



La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas

A principios del siglo XX el teatro lírico está en crisis, vive en crisis, siendo el género chico el único que no parece afectado por el cambio de siglo. Todas las opiniones que aparecen en la prensa se hacen eco de esta crisis de la zarzuela grande, alejando el ansiado objeto de la creación de la ópera nacional, que de ningún modo podría vincularse con un género menor como es el género chico. Sin embargo, esta crisis, que afecta a todos los órdenes de la vida cultural española, alcanzará también al género chico, que, debido a un desgaste de sus tópicos y clichés, comienza a sufrir el cansancio del público. En este trabajo tratamos de mostrar todos estos aspectos del cambio de siglo a través de opiniones contemporáneas, recogidas en la prensa general y musical especializada, en un trabajo imprescindible para abordar el estudio serio del género.

Recientes estudios y monografías han comenzado a aportar cierta luz sobre temas del siglo XIX español que hasta ahora no había sido objeto de una investigación seria; sin embargo, la zarzuela del siglo XX es uno de los temas que todavía requiere trabajos de base, primero, y un posterior estudio en profundidad que ponga las cosas en su sitio y pueda responder a los interrogantes que hoy nos planteamos: ¿Es real la afirmada o manipulada "revitalización de la zarzuela grande" en el siglo XX o es de nuevo una aspiración formal al anhelado drama lírico en castellano u ópera española? ¿Existen generaciones de compositores con unas características unificadoras o, por el contrario, cada figura representa un punto aislado en el desarrollo o la continuación del género o los géneros coexistentes? ¿Debe ser valorada la producción lírica más como música de consumo que por sus ambiciones estéticas en la creación musical? ¿De nuevo se continúan los modelos de finales de siglo XIX o aparecen uno o varios modelos nuevos de producción

At the beginning of the twentieth century, the musical theatre found itself in crisis, with the género chico being the only genre seemingly not to have been affected by the commencement of a new century. All the opinions which appeared in the press at the time reported this crisis in the zarzuela grande, dismissing the longed-for creation of national opera, which could in no way be linked to a minor genre such as the género chico. However, this crisis, which affected all aspects of Spanish cultural life, also reached the género chico, which audiences began to grow tired of as its favourite themes and clichés were exhausted. This article attempts to discuss all these aspects relating to the change of century through contemporary opinions taken from both the general and specialised music press, in an article which is indispensable in tackling an in-depth study of the genre.

teatral? ¿Disminuye realmente la formación de nuestros compositores en el periodo o es comparable a la de los anteriores? ¿Disminuye la formación de los intérpretes? ¿Puede ello variar las pretensiones artísticas del género? ¿Cuál es el papel de las empresas de teatros y de la Sociedad de Autores?

Para responder con rotundidad a todas estas preguntas se hace necesario, primero, conocer y valorar las obras, su tipología formal, así como realizar estudios monográficos exhaustivos de los principales representantes del género lírico en nuestro siglo, trabajos éstos todavía por hacer. Hacen falta estudios serios sobre Vives, Usandizaga, Luna, Penella, entre otros. Incluso figuras más cercanas, como Guerrero o Alonso, carecen aún de una monografía científica.

La edición de las obras es otra de las asignaturas pendientes en la investigación de las zarzuelas de nuestro siglo. Dentro de este campo, las publicaciones en la colección *Música Lírica* del ICCMU de El bateo de Chueca, *La canción del olvido* de Serrano y

El hijo fingido de Rodrigo,¹ por nosotros realizadas, nos han permitido un acercamiento más profundo a diversos modelos dramáticos de producción en nuestro siglo, que entendemos resultan significativos de algunas de las principales tendencias compositivas.

Sería imposible tratar de cubrir en este breve apunte todas las carencias anotadas, pero estimamos que sí puede aportar luz al respecto la revisión de las opiniones vertidas en la prensa musical y teatral especializada de la época, en la que se recogen distintas visiones que, a nuestro juicio, esclarecen bastante el objeto de esta reflexión, al tiempo que deshacen equívocos debidos a la perpetuación de cuestiones poco conocidas o quizá mal interpretadas en la escasa bibliografía existente en torno al tema.

1. Continuidad de las formas breves

La primera reflexión que proporciona el análisis de las fuentes hemerográficas es la constatación de que el género chico había asumido el protagonismo máximo dentro de la música lírica de comienzos de siglo. “*El género chico ha triunfado en toda la línea. A pesar de los esfuerzos de sus enemigos, se ha impuesto de tal manera que hoy en el teatro reina indiscutiblemente*”,² en palabras del crítico Francisco de A. Soler. La zarzuela grande es dada por muerta, pese a los intentos de diversos compositores por revitalizarla, y un autor de tanto prestigio como Tomás Bretón llega a afirmar que: “*La zarzuela grande, puede decirse que ha muerto y venido el imperio del llamado género chico, cultivado hoy en la Corte en cinco teatros, dos de ellos tan principales como los de la Zarzuela y Apolo*.”³ Esta idea era

ya esbozada en 1898 por A. Sánchez Pastor, quien en *La Ilustración Española y Americana* comentaba:

“¿Es, en efecto, chico lo que nombramos chico? ¿Es grande, en realidad, lo que tomamos como grande?(...) ¿Por qué y en qué es chico? ¿Por el asunto? Una de las obras que más han gustado, *Las Bravías*, está inspirada en un pensamiento de Shakespeare. Los autores que dan vida y prestan animación con sus obras a ese género son los mismos que llevaron (y aun llevarán cuando puedan llevarlos) dramas y comedias a los teatros serios. Los músicos ¿quiénes son? Pues Fernández Caballero, el autor de *La marsellesa*, Chapi, el autor de *La tempestad* y de *La bruja*, y Giménez, Nieto y Brull y otros muchos; la plana mayor de maestros; los herederos de Arrieta y de Barbieri, de Gaztambide y de Oudrid. Una zarzuela (zarzuelita la llaman algunos muy impropriamente por cierto) del tal género chico suele tener más números musicales y más piezas concertantes, y más pretensiones, justificadas o no, que cualquiera de aquellas zarzuelas en tres actos que nos deleitaban cuando éramos muchachos(...) Convergamos, por consiguiente, en que lo grande de nuestros espectáculos teatrales se halla, por ahora, en el género chico. Al cual, para ser justos, hemos de llamar en lo sucesivo Grande en chico.”⁴

Las sucesivas crisis económicas que atraviesa el país, obligan al empresario de la encrucijada finisecular a abaratar los espectáculos, explotando los que le proporcionen mayores beneficios, y, desde esta perspectiva económica, un anónimo e irónico cronista —a todas luces músico— indica:

“En fin, en el género chico no hay de chico más que el presupuesto de orquesta, casi siempre *más achicado* por el *archimaga*. Todo lo demás es grande; *grande* es el negocio de la empresa; *grande* es el precio de las localidades; *grande* es el sueldo de tiples (¿?) y tenores (¡!); es *grandísimo* el trabajo de las orquestas; pero el teatro no se achica; al contrario, se agranda, y el empresario pudiera muy bien parodiarse al Cid, diciendo: ‘*Se va ensanchando el teatro / delante de mi taquilla*’.”⁵

La opinión unánime de todos los críticos musica-

¹ El *Bateo* a cargo de M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino. Música Lírica, 4. Madrid: ICCMU, 1993; *La canción del olvido*, Miguel Roa y Ramón Sobrino. Música Lírica, 3. Madrid: ICCMU, 1993; *El hijo fingido*, Ramón Sobrino. Música Lírica, 2. Madrid: ICCMU, 1993.

² SOLER, Francisco de A. “El género chico”. *La música ilustrada hispanoamericana*, año V, n^o 70, X-1902, 147-148.

³ BRETÓN, Tomás. *Memoria del curso 1900 a 1901 en la Escuela Nacional de Música*. Citado en *Música*, 12, 15-VI-1917, 5.

⁴ SÁNCHEZ PASTOR, A. “Grande en chico”. *La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1898.

⁵ UNO DE APOLO. “Machaca, chico, machaca...”. *El mundo artístico musical*, 13, 10-IX-1900, 2-3.

les sobre el género lírico, lleva a que algunos críticos sostengan que la revitalización del teatro lírico español tiene que realizarse partiendo del género chico, dentro de unos planteamientos similares a los esbozados anteriormente:

"Nosotros, que estamos libres, gracias a Dios, de preocupaciones y que no llamamos mala a una cosa por el mero hecho de ser chica, no juzgando, por lo tanto, de las obras por su extensión,(...) Declaramos sinceramente que somos partidarios del género chico, si bien deseamos verle tomar nuevos rumbos más en armonía con el Arte. Y éste es el motivo por el que creemos que la regeneración de nuestro teatro debe buscarse en el género chico. No con refundiciones malas se educa al público y mucho menos con dramas del escultural Sellés. El género chico debe tener una misión educadora, y para conseguir esto es preciso que a él se dediquen los verdaderos artistas. Tenemos músicos eminentes, de indiscutible talento, que pueden hacer mucho si se les dan libros buenos. Chapí, Vives, Morera y algún otro que buena prueba son de lo que decimos. De libretistas andamos peor, pues quizás no encontraríamos, buscando mucho, dos medianos. Pero esto no importa. Si los *maestros* no nos resultan, guerra a los maestros."⁶

Las obras maestras de la restauración de la zarzuela grande van siendo olvidadas por el público, que sólo esporádicamente puede asistir a las reposiciones de un número muy reducido de títulos compuestos por Arrieta, Barbieri o Gaztambide. Los intentos por revitalizar el género grande zarzuelístico no acaban de cuajar, pese a los intentos de Chapí o Bretón, entre otros. Sigue con cierta vigencia la polémica de la necesidad de la ópera española, aunque esta cuestión sólo se revitaliza con ocasión del estreno de obras consideradas de mayor nivel que la mera zarzuela, como ocurrió, por ejemplo, en 1914, tras el éxito de *Las golondrinas*.

A pesar de que es el género chico el género que domina la escena lírica, la crítica es reacia, en general, a comentar este repertorio, por considerarlo un género menor, y como tal, poco digno de aparecer en medios prestigiosos de difusión cultural. Junto al gé-

nero chico, el público se interesa por el resto de espectáculos que se ofertan, en su mayoría también organizados como funciones por horas. Y entre ellos aparece el denominado "género ínfimo", que primero fue considerado por los críticos como el enemigo natural del género chico, tal como comenta Mariano de Cavia en *El Imparcial*:

"Se creyó que el natural enemigo del género chico es el género ínfimo cuando se abrieron los salones verdes, azules, rojos y de mezcla, que pusieron en solfa graciosamente Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Pero se demostró enseñada que ambos géneros podían convivir(...) ¿De qué suerte? Tomando el género chico algunas cositas del género ínfimo, y adoptando éste algunas cosazas del otro género(...) Y aún sus intérpretes, y singularmente las intérpretes, se confunden y compenetran de tal modo, que no adivino por qué la Fornarina está injustamente reducida a cantar los *couplets* del saco en Romea, ni por qué renuncian a adquirir sus más legítimos triunfos en el tabladillo de la antigua Infantil ciertas triples de las de a veinte duros, coche, beneficio libre, préstamos intercalados en el texto, habanos para su señor padre y anís del Mono para su señora tía."⁷

En opinión vertida en *La Correspondencia de España*,

"el género ínfimo responde a una necesidad, y a un gusto, o estado de ánimo, de la sociedad moderna(...) Creo, sí, que del mismo modo que el género chico mató a los antiguos bufos, el género ínfimo matará al género chico, cosa que a todas las personas de buen gusto ha de parecer de perlas, porque entre ir a escuchar una polka fusilada por cualquiera de nuestros músicos en boga e ir a que nos canten los *Couplets del Massage*, la mayoría preferimos los *couplé*(...) El género ínfimo proporciona un modo de vivir honesto a innumerables mujeres que de otra suerte tendrían que lanzarse a los horrores del vicio, por recurso."⁸

A pesar de ello, en poco tiempo el género ínfimo pasa a convivir con el chico e incluso a integrarse en el mismo, como muestra el tercer cuadro de la obra de Chapí titulada *El género chico*.

⁶ SOLER, Francisco de A. "El género chico". *La música ilustrada hispano-americana*, año V, n.º 70, X-1902, 147-148.

⁷ CAVIA, Mariano de. "El enemigo del género chico". *El Imparcial*, 8-XII-1903.

