

# EL GÉNERO CHICO

## COMO MODELO DEL PEQUEÑO FORMATO

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

**H**ay un momento histórico en que el formato breve o pequeño formato se impone en escenarios. Es más, consigue que se multipliquen los escenarios porque el público parece que estaba esperando eso: un pequeño formato, muy a menudo costumbrista, aunque no siempre, y que a partir de determinado momento será con música, de manera que unas veces será zarzuela chica, otras opereta, otras revista<sup>1</sup>. Estamos ante el fenómeno singular del género chico, que abarca estas y otras formas o fórmulas lírico-dramáticas. Género chico: no hay mejor manera de aludir al pequeño formato de estas piezas que esa manera de denominarlo, un concepto que se consagró muy pronto.

Cómo y dónde surge el género chico. Surge en el Madrid revolucionario de 1868. Una capital que tenía pocos teatros, una ciudad en la que se iba relativamente poco al teatro. Esto va a cambiar en unos años, de manera que las tres últimas décadas del siglo van a presenciar una construcción inusitada de teatros, destinados a ese nuevo formato, lo que se llamará género chico, que va asociado al *teatro por horas*.

Las obras clásicas y las comedias contemporáneas son espectáculos para una burguesía demasiado cerrada. Las funciones son largas y costosas. Lo normal es que uno de estos espectáculos dure tres horas. Por otro lado, estaba el nuevo Teatro de Oriente, o Teatro Real, elitista y con localidades muy costosas. El nuevo *teatro por horas* tendrá como oferta una hora de teatro, nada más; a precios mucho más económicos; con una temática más sencilla. Serán funciones para un público amplio, ese público que hasta el momento no iba al teatro y que a toda velocidad se incorpora al espectáculo durante las décadas siguientes. El origen de este fenómeno es madrileño, pero irradiará a toda España; además, los autores de los libretos,

los músicos y los cómicos o los cantantes provienen en su inmensa mayoría de todas las regiones de España.

Al principio, este tipo de teatro tiene un marcado carácter popular, debido al público a que se dirige. Con el tiempo, el género chico atrae a otras clases sociales. Las clases medias, la burguesía y hasta la aristocracia se vuelven locas por las novedades que aporta este tipo de teatro. En Madrid, se pasa de los teatros de escaso aforo y humilde presencia a otros de mayor empaque. El caso más interesante es el del Teatro Apolo, espléndido y elegante coliseo con más de 2000 localidades, que se inaugura en 1873, y que durante más de una década malvive con precios altos de las localidades y un repertorio de comedia y drama. Estaba en la calle de Alcalá, entonces en el número 49, hoy el 27, esto es, pegando a la iglesia de San José, debajo de las bocas de las calles de Jacometrezo y San Miguel; es decir, en lo que con el tiempo iba a ser el arranque de la Gran Vía. El famoso empresario Felipe Ducazcal lo transforma a finales de los ochenta en teatro de obras cortas. Lo que iba a ser un teatro para la burguesía de la Restauración se convierte en poco tiempo en la “catedral del género chico”, al que asisten todas las clases sociales. Tenía cuatro sesiones, la última de las cuales se supone que comenzaba a las doce de la noche, pero siempre empezaba más tarde. Hay que leer los testimonios de los contemporáneos para hacerse una idea de lo que significaba el Apolo y el género chico: Pío Baroja, Corpus Barga y otros muchos. De esas cuatro sesiones, tenía especial aceptación “la cuarta”, la renombradísima “cuarta de Apolo”, para noctámbulos y personas que no tenían que madrugar. El Teatro Apolo recogió éxitos de otros teatros de Ducazcal, como la revista *La Gran Vía* (estrenada en el veraniego Teatro Felipe en 1886), y en el Apolo se estrenaron las tres zarzuelas chicas emblemáticas de tema madrileño: *La verbena de La Paloma* (1894), *La Revoltosa y Agua, azucarillos y aguardiente* (ambas, 1897).