⁸ UNA CARACTERÍSTICA. "El género ínfimo". *La Correspondencia de España*, 31-XII-1903.

A pesar de esto, la demanda de entretenimiento era lo suficientemente amplia como para cubrir —aunque con asistencia diferente de público— la numerosa oferta que las grandes ciudades suministraban. A modo de ejemplo, indicaremos que en la temporada teatral 1900-1901 funcionaron en Madrid, además de los Jardines de verano en los que se ofrecía ópera y el teatro de verano de Eldorado, en el que se representaba zarzuela y opereta, otros trece locales, con ofertas tan diversas como comedia (Teatro de la Princesa), tragedia (Teatro Español), zarzuela (Teatros de la Zarzuela, Martín, Cómico, Moderno, Circo de Parish), género chico (gran parte de los que representaban zarzuela grande, así como el Apolo y el Eslava), ópera española (teatros Lírico y Moderno), ópera extranjera (Teatro Real), conciertos (Teatro de la Comedia), revista con música (Teatro Romea), así como otros espectáculos por horas (Teatro Lara), al margen de las funciones ofrecidas en otros locales peor acondicionados. En la temporada 1902-1903, la situación era bastante similar, con ópera (Teatro Real), zarzuela grande antigua (teatros Lírico y de Parish), género chico (teatros Zarzuela, Apolo), revista (Teatro Eslava) o teatro hablado (teatros Lara, Comedia, Novedades y Martín). En la correspondiente a 1904-1905, estaban activos en Madrid los teatros Real, Español, Princesa, Comedia, Lara, Parish, Zarzuela, Apolo, Price, Moderno, Novedades, Eslava, Romea, Cómico y Martín, además del Salón de Actualidades y del Palacio de Proyecciones. Y en Barcelona, en la temporada 1902-1903, la oferta abarcaba desde la ópera (Teatro Gran Vía) o la ópera traducida (Teatro Principal), hasta la opereta (Teatro de las Artes), incluyendo el género chico (Teatro Eldorado), las compañías catalanas (Teatro Romea), el baile (Teatro Novedades) o las compañías ecuestres acrobáticas (Teatro Tívoli). Muchas de las compañías que durante la temporada teatral actuaban en las grandes ciudades realizaban giras en el verano, en las que daban a conocer al público de provincias los éxitos de la temporada anterior, costumbre que se había hecho ya tradicional desde los años sesenta del siglo XIX.

Además, la aparición del cinematógrafo, que en

poco tiempo revoluciona los espectáculos públicos, contribuye a transformar las inquietudes del público, pero de manera especial las de los empresarios, que logran iguales o mayores beneficios con la consiguiente reducción de la inversión. En palabras de Mariano de Cavia:

“Voilà l'ennemi, como dijo Gambetta, ¡oh empresarios, autores y comediantes del teatro por horas!(...) Por modestísimas cantidades, y en medio de una paz y tranquilidad desconocidas en los ruidosos y costosos estrenos del teatro por secciones, contempla el espectador las más variadas y sorprendentes escenas arrancadas a la realidad(...) Todo ello, sin padecer ripios, ni chistes soeces, ni declamaciones cursis, ni la voz de la señorita Marramaui, ni el gruñido del tenor cómico Cañarota, ni los gorgorismos del bajo cómico Alcantarilla, ni las fieras acometidas de los alabarderos, ni las luchas de chorizos y polacos.”⁹

La presencia del cinematógrafo, que ha sido considerada como una de las causas básicas de la decadencia del género chico, sirvió también para que se produjera una simbiosis entre espectáculos bastante heterogéneos, apareciendo así sesiones en las que se combinaban cortometrajes con espectáculos gimnásticos, bailes o funciones representadas, con o sin participación musical.

¿Qué es lo que, según opiniones contemporáneas, explica el triunfo del género chico? Las propias dimensiones de las obras, más acordes con un propósito de entretenimiento y consumo desenfadado:

“La manera de ser de nuestra sociedad, frívola, superficial, deseosa de nuevas emociones a cada momento, inquieta y neurasténica, hace muy difícil conseguir que se entusiasme con obras de mucha extensión. Así vemos que si bien hoy se lee más que hace medio siglo, se leen, en cambio, menos novelas. El poema corto, el cuento, las notas han sustituido a la novela en literatura casi en absoluto y hoy encontraríamos pocos que se atrevan a leer una obra de 200 páginas, pues creen —y quizás crean bien— que son muchas páginas para decir sólo cuatro cosas que valgan la pena. Y esto que le ha ocurrido a las novelas, le está ocu-

⁹ CAVIA, Mariano de. “El enemigo del género chico”. *El Imparcial*, 8-XII-1903.

riendo al teatro. Soportar cuatro o cinco horas de teatro representa un sacrificio para muchos, y si bien se va hoy más que antes al teatro, será una hora, dos lo más, pero no todas las noches. De cuando en cuando un drama de Ibsen o de Suderman, puede *soportarse*, pero sólo de cuando en cuando.¹⁰

De cualquier modo, desde 1900 podemos comprobar en la crítica la opinión de que el género chico, pese a ser el de mayor vigencia, sufría también una crisis que en pocos años le conduciría a una decadencia aún mayor. Los críticos ya aportaban en ese momento posibles soluciones para intentar salir de la crisis que en su conjunto afectaba a todo el teatro español:

"Sólo un remedio puede aplicarse: retiren los autores competentes sus obras a las empresas, supliquen a la prensa encargue la misión de críticos a personas serias y de provecho que tengan conocimiento de causa, y nombren las empresas un director artístico-literario de notoria fama, no como sucede hoy, que tienen algunas un especie de *cabeza de turco*; refractario casi siempre al bien obrar y con propensión a mantener el monopolio, parte principal que acusa el laberinto en el arte."¹¹

2. La "corrupción" de la materia dramática

Si alguna acusación se hace de manera constante al género chico, es la de haber pervertido los temas susceptibles de convertirse en materia dramática. Desde quienes afirman que la corrupción del género es nociva para su propia esencia y proponen su reforma, hasta los que defienden la libertad del público para acudir al tipo de espectáculo que elige libremente y que paga con su dinero, la presencia de "obscenidades" en el género chico es una constante en la crítica del momento, y permite comprobar que era una situación percibida tanto por los críticos

conservadores como por los progresistas. "*Bailar un tango, darse cuatro patadas y enseñar las piernas, poniendo cátedra de desvergüenza*" eran las características más comunes de la definición del género chico, considerado como "*el retrato exacto del estado de nuestra cultura social y artística*".¹² Género chico y sicalipsis interaccionan así en temática y propósitos.

En el género no sólo proliferaron las obras "picantes", sino todo tipo de temas, desde el melodrama comprimido hasta el mero pretexto teatral para entretener: En Navidad

"las empresas de teatro, a fin de contribuir por su parte a la alegría general, nos obsequian con las comedias, sainetes, *vaudevilles* o juguetes más regocijados y graciosos que pueden haber a las manos. El público de pascuas, por su parte, no pide a tales obras otra condición que la de que sean divertidas. La mayor o menor verosimilitud del argumento, la pintura más o menos exacta de las costumbres, la expresión más o menos aproximada de los caracteres... todo esto que constituye lo fundamental de la obra escénica, es lo de menos en las obras de pascuas. Lo importante es que hagan reír. ¿Lo consiguió el autor? Pues llenó su misión cumplidamente(...) Y bien mirado estas obrillas sin pretensiones, son mucho más agradables que los melodramas comprimidos ahora tan en uso y aún tan en abuso. Esas "pobres chicas" románticas y soñadoras que lo mismo cantan una romanza llena de suspiros de amor, que discretan con su amante, un barrendero sensible o un mozo de cuerda sentimental; todas esas escenas cursi-patéticas en que los personajes de más humilde condición hablan como poetas en delirio; toda esa falsificación, en fin, de los sentimientos, de los caracteres, de las costumbres populares, me hace el mismo efecto que si el "Pizpierno" y "Roñas", "la Remilgada" y "Mediodiente", "la tía Chiripa" y "el tío Matute" dijeran en serio todos aquellos donaires que les hace decir don Ramón de la Cruz en el *Manolo* a unos y en el *Muñuelo* a otros(...) En todos los teatros donde antes chulos, chulas y paletos se dislocaban el cuerpo a bailoteos y zapatetas y la mollera a fuerza de retruécanos y equívocos, ahora no se oyen más que historias patéticas, parlamentos rimbombantes llenos de hojarasca retórica, lances tabernarios revestidos de formas ridículamente caballerescos. ¿Para qué citar títulos de obras? El lector que quiera comprobar por sí lo que dejo dicho, dese una vuelta por Apolo, Eslava

¹⁰ SOLER, Francisco de A. "El género chico". *La música ilustrada hispano-americana*, año V, n° 70, X-1902, 147-148.

¹¹ VERGARA DE PRADO, Ángel. "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español". *El mundo artístico musical*, 2, 20-V-1900, 5.

¹² "Espectáculos". *Arte y Sport*, año II, n° 32. Madrid, 20-IX-1904, 7. Este periódico, publicado bajo la dirección del Marqués de Alta-Villa, es la segunda época de *El cardo*.

y la Zarzuela, y verá allí cómo van invadiendo los escenarios de dichos teatros los sainetes para llorar, o las tragedias para reír, de que con tanta gracia se burlaba don Ramón de la Cruz, como si hubiera presentado con cien años de antelación el género ahora floreciente".¹³

Las últimas frases de esta crónica de Zeda hacen referencia a una de las tendencias que destacó de forma particular a principios del siglo XX: el denominado "melodrama comprimido", especie de costumbrismo de corte pseudo-verista, que enlazaba con una práctica bastante frecuente en el contexto europeo del momento, y que supo arraigarse, conquistando el favor del público. Dejemos que sea el propio Zeda el que, en otra revista escrita unos días después para otro periódico, comente la situación:

"El género chico, después de haber agotado todo lo grotesco, y algo más, que existe en la vida y milagros de chulos y paletos, se va ahora por los cerros de Úbeda de lo patético y sensiblero. En los teatros por horas está a la orden del día el melodrama comprimido. En Apolo, en la Zarzuela, en el Cómico y hasta en Eslava, cerrado poco ha a la mitad de la cuesta de enero, todo se vuelve celos, amores trágicos, puñalada y tentes tieso. Lo cómico, lo divertido, lo sainetesco, con sus tipos populares, sus costumbres y el modo de sentir y de expresar de la gente del pueblo, va desapareciendo 'lenta pero continuamente' para dejar el puesto a quisicosas pseudo-dramáticas que falsifican la vida popular y lo que es peor, influyen malamente sobre ella(...) Malo era el género soez y desvergonzado, empedrado de equívocos y retruécanos que a despecho de la decencia y del buen gusto ha imperado durante largos años, con muy contadas excepciones, en los teatros por horas, pero aún es peor el melodrama tabernario."¹⁴

La misma idea es repetida también por Zeda ahora en *El Teatro*:

"Con bombo y platillos se había anunciado el estreno de *La canción del naufrago*, melodrama en tres actos, libro de los Sres. Arniches y Fernández Shaw y música del maestro Morera(...) El asunto es el que ahora priva en el género chico: la rivalidad de dos hombres, de pelo en pecho, que

quieren a la misma hembra y que a la postre ventilan el conflicto a navajazo limpio. Está la acción diluida en tres actos, y como daba poco de sí, los autores la han rellenado de unos cuantos episodios cómicos que pudieran suprimirse sin que la integridad del argumento padeciese en lo más mínimo."¹⁵

No obstante, no se trata de géneros estancos, y era frecuente la inclusión, dentro de este tipo, de obras costumbristas, de recursos pertenecientes a las de temática picaresca, como se nos refiere a propósito del estreno de la zarzuela en un acto *El mozo crúo* en el Teatro Cómico al inicio de la temporada de 1903-1904:

"La obra con tanto éxito estrenada, no obstante pertenecer al género denominado de costumbres populares, de que tanto abuso se ha hecho en las últimas temporadas, y por cuya razón parecía no prometer mucho, salvóse sin el menor tropiezo merced, ya que no a la novedad del asunto, a la habilidad técnica, o, digámoslo de un modo más claro, a la picardía con que está hecha."¹⁶

La idea de "degeneración" o depravación del género chico hacía más referencia a lo grotesco o a lo "picante" que a lo soez, más al hecho de que las coristas enseñaran las piernas que a lo realmente pornográfico, como aclara José Francos Rodríguez:

"Con fundamento se procura por muchos trazar fronteras entre lo picaresco y lo obsceno. Lo primero cabe en el arte, y de él merece ser expulsado lo segundo. La picardía no es nunca brutal; por lo contrario, sus procedimientos tienen una cierta finura, de que sólo son poseedores los ingenios agudos. En cambio, la obscenidad repugna y subleva. El dicho intencionado no puede confundirse con la expresión soez. El chiste no tiene el menor parentesco con la atrocidad. Así sucede que los entendimientos toscos, queriendo divertir, apelan a procedimientos que la decencia proscribiera, y, en cambio, los diestros y cultos manejan lo atrevido con simpática e irreprochable maestría(...) Tanto distan entre sí lo picaresco y obsceno como lo decente y lo hipócrita. En la picardía hay algo animador, algo luminoso que tonifica al espíritu; por lo contrario, le envilecen el alar-

¹³ ZEDA. "Crónica general". *El teatro*, 28, 1-1903, 2-3.

¹⁴ ZEDA. "Los estrenos". *La Ilustración Española y Americana*, 8-II-1903.

¹⁵ ZEDA. "Crónica general". *El teatro*, 30, III-1903, 3.

¹⁶ *El teatro*, 36, IX-1903, 32-33.

de del vicio y las incitaciones a la pasión desordenada. En lo decente cabe la expansión natural, y en lo hipócrita todo es recato externo, pudibundez fingida, aunque en lo íntimo se retuerza fogoso el más insano de los apetitos".¹⁷

Lo pícaro era tolerado —cuando no favorecido— por las empresas, que veían que así se aseguraban un determinado tipo de público ávido de diversiones de este tipo, al tiempo que hacían caso omiso de una reglamentación teatral que, al menos en teoría, castigaba las prácticas excesivas, como podemos constatar en los artículos publicados en torno al cambio de siglo, del que es buen ejemplo el fragmento escrito por Ángel Vergara de Prado:

"En nuestros días(...) a pesar de haberse sucedido evoluciones en el arte respecto a gustos, géneros y costumbres, nos encontramos en un estado de cosas por el desequilibrio actual, que, si bien el público sigue siendo de tan mal gusto artístico, los autores tan abandonados en sus deberes, la empresas tan despreocupadas manifestando seguir la corriente, aún hay otra causa, cual es el que las autoridades toleren y encubran las obscenidades del género chico, debiendo con la ley en la mano aplicar el castigo a la escandalosa pornografía, haciendo a la vez que se cumpla el reglamento de teatros."¹⁸

En este sentido, es preciso recoger también algunos de los comentarios debidos a Francisco de A. Soler y publicados en *La Música Ilustrada Hispano-americana*, en los que, tras afirmar el triunfo del género chico en el teatro, se hace referencia a la temática imperante:

"—El género chico es malo porque es inmoral —dicen algunos. —Se defiende sólo con mallas y con chistes subidos de color. Y nosotros contestamos: —Es cierto esto, pero también es verdad que el género grande es malo. Fía su defensa en sensiblerías ridículas, incompatibles con el que tenga un poco de sentido artístico(...) Exceptuando contadas obras, todas las que en Parish y el Lírico, en Apolo, Eslava, Zarzuela y Cómicó se ponen en escena, sirven tan sólo para embrutecer al público. Esta frase parecerá muy,

dura, pero es cierta, de una verdad abrumadora, y en nuestro concepto son más inmorales ciertas obras del género grande, ciertos melodramas con asesinatos y desafíos, que muchas piecitas del género chico que, si bien están recargadas de pimienta, no tienen en cambio consecuencias, pues sólo se escribieron para entretener de una manera más o menos decente al público."¹⁹

El propio Teatro Apolo, "catedral del género chico", cuya "cuarta" se convirtió en un lugar obligado para los ansiosos de entretenimiento, optó con claridad por esta tendencia en lugar de intentar cualquier tipo de reforma del género:

"Apolo, por las muestras, será este año lo que siempre ha sido desde que allí impera el género chico: chulapería andante, melodramas comprimidos, tangos complicados con matonerías, sensiblerías del arroyo mezcladas con desplantas tabernarios. De tanta antiartística dirección no tienen la culpa ni las empresas, ni los cómicos, ni casi los autores. La tiene el público que tales cosas aplaude. Y no se crea que los espectadores de Apolo son la morralla social: allí, a juzgar por lo exterior, va gente en gran parte escogida que se relame de gusto cuando una tiple medio afónica se retuerce bailando como rabo de lagartija, o cuando un actor se revuelca por los suelos o dice algún chiste capaz de sonrojar a un guarda cantón(...) Si esto es lo que priva, si esto es lo que *da dinero*, ¿cómo exigir a los que de ello viven y medran que se sacrifiquen o por lo menos que emprendan otros derroteros más artísticos pero menos productivos? Por esta razón, sin duda, el Teatro de Apolo no cambia; allí las obras son las mismas que las de la temporada anterior, y los autores y actores los mismos. Todo tiene también allí igual hechura e idéntico estilo. El repertorio puede decirse que lo componen cuatro o cinco obras levemente modificadas y con títulos diferentes, y la interpretación de los personajes no varía nunca. La Pino, la Brú, Carreras, Carrión... no cambian según los papeles que representan. Son siempre ellos, lo que da a las obras una monotonía que resulta insoportable para los espectadores de buen gusto."²⁰

Esta situación no era diferente tampoco en el Teatro Cómico en la temporada 1905-1906:

"Los críticos de altura no debían reseñar los estrenos del Cómico ni mucho menos hacer la disección de la obra

¹⁷ FRANCOS RODRÍGUEZ, José. "Género alegre". *El teatro en España*. 1909. Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez [1910], 25-27.

¹⁸ VERGARA DE PRADO, Ángel. "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español". *El mundo artístico musical*, 2, 20-V-1900, 5.

¹⁹ SOLER, Francisco de A. "El género chico". *La música ilustrada hispano-americana*, año V, n.º 70, X-1902, 147-148.

²⁰ ZEDA. "Crónica general". *El teatro*, 61, X-1905, 2.

preparando el escalpelo como si se pretendiese siquiera dar proporciones de 'monumento literario' a lo que se escribe —puestos los ojos en el mayor ingreso— con el solo propósito de entretener al espectador, quien fuera injusto si se llamara a engaño, pues que allí se le brinda tan sólo y de antemano, con la plasticidad de unas bellas formas femeniles expuestas entre luces, colores, chistes de 'tirabuzón' y pocas, muy pocas varas de preciosas telas. 'La ración de vista' está aderezada con su sal y pimienta: chotises y tangos de *voluptuosismo* máximo y exóticas danzas de sicalipsis supina. Bueno, ¿y qué? Esto es lo que se busca: el dorado sueño del amor y el móvil que hubo de implicar al público a gastarse su dinero. Dígase en buen hora —y muy bien proclamado— que el Cómico no es lo más a propósito para hallar en el teatro ni 'escuela de las costumbres ni cátedra de enseñanza', afirmando desde luego que no es precisamente a Capellanes adonde el abuelo debe llevar a su nieta recién salida del colegio; pero aplicar el mismo *procedimiento* para hablar en la prensa de Tallavi interpretando *Los espectros* y de Julia Fons dándole *massage* a Verita, es como si se pretendiera descubrir en las nubes plantas tropicales. ¿Que algunas veces las 'situaciones' son... tremendas? ¿Que el chiste es de grueso calibre? Pero si al público le sabe a mieles, ¿por qué no seguir interceptándole la garganta con los granos de esa sal?(...) Prescindiendo de la moralidad, el género que se cultiva en el Cómico es un género teatral como otro cualquiera, que tiene su público, sus aficionados entusiastas como los tiene la ópera o el verso dramático. ¿Que los primeros no tienen sentimiento artístico y sólo poseen un gusto chabacano? Bueno. La santa libertad requiere que haya de todo. Al cronista le parece de perlas que sin salir de Madrid pueda asistirse al teatro un día para oír a la Barrientos cantar *La sonámbula* y otro para ver las cadencias de unas mujeres guapas al bailar la *grand croquet*.²¹

De todas formas, existía una demanda de obras frívolas, subidas de tono, que ya en 1902 eran llamadas "verdes" —en contraposición a las "blancas" o aptas para todos los públicos—, que triunfaron porque supieron responder a la demanda de un público que parece, a juzgar por las crónicas de Zeda, que se identificaba con esa forma de entretenimiento:

"Sabido es que el color verde simboliza (ahora están muy de moda los símbolos) lo que en literatura es poco ho-

²¹ SÁ DEL REY, E. "El guante amarillo. Humorada lírica en un acto, dividido en tres cuadros, original y en prosa de los señores José Jackson Veyán y D. Jacinto Capella, música de los maestros Jiménez y Vives, estrenada en el teatro Cómico". *El arte del teatro*, 3, 1-V-1906, 11-14.

nesto o excesivamente atrevido o 'libidinoso' para decirlo en culto. La compañía italiana había tomado la costumbre de anunciar, llamándolas verdes, las comedias pertenecientes a aquel género, y el señor gobernador, tomando el signo por la cosa significada, o lo que viene a ser lo mismo, el rábano por lo verde, prohíbe lo verde y deja el rábano. Esta vez el gobernador ha tenido poco acierto. El anuncio de aquel color podía ser un reclamo; lo era, en efecto, mas al propio tiempo servía al público de prudente advertencia. Los que a pesar de tal aviso acudían a ver las funciones italianas no tenían derecho a llamarse a engaño(...) Pero se daba el caso, forzoso es reconocerlo, de que las 'noches blancas' o aquellas otras en que se representaban obras honestas..., la compañía italiana trabajaba ante un público escasísimo y compuesto, en su mayor parte, de lo que en jerga teatral recibe el expresivo nombre de *tifus*. Representose *Il paradiso*, precedido de sueltos en los periódicos, en los cuales sueltos se daba a entender la calidad moral o inmoral del anunciado *vaudeville*, y el teatro, si no lleno, viose favorecido por un público selecto que celebró con muchos aplausos y cargadas los chistes y situaciones de la obra... Ahora bien, ¿quiénes tienen la culpa de que estas obras se representen o se hayan representado, lo cómicos que las ponen en escena o los espectadores que las celebran y aplauden?."²²

3. La crisis del género chico

Hacia 1904, aparece en toda la prensa teatral la idea de que el género chico ha entrado en crisis. Esa crisis parece depender, a la luz de las opiniones vertidas en periódicos y revistas, de un lado, del triunfo del cinematógrafo, espectáculo barato y exento del pago de sueldos a los intérpretes y de derechos a los autores; de otro, de la falta de obras de calidad, capaces de obtener el agrado del público y sacar adelante a las compañías; incluso, de la legislación gubernamental que establecía los horarios de cierre de los espectáculos públicos, que en determinados momentos fue claramente restrictiva con el género chico, favoreciendo al teatro grande ("*la cuestión de la hora para los espectáculos viene a influir de una manera felicísima en la vida de algunos teatros, y por bien del arte, de la moral y aún del sentido común, vale más que no vivan*"²³); y además, por otra parte, del cambio

²² ZEDA. "Crónica general". *El Teatro*, 21, junio 1902, 2.

²³ "Espectáculos". *Arte y Sport*. año II, nº 32, Madrid, 20-09-1904, 7.

operado en la sensibilidad del público, que en este momento parece haberse cansado de la reiteración temática que vivía el género chico y vuelve su mirada tanto hacia el teatro grande como hacia otro tipo de espectáculos que hacen furor en el Madrid de la época, más próximos a la sicalipsis o a las *variétés*. A modo de ejemplo significativo, recogemos el artículo que con el título "Balance teatral" publicó en abril de 1905 —es decir, al cierre de la temporada 1904-1905— la revista *Mundo Artístico*, que dirigía el agente teatral Federico Esteve y Núñez de Castro:

"La crisis de la temporada teatral que finaliza ha sido general. Ni en Madrid ni en provincias podríamos señalar, sin temor a equivocarnos, una empresa que salga de la temporada con beneficios de importancia: en Madrid, las más favorecidas, como la del Español, la Comedia y el Moderno, cuando más han logrado sostenerse con las compensaciones que a última hora les han proporcionado nuevos estrenos; los demás, puede asegurarse que cierran el balance de la temporada con pérdidas. En algunos, como la Zarzuela y Apolo, con déficit de importancia. En provincias la temporada ha sido más desastrosa, pues la mayoría de las empresas no han logrado ni sostenerse y los beneficios han sido en lo general nulos para las más. Esta crisis no se ha concretado solamente a las empresas; se ha cernido también sobre los autores del género chico en otra forma. Los estrenos, que han sido muchos y muy frecuentes durante la temporada, apenas si han dejado una obra que tenga derecho a figurar en los carteles de la temporada próxima. La mayoría de los estrenos han sido rechazados, algunos estruendosamente, y autores antes siempre victoriosos en el libreto y en la música, como Perrín y Palacios, Shaw, los Quintero, Jackson, Jiménez, Vives, Valverde y otros, han sido inmolados por el público, acaso por el mismo que en otras muchas ocasiones les aplaudió. En cambio, para los autores dramáticos cada estreno ha constituido un nuevo triunfo. ¿Es que el gusto del público ha cambiado? ¿Es que los autores del género chico degeneran? No nos atrevemos a detenernos en estudiar las causas de tantos y tan repetidos fracasos, acaso producidos por la necesidad de estrenar para vencer la crisis sufrida y, como consecuencia natural, por la precipitación en escribirlas. Si consignaremos un hecho significativo. La prensa en general ha atribuido la mayoría de los pocos éxitos obtenidos a las condiciones de los artistas encargados de los principales papeles, o lo que es lo mismo, ha iniciado la decadencia de los autores del género imperante".²⁴

No cabe duda que otro de los elementos que también influyó en esta crisis teatral fue la propia actitud de los autores y de la Sociedad de Autores, pendiente más de los intereses de sus miembros que de la situación de crisis que se hacía evidente en el entorno teatral. La lectura atenta de la revista *Mundo Artístico*, en la que se recogen los comunicados de la Sociedad y los comentarios de los redactores de la publicación, es testimonio claro de cómo la aplicación de las tarifas de derechos de autor repercutió desfavorablemente, en muchos casos, en la representación de determinadas obras, e indujo a ciertos empresarios a programar obras exentas del pago de derechos o bien géneros importados como las *variétés*, así como a dedicarse —a veces a través de sociedades interpuestas— al cultivo del cinematógrafo. No obstante, no fue el incremento de estos últimos el desencadenante de la crisis, como comenta la misma publicación:

"Con frecuencia la prensa profesional extranjera se lamenta del incremento que van tomando los cinematógrafos, con perjuicio del teatro clásico. A nosotros no nos extraña; un espectáculo culto que, sin molestias para nadie y con economía para empresas y público, ilustra y de minuto en minuto nos transporta a los más remotos países, enseñando geo-topografía, óptica, razas, mares, tipos, etc., será siempre un espectáculo con vida propia, una distracción como medio educativo para todas las inteligencias, más rápido que el asiduo estudio, pues el espectador se convierte en un estudiante voluntario, que desde una simple butaca o de un asiento de galería cuenta con un telescopio universal, y aprende con el mutismo del maestro. No seremos nosotros los que lamentemos ese incremento, que creemos justificado; lo que lamentaremos siempre será la rapidez con que también parece va invadiendo los principales teatros de España el *variétés*, no el *variétés* culto, si cultura puede haber en esta clase de espectáculo, sino ese *variétés* grotesco, exhibiciones de las más obscenas concepciones de las imaginaciones libres, tanto más inmorales cuanto de más importancia es la población en que explotan a naturalezas ávidas de carne, refractarias a todo lo que honra y dignifica. Pero el *variétés* sin las *gabelas* de la Sociedad de Autores tiene también vida propia, y por eso amenaza de muerte a nuestro teatro clásico. Sea menos exigente esa Sociedad, que sólo se acuerda del arte cuando le sirve de vehículo a sus mayores ingresos; rebaje los derechos exorbitantes que cobra por todos conceptos; suprima los que no debiera haber cobrado nunca por el alquiler del material en los días en que no se da función; depongan los actores parte de los su-

²⁴ "Balance teatral". *Mundo Artístico*, 15, 20-04-1905, 1.

yos también, facilitando así la vida de las empresas, y entonces el teatro clásico podrá defenderse. Persistir los autores en cobrar más de lo que en realidad pueden pagar las empresas, aferrarse los actores en exigir sueldos difíciles de sostener, es llevar al público a pagar lo que no puede, siendo causa de la terrible crisis teatral que desde hace seis meses sufre el teatro nacional y será la muerte del teatro clásico, el triunfo del teatro obscuro, que, más aligerado de cargas, podrá subsistir".²⁵

En relación con el tema de la Sociedad de Autores, la misma revista comenta un año más tarde:

"Hace más de un año previmos en las columnas de nuestra revista el rápido avance de los cinematógrafos, con grave perjuicio sobre toda otra clase de género o de espectáculos. Entonces aconsejábamos a la Sociedad de Autores moderase sus derechos; a los actores sacrificasen en algo pretensiones en algunos casos o exageradas o difíciles para las empresas; y a las empresas gran movimiento en los carteles, buenos artistas y que prescindieran de la reventa de los billetes, molesta y gravosa para el público, todo ello necesario para salvar al género chico, o, por lo menos, para sostenerlo frente a ese enemigo que, por la variación constante del espectáculo, por los números de atracción con que lo refuerza y por la baratura de la entrada, amenaza de muerte al teatro. Pero ni unos ni otros han hecho nada o han hecho poco para contrarrestar ese avance; cuando más, alguna empresa, como la de la Zarzuela, trajo la *Cleo*, que, dígame lo que se diga, fue un fracaso; y si la Princesa presentó al público serio el célebre duetto *Corbetta*, no pudo sostenerlo cuanto quería por los compromisos que estos tenían; y ni la Zarzuela, ni la Princesa, ni Lara con los *Hermanos Campos* han sostenido las atracciones que tan necesarias son aquí donde actúan cinco compañías de verso, otras cinco de zarzuela, tres *variétés* ¡y 17 cinematógrafos! ¡Y así anda ello! ¡Y la mayoría de las empresas! Mientras los cinematógrafos dan hasta dieciséis secciones, a lleno rebosante cada una, con un ingreso en taquilla de 1.200 pesetas a 2.000 que tuvo el domingo el de la calle de Toledo, teatros como Apolo, la Comedia y el antiguo Lírico, hoy Gran Teatro, pasan la noche... *en familia*, aun en los días de estreno; y a los demás, algo más afortunados, les es muy laboriosa la existencia."²⁶

Paradójicamente, cuando los críticos de Madrid perciben la crisis del género chico, otros colegas de

provincias opinan que la "vitalidad" del género chico es la culpable de la crisis de todo el teatro. Ésta es la idea expuesta por el crítico malagueño J. Romero López:

"La implantación del género chico es una de las principales causas que influyen en la decadencia del actual teatro. Él ha echado por tierra toda la labor que en siglos anteriores se hiciera para que el teatro adquiriese sólida y firme base; él, con sus soeces gustos, ha embrutecido a los públicos; él, con sus exhibiciones, ha logrado matar el verdadero arte, pues el espectador, por regla general, no gusta de obras donde no se luzcan formas más o menos esculturales; él ha convertido la escena en foco de infección; él ha traído una pléyade de cómicos que no sirven para nada; él, en una palabra, ha contribuido grandemente a la visible decadencia por que pasa el teatro en los actuales momentos. Es verdadera ignominia del prosenio, que desdora y embrutece. ¿Qué tienen sus obras de bueno? ¿Qué de literarias? ¿Qué enseñan? ¿Qué fin persiguen? Sólo y exclusivamente uno: cobrar sus autores sendos trimestres y establecer aquellos el caciquismo donde se puede lograr una patente de autor. Sus coristas son unas desgraciadas, sus tiples unas coquetas, sus actores unos payasos; claro es que en esto, como en todo, hay sus excepciones. Algunos autores dignos e ilustrados han puesto en práctica medios para lograr su regeneración, dando obras como *La viejecita*, *La diva*, *El húsar*, *El tambor de granaderos*, *El puñao de rosas* y algunas otras; pero no han conseguido nada: sus voluntades se han estrellado, y el género chico sigue imperando con sus cholos indecentes, sus matones de oficio, sus odiosas facas, sus amores callejeros, sus palabras obscenas, sus chistes indecorosos y sus exhibiciones poco apropiadas en un sitio donde deben presidir otros principios más sanos, y no los que inspiran al llamado género chico."²⁷

Tras reproducir el artículo de J. Romero López, tomado de *El Monitor* de Málaga, *Mundo Artístico* contesta:

"No negaremos que el género chico sea una de las causas de la decadencia del teatro clásico. Lamentamos, como el articulista, no la presentación de esos tipos que, si no llevan cultura alguna al teatro, los da a conocer a la sociedad separada de ellos; lo que lamentaremos siempre es la frecuencia con que se exhiben, exagerando sus costumbres; lo que sentimos es que la mayoría de nuestros autores no en-

²⁵ "Decadencia". *Mundo Artístico*, 22, 8-06-1905.

²⁶ "Segundo aviso". *Mundo Artístico*, 59, 22-II-1906, 1.

²⁷ ROMERO LÓPEZ, J. "La implantación del género chico". *El monitor*. Málaga. Citado en *Mundo Artístico*, 25, 29-06-1905, 1.

cuentre dentro de esos tipos vulgares el tipo del patriota, del héroe, del genio inculto. Conformes con el autor en cuanto a que el género chico proporciona a sus autores el cobro de sendos trimestres, derechos excesivamente alzados. En lo que no estamos conforme con el autor de *La implantación del género chico* es en la afirmación absoluta con que califica a las coristas de desgraciadas, a menos que se refiera a lo mucho que se les exige y a lo poco que se les paga; a lo de las tiples, coquetas, y a lo de los actores, payasos, pues si bien es cierto que de todo hay, no en el género chico sólo, no puede negarse que hay tiples bastante serias, actores dentro del carácter de su papel, y en general artistas de mérito."²⁸

En la temporada 1905-1906, la empresa de Novedades, teatro que se dedicaba al género de *variétés*, tomó en arriendo el Teatro de la Zarzuela, considerado desde siempre como la sede del teatro lírico español, y que en las temporadas anteriores se había dedicado a cultivar el género chico. En ese momento, los autores que pierden uno de los locales más emblemáticos para poder representar sus obras, deciden prohibir a la empresa del Teatro de la Zarzuela que se represente su repertorio intercalado con el del género de *variétés*, decisión justificada por los autores por considerar las *variétés* como "un desdoro al intelectualismo". Para el articulista de *Mundo Artístico*,

"el hecho de haber intentado prohibir el repertorio, fundándose solamente en motivos de dignidad artística, es un sarcasmo para una Sociedad de donde salieron los autores de *El arte de ser bonita*, *La gatita blanca*, los *couplets* de la viuda de *El caballo de batalla* y otras tantas obras y *couplets*, composiciones, todas, verdaderas vergüenzas del arte. Pretender hoy defenderse de un enemigo a quien ellos mismos enseñaron el camino que con sus producciones le han ayudado a recorrer más deprisa, a pretexto de una dignidad antes olvidada, cuando los miles de pesetas de ingreso no hacían temible la competencia, lo repetimos, es un sarcasmo; tanto más si se tiene presente que dentro del *variétés* cabe toda la cultura, de que nuestros autores se olvidaron tantas veces... *criando cuervos*; y cabe más variedad que la que ellos han sabido dar en una temporada muy larga, en la que sólo nos han presentado, por lo general, o frecuentes fracasos o arreglos, refundiciones, traducciones y otros engendros que sólo acusan intelectualismo atrofiado. Busquen

nuestros autores la defensa del género chico en nuevas producciones de verdadera originalidad, olvidándose de tipos ya conocidos o repugnantes; en una palabra, produzcan bien, buscando el éxito en lo que ilustra, moraliza o atrae sin ofender las buenas costumbres; muéstrase la Sociedad de Autores menos absolutista y feudalista en sus resoluciones; *impóngase* menos, rebaje más sus derechos, que son excesivos, dirija su influencia a la supresión de la reventa de billetes; (...) no teman al *variétés* de la empresa de la Zarzuela, que no vivirá mucho si, como parece, no prescinde del género *fornarinesco* y de otros de los que el público se estraga pronto. Pero si la nueva empresa de la Zarzuela nos presenta un *variétés* culto, entonces el género chico, en Madrid por lo menos, puede considerarse muerto, si autores, actores y las otras empresas no se unen y todos sacrifican algo para recoger un público que desde hace tiempo está muy retraído, con justificados motivos".²⁹

La última frase de este artículo es, a nuestro juicio, muy ilustrativa de cómo los críticos entendían la irreversibilidad de la crisis del género chico si no se acometían reformas sustanciales en sus planteamientos.

Pero, en efecto, el género de *variétés* tampoco alcanzó en el Teatro de la Zarzuela todo el éxito que hubieran deseado sus empresarios:

"La empresa del Teatro de la Zarzuela parece convencida de que con el género infimo a todo pasto no pueden prosperar las cosas en aquel escenario. Empezó con muchos bríos el espectáculo de *variétés*, y durante los primeros quince días marchaba el negocio a pedir de boca. Pero saciada la curiosidad de las señoras, que no podían asistir a los otros teatros en donde se cultiva el género, comenzó a iniciar la desbandada, que la empresa procura nuevamente atajar reforzando el cartel de zarzuelas, tan a segundo término relegado. López Marín ha dado un nuevo golpe a su famosa obrita *Venus-Salón*, y la *reprise* consiguió llevar alguna gente al coliseo de la calle de Jovellanos. Muy en breve se estrenará en este teatro *La gruta del eco*, obra de la que tenemos muy buenas referencias, y otra obra de López Marín, con música del maestro Nieto. Que el dios éxito les tienda sus alas y a ver si, por fin, la gente de la Zarzuela encuentra o no la *postura* tan afanosamente buscada."³⁰

La empresa de Novedades pretendió en 1905 rea-

²⁸ "No tanto". *Mundo Artístico*, 25, 29-06-1905, 1.

²⁹ "Sarcasmo". *Mundo Artístico*, 64, 29-III-1906, 1.

³⁰ "Entre bastidores". *El arte del teatro*, 4, 15-V-1906, 17.

lizar un proyecto de unificación en el género por horas, especializando cada una de las funciones hacia un determinado tipo de público, pero su propósito no tuvo fortuna, saldándose con discrepancias serias entre los artistas que provenían de cada género con el paso de la empresa al Teatro de la Zarzuela. Con ello quedó demostrado que no era posible la integración de espectáculos heterogéneos, destinados a públicos muy diversos:

“Cuando después de un prolongado cierre se verificó la reapertura del Teatro de Novedades, hace seis meses, con una compañía de *variétés*, fácil era conocer los propósitos de la empresa, dados los elementos que presentó y la instalación del foyer. Desde los primeros momentos pensamos (...) que en la forma en que la empresa había querido copiar de otras similares del extranjero, el cierre sería inmediato o la existencia muy laboriosa; y en todas nuestras informaciones desde aquella fecha, hemos tratado de demostrar que aquí el *variétés* es un género que sólo puede contar con un público de última hora, e insuficiente para sostenerle, cuanto ese *variétés* sea más escandaloso, ahuyentando al público serio, amante y ávido de variedad que no encuentra ya en el género chico, pero de una variedad dentro siempre del respeto a la estimación pública. La empresa de Novedades debió pensarlo así, cuando poco tiempo después empezó a presentar números serios y de gran mérito, sin reparar en sacrificio alguno; pero al propio tiempo conservaba los números del género ínfimo y el foyer, pretendiendo que separando estos últimos de otros números cultos, en secciones alternadas, podría sostenerse el público del primitivo género y explotar y atraerse al otro público, sólo propicio a otra clase de espectáculo. Esto fue un error sobre el que nosotros llamamos a tiempo la atención, y acaso a ello se debiera que ya en las postrimerías de la temporada, en aquel teatro, se empezara por desterrar el tango y el molinete, se diese de baja a lo más... *llamativo*, y por último, se verificase una función que anunciada con el carácter de *cultura*, llevó un público numeroso y distinguido, resultando que debió enseñar a la empresa el camino que nosotros creemos único para salvar sus pérdidas, *O al vado o al puente. No se puede repicar y andar en la procesión.* El público de la *Fornarina* no es el público de los Corbetta y de Camila Ober. Si el espectáculo se divide en secciones para el trabajo de diversos géneros, el público de una sección no se expondrá a quedarse a la siguiente; el que entra o sale de una, acaso no quiera tampoco codearse en el trayecto con el que sale o entra en otra siguiente. Zarzuela, circo y *variétés*, todo en una pieza, es mucha nómina. Tiples, cupletistas, acróbatas, mezclados dentro de un mismo escenario, no pueden traer otra cosa que las bajas ocurridas en la compañía de zarzuela del teatro de la calle de Jovella-

nos, y que por estas mismas consideraciones ya previmos en uno de nuestros números anteriores. ¿Qué pretende la hoy fusionada empresa del Teatro de la Zarzuela, sosteniendo números de circo y de cinematógrafo, estando abierto el Circo de Price, el Kursaal, Martín, Romea y 18 cinematógrafos? ¿Qué problema puede resolver esa empresa con el reducido cuadro de zarzuela que ha quedado? ¿A qué aspira con artistas de tantas clases y géneros?”³¹

Lo cierto es que la situación de crisis afectó al teatro en su totalidad, siendo reflejada en la inmensa totalidad de la prensa. A modo de ejemplo significativo, recogemos el artículo que con el título “La crisis escénica” publicó el número inicial de la prestigiosa *Revista musical* de Bilbao —después de Madrid—:

“El teatro en España está hoy en un periodo de crisis; de esto no puede haber duda ni aun a los espíritus más optimistas. Pero esta crisis, ¿es agónica o es de las que aparecen como manifestación inicial de un periodo de transición? Para mí, la crisis actual de nuestro teatro aparece preñada de esperanzas consoladoras; vamos derechos a lo grande, a lo artístico y a lo genuinamente nacional. El pueblo, harto de carne velada por mallas engañosas, envenenado por el bermellón y la purpurina, cegado por esos focos supletorios de la juventud que al huir marcó sañudas huellas en el rostro de nuestras tiples curadas al humo, aturdido por las intemperancias del parche y del cornetín, hastiado de ver sobre las tablas a Maura, Lacierva y *Garibaldi*, asqueado de oír a los actores las acusaciones que por falta de corazón no se oyen en el Parlamento ni en la calle, pide Arte, pide Arte grande, majestuoso, confortador de los espíritus, tranquilizador de las conciencias, ahuyentador de todos los dejes amargos de la lucha por la vida y aniquilador de todos los egoísmos y de todas las ambiciones que abrieron a los mercaderes las puertas del templo. La crisis ha surgido tan vehemente y tan impulsiva, que toda esta esfera se conmueve con sus palpitaciones. En el Real, se salvó sólo la buena voluntad de la dirección artística y de la empresa, mientras envueltas en sus tocados caen entre el polvo de los bastidores *Tosca*, *María de Rohan* y *Madame Butterfly*. En la Zarzuela es un fracaso cada estreno de esas óperas traducidas y remendadas por grafómanos de los de última novedad que se *portan el oli*, como se dice en el país de la butifarra. En Apolo no se hace más que levantar muertos. En Eslava, *La alegre trompetería* ha escrito el ‘nadie las mueva’. El Español y la Princesa vivirán mientras tengan el acierto de reclinar su cabeza moribunda sobre los hom-

³¹ “Enigma”. *Mundo Artístico*, 68, 26-IV-1906, 1.

bros atléticos de Dicenta y Benavente, adalides del Arte sano en cuyas hogueras ha de consumarse el auto de fe preciso, apremiante, ineludible. En tanto los cines, abiertos a la influencia del mal gusto, dominador en esta esfera, desmopolvan esperpentos de los que fueron apadrinados por la casualidad o la flacidez volitiva del público en los teatros mayores, y en perjuicio suyo establecen un retroceso absurdo y lamentable."³²

4. La proliferación de autores

Una de las características básicas del género por horas es la rápida aparición de obras destinadas al consumo inmediato, que no tienen pretensiones de perdurar. El público quiere entretenerse sin buscar ni una formación individual ni unos valores determinados. La respuesta a esa demanda es toda una colección de miles de obras pensadas para estrenarse y desaparecer rápidamente, sustituidas por otras de características similares. Consecuencia inmediata de esta realidad fue un planteamiento puramente mercantilista tanto por parte de los empresarios como de los autores: Si lo que se pide son obras nuevas, la estrategia es producir, sin importar la calidad. Así, aparecen gran cantidad de autores, muchos de los cuales carecían de una formación adecuada, como indica Ángel Vergara: "Existen cénicos autorzuelos, lo mismo libretistas que músicos, que desconocen los preceptos de la retórica y los del contrapunto."³³ O, en palabras del crítico de *El mundo artístico musical*, revista publicada en 1900, "hay maestros que, sin tener de tales más que el nombre, se meten a hacer arreglos, cortes, giras y capirotos —como tal se suele decir— de una obra, sin darse cuenta si estos cortes enlazan como debieran y sin que resulte mutilada la idea culminante; pero de nada de esto se cuidan, sólo satisfacen las indicaciones de la empresa inepta, en la mayoría de los casos, para estos arreglos o las aún más ineptas indicaciones de su inteligencia".³⁴ La situación se agrava desde el mo-

mento en que las empresas, utilizando a su favor la regulación sobre derechos de autor, ponen en escena todo tipo de obras, sin someterlas apenas a un control previo de calidad, con lo que el género chico cae en una degeneración, ahora a consecuencia de la falta de cualificación profesional de los que se dedican a explotarlo, hasta el punto que, según Miquis, "ahora son infinitamente más los ciudadanos con su correspondiente obrita que los hombres honestos limpios de toda culpa dramática."³⁵

La situación llegó a convertirse en una especie de despropósito: todo el mundo era capaz de escribir obras, y acudía con ellas a los empresarios de teatros a fin de poder estrenarlas —irónicamente Miquis decía que si se regenerase el género "seguirían viniendo a Madrid provincianos con las alforjas llenas de comedias; pero al menos traerlos y llevarlos no sería la ocupación casi única de los ferrocarriles españoles"—.³⁶ Pero lo más increíble es que las obras eran estrenadas sin ningún tipo de filtro, con la consiguiente merma en la calidad del producto.

"Esta fiebre de estrenar ha conducido al agotamiento, y el agotamiento sugiere industrias encaminadas siempre a burlar la atención del público. Como el problema estaba en ofrecer títulos diferentes de los conocidos y en poner en los carteles con caracteres rojos la palabra estreno, en los teatros, como en la romana del diablo, entra todo. Así sucede que el espectador de buena fe se sienta en la butaca creyendo asistir a la primera representación de una comedia, y empieza a recordar aquello que oye y ve, sonándole a algo que en su memoria dejó señales."³⁷

Testimonios de esta situación son algunas de las crónicas de José Francos Rodríguez, recogidas en una obra recopilatoria de artículos, entre las cuales entresacamos la titulada "La conquista del público", en la que se explica el proceso:

"Al principio, en estos sólo se representaban obras de repertorio, después de haber vencido algunas dificultades.

³² BARRIOBER Y HERRÁN, E. "La crisis escénica". *Revista musical*, 1, V-1908, 4-5.

³³ VERGARA DE PRADO, Ángel. "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español". *El mundo artístico musical*, 2, 20-V-1900, 5.

³⁴ "Crítica injusta". *El mundo artístico musical*, 3, 30-V-1900, 2-3.

³⁵ MIQUIS, A. "El género grande". *Comedias y comediantes*, 15-12-1909.

³⁶ *Ibidem*

³⁷ FRANCOS RODRÍGUEZ, José. "Con la fiebre". *El teatro en España*. 1909. Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez [1910], 203-205.

Porque es el caso que ciertos autores sintieron escrúpulos de que se malbaratasen sus producciones, y pensaron en prohibir su representación. Aquello pasó pronto. Como se les dijo: '¿Vais a impedir que se aumente el número de representaciones de vuestras obras? ¡Valiente tontuna! ¿Qué perdeis con ello? Nada. Al contrario, ganáis mucho. Comedias y zarzuelas agotadas resucitarán, y esas resurrecciones pueden producirnos positivos aumentos de derechos.' Por ello se declaró libre el uso de las obras, cualquiera que fuese el local donde se representaran, y siempre mediante el estipendio convenido; nunca, como puede colegirse, muy considerable. Pero el público pidió más. Ya no se contentaba con el repertorio: exigía novedades, y para satisfacer tales exigencias se aventuraron algunos a representar piecitas de autores noveles a quienes se habían cerrado las puertas de los teatros formales. Con este motivo se inició el desbordamiento que ahora anega el campo teatral español. Al principio eran pocos; luego fueron muchos; a la sazón son infinitos los que estrenan dramas, comedias, zarzuelas, sainetes, revistas en un acto, en dos o en tres; que ya no hay tasa ni medida que condicione la invasión que padecemos. Y como los empresarios tiene labor propicia para su demanda, y no sólo escritores principiantes, sino los más renombrados les ofrecen sus obras, no pasa día sin que se estrene alguna producción teatral, y en cada cartel —y cuenta que los carteles son muchísimos— se varían los títulos que es una bendición. En el mercado entra todo: lo aceptable y lo disparatado, lo discreto y lo absurdo, lo que se oye con agrado y lo que sólo es, en suma, un gran disparate. En esta producción al menudeo no existe el regulador del buen sentido. Una empresa teatral suele ser algo sólido y serio cuando está en manos conocedoras del asunto. Entonces, con plan, con propósitos definidos, con pensamiento fijo, se trabaja provechosamente, sin descuidar el arte; pero cuando se necesita al día siguiente la ganancia, cuando sólo se persigue la recaudación, todo interés que no sea el de contar pesetas se menosprecia".³⁸

En la misma crónica se comenta:

"De que se silbe una obra a que se aplauda con entusiasmo, hay poca diferencia, porque la aplaudida muere a escape. Como la producción no cesa y el público está ya acostumbrado a la movilidad y variación constante de los títulos, pide que se renueven, y es necesario complacerle. Con más, que esperan turno centenares de poetas para dar a conocer los frutos de su invención, tramados y concluidos en menos tiempo del que se necesita para decir en qué consisten. Así hemos llegado a la situación actual, que no es

para ensalzarla. ¿Compañías completas? No las hay, salvo excepciones que pueden contarse por los dedos de una sola mano, y sobran dedos. ¿Obras maduras, escritas con reposo, con seriedad? ¿Quién ha de escribirlas? Los autores capaces de ello están atosigados por los proveedores menos escrupulosos; se entregan también al vértigo; se acomodan, como es natural, a las exigencias; y entre escribir para el arte o para el voraz consumo diario, se rinden a lo segundo, por imperio ineludible de la realidad."³⁹

En principio, los autores de más prestigio consideraron al teatro por horas como una forma menor, poco atractiva para dedicarle un tiempo de trabajo, pero al comprobar que era el género que proporcionaba dinero, optaron por dedicarse a escribir obras para el teatro por horas,

"en primer término, porque ese género es el que más produce: y aunque no sólo de pan vive el hombre, es lo cierto que el pan es indispensable para el sustento. Además, porque los teatros por secciones donde se representan piezas líricas son los predilectos del público, y cuantos quieran gozar de sus alabanzas necesitan, aun siendo maestros, descalzarse de vez en cuando el coturno y andar a pie desnudo por los resbaladizos terrenos del arte popular".⁴⁰

En el mismo sentido, comenta José Francos que

"la diferencia entre los teatros grandes y los chicos estribaba antes en que a los primeros sólo acudían los autores de fama y los artistas de cartel. Ahora los autores en boga van desde el altivo al modesto sin el menor inconveniente, y actores de positivo mérito trabajan en escenarios reducidos con el mismo entusiasmo que en los amplios donde lograron fama".⁴¹

Los críticos serios llegan a plantear, desde una perspectiva ética, el valor de las obras en un acto escritas por autores prestigiosos:

"¿Acaso en el género grande se encuentran bellezas de que carece el chico? ¿Hay más arte en *Los diamantes de la corona* que en *La revoltosa*, de Chapi, por ejemplo? ¿Los escritores y músicos que escriben para los teatros por horas son más artistas que los que escriben zarzuelas de tres y

³⁸ *Ibidem*. 165-170.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

cuatro actos? Seguramente que ni en el género chico, ni en el grande encontraríamos una obra de verdadero mérito artístico, porque los mismos que cultivan el primero cultivan el segundo, y nadie se atreverá a suponer —creemos nosotros— que Arniches y Fernández Shaw, Chapí y Vives, lo hacen bien solamente cuando escriben obras en tres o más actos.⁴²

Así no resultan nada extrañas las palabras del prestigioso crítico Cecilio de Roda al referirse a Chapí:

"En España no da dinero más que el género teatral que el público favorece, y Chapí, sin medios personales de fortuna, sin otro apoyo para sostener su vida material que los frutos de su talento, se consagró por entero a él. En otras condiciones hubiera sido un sinfonista, un compositor de un género elevado, un cultivador del oratorio; la vida lo empujó a la zarzuela, y la zarzuela fue el campo que recogió las flores de su ingenio."⁴³

En todo caso, en palabras de Ángel Vergara,

"En este estado el teatro, necesariamente para cobrar trimestres apelan los autores de fundamento a escribir cosas del día, mientras sucede que la verdadera escena del Español y de la Comedia está agonizante; y ese público ilustrado no tiene reparo en sonar las palmas a una tiple (sin voz) y frecuenta las secciones últimas de los teatros por horas, cuyas representaciones terminan a las doce y media de la mañana y aún más tarde. ¿Qué puede esperar esta sociedad presente de semejantes aberraciones?"⁴⁴

De cualquier modo, autores y compositores se vieron favorecidos por la legislación sobre derechos de autor con el sistema de tanto alzado, que refiere Miquis en algunas de sus crónicas —en las cuales reivindica también la reinstauración del género grande—:

"En el género chico se inventó el cómodo medio del tanto alzado —y cada vez más alzado, porque los autores

son implacables—, y gracias a esa igualdad, que es la más absurda de las desigualdades, y parece invención de aquel de quien se dijo: 'Para él la simetría es la belleza, / aunque corte a las cosas la cabeza', ha podido haber obras que han enriquecido a los autores, mientras arruinaban a las empresas. Yo, por mi parte, he visto muchas primeras en que la entrada no llegaba ni con mucho a la cantidad que la obra puesta en escena costaba por derechos de autor, y, francamente, por mucho que sea el valor del trabajo intelectual, y aun dando de lado que en el trabajo del actor y en la labor del empresario no pusiera nada la inteligencia, era demasiado pedir que trabajasen una multitud de gentes para mantener a una sola persona, y aun eso dejando a deber algo. Con el género grande no pueden darse tales anomalías, y una obra mala no puede durar en el cartel ni llegar a hacerse centenaria, como lo fueron muchas del género chico, porque a todo se acostumbra el hombre, de quien ya se dijo hace unos días que era un animal de costumbre, y no hay sino tomar para cuando no dan tortas."⁴⁵

Como muy bien señaló en la misma *Revista Musical* N. de Tavira, la falta de afición a la música, unida a la diferencia de precios entre unos espectáculos y otros, hizo que el público se decantara con mucha frecuencia por los espectáculos que exigían menor desembolso pecuniario:

"Aun así, las Filarmónicas no están al alcance de todos, ni de los más. Son caras, y tienen que serlo. Como lo son también los conciertos públicos y las óperas. Y la crematística es un factor muy digno de tenerse en cuenta, hasta en el arte. No habiendo una afición decidida, tratándose sólo de pasar el rato, la gente prefiere a la fiesta musical, el teatro por horas, el Circo o el Cinematógrafo, porque son baratos."⁴⁶

5. Los empresarios y los intérpretes

Como hemos visto, al tiempo que cualquiera era admitido para producir la ingente cantidad de obras que el consumo demandaba, y al tiempo que aumentaba el número de salas más o menos aptas para ser habilitadas hacia las representaciones, se producía

⁴² SOLER, Francisco de A. "El género chico". *La música ilustrada hispano-americana*, año V, n° 70, X-1902, 147-148.

⁴³ RODA, Cecilio de. "El año musical (1909)". *La España moderna*, III-1910, 46.

⁴⁴ VERGARA DE PRADO, Ángel. "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español". *El mundo artístico musical*, 2, 20-V-1900, 5.

⁴⁵ MIQUIS, A. "El género grande". *Comedias y comediantes*, 15-12-1909.

⁴⁶ TAVIRA, N. de. "Más reflexiones". *Revista musical*, 8, VIII-1909, 187.

otro fenómeno paralelo en el campo empresarial: comenzaron a proliferar las empresas y los empresarios, a veces con una nula preparación, fruto de la improvisación y de la necesidad de estar presentes en un negocio que se preveía rentable. Así, además de los empresarios que regentaban los teatros y salas de mayor prestigio en los que se representaba el teatro por horas, surgen —y no sólo en provincias— otros muchos locales en los que lo que se intentaba era rentabilizar el interés del público en conocer novedades. Sigamos el relato de José Francos:

“Un empresario es justo que se acomode a su negocio y le prepare en busca de honroso rendimiento; pero recuérdese que, por lo común, fueron los empresarios de teatros hombres entendidos en la materia, aficionados a ella y, por lo mismo, dispuestos a entreverar sus propósitos lucrativos con los que podían redundar en provecho del arte. Ahora no sucede, por lo común, lo mismo. Al empezar la fiebre de los cinematógrafos, cundió la noticia de que eran una mina. ¡Fulano ha hecho un capital con las películas! ¡Zutano está poderoso! ¡Aquél guarda un fortunón amañado con las ganancias de su *cine*! La envidia del bien ajeno y el nocivo deseo de enriquecerse pronto y con liviano esfuerzo sugirieron a muchos el propósito de acometer aquellas fáciles empresas, que reproducían en nuestro tiempo la fábula del rey Midas. En cuanto había un solar a propósito se edificaba en él un barracón, y con unos cuantos números de gimnasia o de canto, de taumaturgia barata o de flamenquismo a precios convencionales, y varios millares de metros de cintas cinematográficas, ¡a ganar dinero! Se multiplicaron las barracas, favorecidas por el público, y este favor indujo a muchos a afrontar los riesgos de construir locales más acondicionados, y se empezó la larga serie de teatrillos que hay en Madrid y en Barcelona especialmente. Pero el cinematógrafo pareció poco a cuantos asistían a estos espectáculos baratos. Los locales destinados a las películas buscaron el apoyo de compañías de verso y de zarzuela, y de la noche a la mañana, hasta prescindiendo de las prescripciones reglamentarias, se multiplicó en las grandes poblaciones el número de coliseos.”⁴⁷

Ahora bien, la motivación para constituir estas empresas es claramente económica:

“Varias empresas de estos teatros al por menor están constituidas por distintos socios que sin capital fuerte, sin antecedentes artísticos de ninguna clase, sin aficiones literarias, se meten en el negocio porque han sabido que con otros análogos pasaron algunos sujetos de la pobreza al bienestar. Y así, modestos industriales, personas dedicadas a menesteres que no tienen la menor conexión con el teatro, se ven de pronto investidas con el cargo de contratar actores y de admitir comedias. Conozco a un modesto dependiente, que a duras penas podía leer el sobre de una carta cuando ejercía funciones subalternas en las oficinas de un periódico, y ahora, como asociado de una empresa de *cine*, oye lecturas de comedias, y las admite o las rechaza según su cuenta. La necesidad se ha hecho también inspiradora de muchos que jamás pensaron en poner a prueba su ingenio, y hasta que nunca creyeron poseerlo.”⁴⁸

Con ello el panorama resulta aún más desalentador desde la perspectiva de la depuración del género chico.

Una consecuencia lógica de la proliferación de locales fue la disminución de la calidad de las obras representadas en ellos. Al tiempo, surgen nuevas fórmulas de espectáculo en las que se prescinde muchas veces del grueso de las compañías, con objeto de ahorrar dinero, alternando en ocasiones las funciones con proyecciones cinematográficas, o incluyendo también formas propias del cuplé o del cabaré. En ocasiones, el único requisito para asistir a estas representaciones era pagar una consumición en el bar, sin siquiera tener que sacar entrada. Con estas fórmulas se hacía posible ofrecer al cliente un espectáculo barato, con pocos intérpretes, casi siempre prescindiendo del elemento orquestal, y sin pretensiones de tipo artístico, pero que sirvieron también para diversificar la oferta de entretenimientos y, al tiempo, para restringir las ganancias —ya bastante reducidas— de los teatros dedicados al género grande, tanto dramático como lírico.

“Esta difusión de los espectáculos pone en grave peligro al teatro grande. En uno chico contratan a una primera figura, y con rodearla de personal insignificante satisfacen al público, que acomoda sus exigencias al coste moderado de las localidades; y, claro, como las figuras importantes se diseminan en los coliseos y salones que menudean en

⁴⁷ FRANCOS RODRÍGUEZ, José. *Idem*, *Ob. cit.* 165-170.

⁴⁸ *Ibidem*. 165-170.

Madrid, no hay modo de formar una buena compañía para un coliseo de porte de verdadera importancia. La concurrencia, que encuentra en los teatrillos los mismos autores y aún a algunos actores de los que brillan en el Español o en la Comedia, con más la ventaja de poder aplaudirlos por poco dinero, se deja de pompas y vanidades y otorga sus favores a los cinematógrafos, contribuyendo al desmedro visible del arte serio y transcendental."⁴⁹

En el campo de la interpretación se repiten las mismas situaciones que hemos visto en los de la creación y las empresas. El género chico, al igual que el resto de los géneros dramáticos, precisa intérpretes de calidad contrastada, capaces de aunar los aspectos interpretativo y musical. En las grandes ciudades, en especial en Madrid, esos intérpretes sí existieron en algunos casos, y figuras como Loreto Prado o Chicote marcaron un estilo y una forma de hacer característicos de su genialidad. Pero en otros casos, los intérpretes no tenían un mínimo de cualificación necesaria para actuar con dignidad, y el resultado era malo, cuando no nefasto. Además, el propio complejo de inferioridad que arrastró el género chico hizo que algunos intérpretes de prestigio no se dedicasen a él, sino a la ópera o a la zarzuela grande. Pero además, junto a los intérpretes de categoría reconocida se situaban otros mediocres, que no serían capaces de actuar en producciones en varios actos, y que se valen de la necesidad de personal que impone la dinámica del teatro por horas para sobrevivir en una profesión que, a todas luces, no era la suya. *"¡Seamos claros, ya que alguno de los compañeros así lo desea!, ¿qué artistas hay que merezcan el nombre de tales entre todos los que cultivan y practican el llamado género chico? Pocos, muy pocos, y esos cultivarían con verdadero éxito el género grande (la ópera cómica española)."*⁵⁰ En palabras de José Francos:

"Con los cómicos pasa lo mismo(...). Imposible formar compañías buenas. Los medianos ocupan el lugar de los buenos; los malos, el puesto de los medianos; los perversos siguen en el oficio, que de otra suerte habían de

abandonar viendo que nadie se acordaba del santo de su nombre. Y a la postre resulta que la excesiva cantidad daña a la calidad, y que ya es mercadería y ocupación donde caben los logrereros cuanto antes fue empeño donde probaban su valer los hombre de reconocido talento o de probada aptitud."⁵¹

Otra cuestión relativa a los intérpretes del género chico hasta aquí ignorada por la musicología moderna es la de los músicos de las orquestas que actuaban al servicio de este género por horas. Y al comienzo del siglo XX, estaba en marcha un proceso asociativo entre los músicos orquestales que habría de conducir en unos pocos meses a la constitución de la Asociación de Músicos de Orquesta, bajo la presidencia inicial del cornetista y profesor Tomás García Coronel. Las referencias que hemos conservado aparecidas en las revistas musicales especializadas se hacen eco de este proceso asociacionista que habría de servir a los intérpretes para mejorar sus condiciones de vida, sensiblemente deterioradas tras las crisis finisecular. Es en este marco en el que se deben encuadrar los artículos a que haremos referencia a continuación, el primero de ellos anónimo, destinado a defender la profesionalidad de los músicos que actuaban en las orquestas de los teatros:

"Cansados estamos ya de oír las censuras que ya el público, ya la prensa dirige en ciertas ocasiones a las orquestas de los teatros, calificándolas a veces de murgas callejeras(...). Veamos cuáles son las causas más principales de que la parte musical a veces no resulte como debiera y que dé margen a que se forme quizá una mala idea artística de los dignos profesores a cuyo desempeño está confiada(...). Si a esto añadimos los continuos transportes que se hacen en las obras por complacer a los malos cantantes, transportes que dificultan la ejecución y redundan en perjuicio de los músicos, no sólo por las molestias que ocasiona para éstos, sino porque desfigura la obra(...). El transporte trastorna, disloca casi siempre la orquesta, la pieza musical pierde la sonoridad que debiera tener, y los instrumentos al pasar a otro tono, encuentran dificultades de ejecución o afinación que tal vez en el otro no tuvieran. Veamos ahora los papeles que se tocan: éstos no siempre están bien copiados, y otros que de puros viejos están llenos de señales, de

⁴⁹ *Ibidem.* 70-71.

⁵⁰ "Espectáculos". *Arte y Sport.* año II, n° 32, Madrid, 20-09-1904, 7.

⁵¹ FRANCOS RODRÍGUEZ, José. *Ob. cit.* 165-170.

cortes, repeticiones y otras zarandajas, que son verdaderamente indescifrables, y que más semejan rompecabezas y logogrifos, que no papeles de archivo musical(...). Si esto pasa en los teatros de zarzuela, ¿qué diremos de los circos? En éstos, si la crítica se ocupa alguna vez de la orquesta, es para compararla con una murga. Verdaderamente que son las orquestas que suenan peor; pero no se crea que éstas se componen de distintos profesores que otras(...). Estas orquestas siempre están incompletas de personal por querer las empresas economizar una cantidad insignificante. La música que se toca, en su mayoría, es repertorio de los mismos artistas, mal arreglado y de pésimo gusto, compuesta, casi siempre, de retazos de diferentes composiciones, faltando muchas veces hasta papeles de algunos instrumentos. Las orquestas, colocadas en el peor sitio para las condiciones acústicas, y el género de música que siempre es el mismo, hacen que el público se fatigue al cabo de tres horas de oír sin descanso el mismo ritmo, casi siempre de galop, polkas y valsés.⁵²

Como decimos, los artículos publicados en *El mundo artístico musical* de 1900 ayudaron a la constitución de la Asociación de Profesores, y propiciaron bastantes intervenciones de músicos madrileños, que firmaban casi siempre con seudónimo por miedo a posibles represalias de los empresarios de teatros. El titulado "Machaca, chico, machaca...", rubricado por "Uno de Apolo" —esto es, un músico de la orquesta del Teatro Apolo—, tras pasar revista a la remuneración percibida por cada uno de los 31 profesores de la orquesta en la temporada 1900-1901,⁵³ que arroja un total de 112,50 pesetas diarias para la orquesta, concluye que quien obtiene el beneficio de las funciones de género chico es el empresario, siendo las condiciones de los músicos de este tipo de orquestas peores que las de sus compañeros que actúan en teatros dedicados al género grande, pues ellos deben tocar mayor número de obras por un sueldo inferior, y deben pasar mucho más tiempo estudiando el repertorio, dada su constante renovación:

⁵² "Crítica injusta". *El mundo artístico musical*, 3, 30-V-1900, 2-3.

⁵³ Los sueldos son los siguientes: Concertino, 4,50; 1º violín, 4; Otro, 3,50; Otro, 3,50; Otro, 3,50; Otro, 3,50; 2º violín, 3,50; Otro, 3,25; Otro, 2,75; Otro, 2,75; 1º viola, 4; 2º viola, 3,50; Violoncello, 4; 1º Contrabajo, 4,25; 2º contrabajo, 3,75; 1º flauta, 4,50; 2º flauta, 3,75; Oboe, 4; 1º clarinete, 4; 2º clarinete, 3,25; Fagot, 4; 1º trompa, 4; 2º trompa, 3,50; 1º cornetín, 4; 2º cornetín, 3,25; 1º trombón, 3,75; 2º trombón, 3,25; 3º trombón, 3,50; Timbal, 3,50; Caja, 3; Bombo, 3 pesetas.

"Y queda demostrado que el presupuesto de orquesta de Apolo se reparte bien. Pero una cosa es que el presupuesto esté bien repartido y otra que los profesores estén bien pagados. A nuestro juicio, no lo están... Y analizada la cuestión bajo otro aspecto, resulta: 1º Que en el género chico la orquesta trabaja más que en la zarzuela grande y cobra menos. 2º Que las empresas del género chico obtienen más ganancias que las de zarzuela grande y pagan menos de orquesta. 3º Que es más caro para el público el espectáculo de zarzuela chica que el de zarzuela grande. 4º Que considerados ambos espectáculos artísticamente, el músico en el género chico tiene más dificultades que tocar. Trabaja más la orquesta en el género chico, porque nunca está completo el cartel. Los ensayos son diarios, continuos durante la temporada, pues aunque guste una obra, hay necesidad de preparar otras para ir variando el cartel continuamente. En la zarzuela grande, obra aceptada por el público proporcionaba a la orquesta un descanso tan duradero como noches fuera en cartel dicha obra; a veces con dos o tres estrenos, y hasta con uno solo, se hacía toda una temporada y quedaba obra para la siguiente todavía. Los sueldos de las primeras partes de orquesta en los buenos tiempos de la zarzuela grande llegaban a 24 y 26 reales; cuatro pesetas ahora, son un colmo, un mirlo blanco. Es más caro el espectáculo de zarzuela chica, y para convencerse, basta ver los precios en los carteles. Entrada general por función en la zarzuela chica, 0,40 céntimos de peseta, que en las cuatro secciones que dan, hacen una suma de 1,60 pesetas. En zarzuela grande, una peseta la entrada para toda la noche. Butacas, en zarzuela chica, una peseta función, cuatro pesetas las cuatro obritas; en zarzuela grande, 10 o 12 reales butaca para toda la noche, etcétera. Los beneficios de la empresa no pueden estar más claramente demostrados. Esto no sería tan censurable si de este aumento de precios llegara hasta la orquesta la parte alícuota que por aumento de trabajo le corresponde. El trabajo del profesor de orquesta en ambos espectáculos es tan diferente que no puede ser más. En la zarzuela grande, la música que toca está siempre artísticamente razonada; los instrumentos están escritos en su verdadera extensión; es más o menos difícil la música, pero siempre dentro de las condiciones de cada instrumento, sin dislocaciones, sin efectos antiartísticos rebuscados casi siempre en la zarzuela chica en perjuicio del buen arte y sumando a cada momento dificultades que no siempre están dentro del mecanismo de los instrumentos; y no citamos los mil ejemplos que se nos vienen a la memoria, por no molestar a los señores compositores *consagrados* por un público pervertido, el cual es explotado por su falta de educación artística."⁵⁴

⁵⁴ UNO DE APOLO. "Machaca, chico, machaca...". *El mundo artístico musical*, 13, 10-IX-1900, 2-3.

6. La necesidad de una regeneración

Hemos visto que la crisis del género chico, y de todo el género lírico español, que ya era percibida al comenzar el siglo XX, se agudiza a partir de 1904. Uno de los textos que mejor resume la situación es el publicado en abril de 1906 en la revista *Mundo Artístico*, en el que se apuntan también algunas posibilidades para buscar una regeneración que se entiende imprescindible:

"El clamor es general; todos los que del arte dramático viven, empresas, artistas y autores, se lamentan de la crisis que sufre nuestro teatro; todos conocen sus causas, cada uno de ellos reconoce su participación en el desastre, pero ninguno quiere confesarse en público copartícipe del estado agónico de nuestro teatro nacional. La misma prensa, por convencionalismos mal entendidos, por consideraciones que, cuando más, debieron evitar la censura, pero no llegar al elogio de lo que censura merecía, tiene una gran parte en la decadencia de nuestro teatro. Ella, aplaudiendo algunas veces el chiste resbaloso, como halagando la vanidad femenil, en otras, calificando de hermosa o sugestiva a quien sólo debía considerar como una tiple más o menos ligera en vestir, más o menos comedida en la frase y en el movimiento escénico, contribuye a que el género chico, culto en principio, fuese poco a poco hacia el *variétés*. Los autores, más atentos a los ingresos que a la dignificación de sus propias concepciones, llevando al teatro lo íntimo del hogar, lo ínfimo del arroyo y las desnudeces de la carne; otras veces, faltos de toda inventiva o inspiración propia, concretándose sólo a copiar, a traducir, a refundir alguno que otro arreglo de obras de ambiente extranjero con tesis que no están en relación con nuestra raza, temperamentos, usos y costumbres; trayéndonos *La retreta*, *Benvenuto Cellini* o presentándonos *La princesa Bebé*, tipo neurasténico de un siglo al que no llegaremos ninguno de los que hoy admiramos tantas bellezas literarias, han contribuido primero a la degeneración de la zarzuela grande, crearon el género chico después, y sin darse ellos mismos cuenta, han llegado a dejar a éste entre las epilépticas convulsiones del arte dramático. Los actores en general, olvidándose de la dignificación del arte para dignificación de la clase y no rechazando papeles, diálogos y frases impropias del teatro, erigido sólo para *instruir deleitando*, y las empresas admitiendo toda clase de mercancía a bordo; todos, prensa, autores, empresas y artistas tienen su participación en la crisis teatral actual; todos, salvo excepciones, como en todo lo humano, han acompañado al *variétés* desde la calle de Toledo al clásico teatro de la calle de Jovellanos; a nadie se

le ha visto en el acompañamiento, porque ni el teatro español ni el género chico ha muerto todavía; agoniza, pero aún hay esperanza en la reacción cuando queda un átomo de vida. La crisis del día es secuela, y por lo tanto, aún puede venir esa regeneración. Menos arregladores, más originalistas; dejemos los aires de fuera, causa de la atrofia del ingenio patrio, pues prescindiendo de tener que pensar, no se cultiva una inteligencia sólo dedicada a copiar, a traducir o a refundir; dejemos la bisutería intelectual extranjera, que en España sobra intelectualismo nacional para producir bien dentro de nuestros usos y costumbres; prescindan nuestros autores de los efectos de óptica sugestiva o de la fraseología inculca, y la reacción vendrá pronto, tanto más si al propio tiempo se abre la puerta a una juventud que llega sin la atrofia propia de un desgaste natural de los autores de hoy, que han tenido necesidad de producir más de lo que podían, precisamente para tratar de justificar ese cierre a los autores nuevos, y causa principal de tantos *engendros* como han merecido los honores del estreno."⁵⁵

En torno a la temporada teatral 1909-1910, la crítica es unánime a la hora de constatar la necesidad de regenerar el mundo lírico español, apuntando diversas posibilidades de actuación, e incluso, llegando a plantear la necesidad de regenerar la totalidad de la música española, dentro del más puro espíritu "noventaiochista", supuestamente inexistente en la música

"¿Por qué no acabamos de crear nuestra ópera nacional? ¿Por qué la música sabia, la música de los cuartetos de corte clásico, la música sinfónica no concluyen de tomar carta de naturaleza en la producción nacional? ¿Por qué la decadencia de nuestra genuina zarzuela? ¿Por qué el raquitismo de las instituciones oficiales de enseñanza de la música? Preguntas son todas estas que se contestan de igual modo: por la falta de ambiente, por el divorcio entre la música y el pueblo, por la falta de hábito de oír la buena música y gustar de ella, porque no hay aún verdadera cultura musical y la afición se agota o se desenvuelve todavía en estrechos cauces."⁵⁶

Una de las posibilidades es volver al género grande, por entender que muchos de los excesos posibles en el chico, como la proliferación de autores e interés

⁵⁵ "Aún es tiempo". *Mundo Artístico*, 66, 12-IV-1906, 1.

⁵⁶ BENITO, Enrique de. "Sobre educación musical popular". *Revista musical*, 9, IX-1909, 213.

pretes sin formación, no darían resultado en aquél. Esta es la postura defendida por A. Miquis en un amplio artículo publicado en *Comedias y comediantes*, del que extractamos sus fragmentos más significativos:

"¿Ha entrado el género chico en el periodo agónico? Todos los síntomas inducen a dar una respuesta afirmativa: apenas si hay teatro que no tenga ya su correspondiente sección doble o sección especial, que no es sino un pretexto para dar en lugar de una *piecécita*, como se decía antaño, una obra entera hecha y derecha con dos o tres actos.... Todo parece indicar, pues, que el público ha comenzado a cansarse del teatro homeopático, y que las empresas del género chico comienzan a demandar la vida a lo mismo a que dieron la muerte. Es una reacción que por fuerza será beneficiosa para el arte: por muy intensa que sea la epidemia de grafomanía que nos corroe, no es de suponer que se escriban tantas comedias en tres actos como en uno: hay que calcular dos terceras partes menos, y aún será calcular con exceso, porque tres actos, aun para un grafómano, tienen mucho que escribir; de modo que el mal disminuirá, y ya se sabe que 'del mal el menos'. Mientras sólo tuvimos 'género grande', las gentes fueron un poco más respetuosas con Talía, y eran más los que se consideraban indignos de tener tratos y contratos con la musa que los osados a dar por recibidos sus favores.... Volver al teatro grande pudiera, pues, ser el mejor camino para volver a la normalidad.... Volviendo al teatro grande lograríamos, además, la mayor de las ventajas: que cada autor cobrase como Dios y la ley de propiedad intelectual mandan, según sus obras y no como ahora, aprovechándose del tanto alzado y de la influencia más o menos justa para sostener en el cartel obras que el público no quiere ver y que los cómicos representan ante salas gratas a las arañas, porque no hallan en ellas obstáculos que las impidan tejer ampliamente sus telas. En el género grande, en efecto, los autores cobran el diez por ciento de la entrada que produce su obra: si eso se hubiese aplicado al género chico, se hubiesen muerto de hambre, o, por lo menos, no se hubiesen muerto de hartura muchos de los autorcetes que por ahí pululan, y no hubiesen llegado a molestar a la reunión más de cuatro reputaciones absolutamente inmerecidas... La resurrección del teatro grande indica, además, una felicísima disposición de ánimo por parte del público: las *piecécitas* reunían sólo una atención limitada: las secciones dobles ahora, y más tarde las funciones enteras, que, indudablemente volverán, exigen mayor fijeza, y a medida que en un ser o en un individuo aumenta la posibilidad de atender, va aumentando asimismo la facultad de comprender. Para que logremos tener buenos actores, sería también beneficiosísima la vuelta al teatro grande: con el sistema del teatro por horas, que pone a

Talía a la altura de los cocheros de París antes de que usaran taxímetro, es difícil que los actores encuentren papeles en que forzosamente hayan de estudiar un carácter: lo más frecuente es que tengan que estudiar sólo un conflicto –un conflicto dramático o un conflicto cómico–, y esto es infinitamente más fácil, y desde luego más posible a todos, por limitados que sean sus medios de expresión. En una comedia grande, el caso es precisamente el contrario: el actor forzosamente ha de estudiar un carácter y ha de determinar cómo reacciona en diversos momentos; esto requiere más arte, y desde luego más completos medios para impresionar al público. En suma, el género grande vendrá a ser ahora una regeneración del teatro, que bien la necesita. Y esto no es abominar del género chico, que se va empujado por las secciones dobles y las funciones enteras: cada uno su época y su misión, y el género chico tuvo las suyas: vivió en su época y vulgarizó el teatro. Fue una receta útil para un periodo histórico determinado. Pero, por fortuna, ese periodo pasó, y ahora la fórmula es otra distinta, que se encierra en estas tres palabras: 'teatro grande barato', y el que mejor la emplee ganará honra y provecho, que es, en definitiva, todo lo que el hombre puede ganar."⁵⁷

Ahora bien, la opinión vertida por Miquis en diciembre de 1909 no pasaba de ser un deseo, pues según los datos de José Francos, en dicho año predominaron en Madrid las obras en un solo acto, siendo minoría las escritas en más:

"Las comedias con más de un acto van de capa caída. Véase, en prueba de ello, la lista de las que corresponden a los teatros madrileños: en cinco actos, 1; en cuatro, 3; en tres, 18; en dos, 12; en uno, 377; total, 411. Esto acusa el poder absorbente de los teatros por secciones. Los de función entera escasean; así se comprende que en tanto son 377 las obras en sólo un acto, las de cinco, cuatro, tres y dos reunidas no asciendan más que a 34. El público muestra cada vez mayor predilección por los espectáculos breves. Lo de pasar la noche entera en la butaca o en el palco atendiendo a una función completa es contrario al deseo casi unánime de vivir en pleno vértigo, sin que ningún cuidado ni afición ocupe espacio que exceda de dos horas".⁵⁸ El mismo Francos pretende, en otra crónica, ser optimista de cara a la regeneración del mundo dramático: "El gusto no se puede formar. ¿Cómo formarlo, si prevalece lo malo sobre lo bueno y aquello se difunde más que esto? El gran arte no puede estar en competencia con la liquidación tea-

⁵⁷ MIQUIS, A. "El género grande". *Comedias y comediantes*, 15-12-1909.

⁵⁸ FRANCO RODRÍGUEZ, José. *Ob. cit.* 373-375.

tral a que asistimos. El almacén vence al fino expositor de productos delicados. La industria suplanta al noble ardimiento profesional. ¿Que esta fiebre pasará? Ya lo creo. Pasará, seguramente, porque hay una ley de progreso, de refinamiento intelectual, que vence todos los obstáculos; pero bueno fuera acelerar sus efectos mediante trabajos que no serían estériles para la cultura nacional. No se piense en la conquista del público para lograr su dinero; procúrese la conquista de su asentimiento por las labores artísticas; y ello han de realizarlo quienes por su prestigio y por sus medios tienen poderío para tal empresa. Pero si en vez de acometerla se suman a los invasores que, asolando sus campos, se entraron en el reino del arte, no se quejen de sufrir las consecuencias. No tienen ahora vocación de mártires; pero piensen en que al cabo habrán de representar siempre el papel de víctimas."⁵⁹

Por eso, la opinión de Rogelio Villar, una de las máximas figuras del regeneracionismo musical de comienzos del siglo XX, puede servir para cerrar este conjunto de textos con cierto realismo, al margen de las intenciones más idealistas vertidas por quienes aspiraban a la regeneración de nuestro mundo lírico, regeneración más ansiada que real:

"Con tantos y tan buenos elementos es vergonzoso que sigamos viviendo en la inacción, y demos lugar con nuestra pasividad e indolencia a que sea el llamado género chico, que está resultando ya ínfimo, el único espectáculo musical nacional y que el estreno de una insignificante obra de Quinito sea considerado por una parte de la prensa como un acontecimiento nacional. Es triste que las manifestaciones

del arte musical entre nosotros no sean más que eso, que se representa actualmente en teatros y cines de Madrid. Y gracias a que, por fortuna para el buen gusto, cuando se exporta a provincias es acogido muchas veces, con la indiferencia que merece. Claro está que es un género como otro cualquiera, pero no género, dentro del arte musical, inferior, muy inferior, y no debiera dársele más importancia que la que realmente tiene. Pero ved nuestros periódicos más importantes: algunos días parecen órganos de la chulapería. ¡Qué informaciones! Mientras tanto, pasan desapercibidos los acontecimientos musicales más importantes, los triunfos de nuestros artistas en el extranjero, que son muchos actualmente. Y eso es todo el teatro actual, teatro que dignificó y regeneró Chapí, Jiménez, Caballero, en el que figuraron maestros como Arrieta, Gaztambide, Oudrid, Barbieri; en la patria de Eslava, Sarasate, Fortuny, La Patti, Masarnau, Vázquez García, Monasterio y Gayarre. Luchamos con grandes dificultades. No sabemos hacer género que priva, que afortunadamente para el arte esté en decadencia, la astracanada musical, la grosería, la vulgaridad. Abajo la ignorancia, y la falta de afición, arriba los superpedantes de la crítica, que exige y pretende compararnos con las grandes figuras musicales de Alemania y Francia aquí donde no tenemos tradiciones y donde todo está por hacer en la música de cámara, sinfónica y en el drama lírico nacional."⁶⁰

Esperamos que esta revisión y recopilación de textos hemerográficos pueda ayudar a comprender mejor un periodo de la producción lírica española tan poco estudiado desde el punto de vista ideológico hasta el presente.

⁵⁹ *Ibidem*. 165-170., 165-170.

⁶⁰ VILLAR, Rogelio del. "Sociedad Nacional de Música". *Revista Musical*, año III, 8, VIII-1911, 195.