La crítica y el “buen gusto” oficiales criticaron con insistencia este tipo de teatro por su vulgaridad, simpleza, ausencia de ambición artística y otras muchas lacras. Más les hubiera valido proponer un teatro de veras ambicioso y al menos tan cercano a la realidad como la actualidad que recogían estas piecillas. Pero el realismo tardará en llegar, de manera que el teatro tardorromántico de un Echegaray será lo más representativo del teatro culto de la época. Apenas si surgieron por entonces críticas del género chico como falso retrato de la realidad. Es la crítica que puede hacerse al costumbrismo, que está en la base de todo este repertorio, tanto si su temática es urbana como si es rural. Como escribe Manuel García Franco: “Lo que diferenciará la observación del novelista o dramaturgo naturalista frente al costumbrista será que el primero problematizará la realidad y la búsqueda de lo individual, en tanto que el segundo busca lo típico, lo inmóvil, sin una consideración de las leyes naturales que expliquen los fenómenos que observa”<sup>2</sup>.

La zarzuela chica, que es la reina de este género, utiliza siempre tipos populares; apunta aquí y allá los problemas de estas clases, aunque raras veces se permite apuntar las luchas sociales que en ese momento están en pleno auge; idealiza, edulcora, tergiversa, falsea. Todo esto es cierto, pero gracias a este tipo de teatro aparecen estos personajes por fin en un escenario, y una vez que llegan, ya será difícil hacerlos salir. El género chico está en el origen de cierto tipo de realismo y hasta del esperpento; es imposible comprender los tres esperpentos de *Martes de carnaval*, de Valle-Inclán, sin relacionarlos con el género chico. Las ocurrencias, dichos, retruécanos y equívocos del lenguaje supuestamente popular procedían en ocasiones del acervo del pueblo, pero muy a menudo sucedía lo contrario: era el escenario, el texto, el actor y sus morcillas, el que era imitado por muchos miembros del estado llano, que de esa manera difundía una manera estilizada de lo popular, que a menudo se burlaba de sí mismo por ciertos cultismos erróneos que el habla urbana de Madrid y otras ciudades acabó por aceptar sin llamarse a engaño. Así trabajaron los libretistas de las obras mencionadas: Pérez y González, autor de *La Gran Vía*, con música de Chueca y Valverde; Ricardo de la Vega, que escribió el libreto de *La verbena de La Paloma*, con música de Tomás Bretón; López Silva y Carlos Fernández Shaw, autores de *La revoltosa*, con música de Ruperto Chapí; Miguel Ramos Carrión, autor de *Agua, azucarillos y aguardiente*, con música otra vez de Chueca y Valverde. Pero el que mejor supo explotar todo esto, más allá del género chico, fue el alicantino Carlos Arniches, que en 1898, a los 26 años, estrenaba en el Apolo dos zarzuelas chicas, al empezar y al concluir el funesto año; eran *El santo de la Isidra* y *La fiesta de San Antón*, ambas con música de López Torregrosa; es evidente que los autores seguían el modelo madrileño de Ricardo de la Vega, pero el éxito no acompañó a la segunda de ellas. No eran las primeras que estrenaba Arniches en el Apolo, ni mucho menos.

En 1896 se estrenó *La boda de Luis Alonso*, de ambiente gaditano<sup>3</sup>. Eran sus autores Javier de Burgos y el compositor Gerónimo Giménez. El éxito fue tal que al año siguiente ambos estrenaron *El baile de Luis Alonso*<sup>4</sup>. Una vez finalizada la terrible guerra de independencia cubana (1895-1898) se estrenó en el Teatro de la Zarzuela una de las zarzuelas chicas regionales más importantes, *Gigantes y cabezudos*, que termina con el coro de soldados repatriados supervivientes que regresan de Cuba: “Por la patria te dejé, ay de mí...”, “Ay, pobres madres, cuánto han llorado”. Era la otra cara de la moneda de un éxito anterior, la revista escrita por los conocidísimos y populares Perrín y Palacios, *Cuadros disolventes*, con música de Manuel Nieto. De esta obra nada queda hoy, salvo aquel chotis de autocomplacencia madrileña, que demuestra la esclerosis del tipo popular, en este caso un mozo y una moza: “Con una falda de percal planché...”. *Cuadros disolventes* incluía los entonces famosísimos cuplés de Gedeón, en que se insultaba a los yanquis, que apoyaban a los rebeldes cubanos, y se hacía propaganda belicista de manera indecente. En aquellos años, abundaron en

la metrópoli los capitanes araña que animaban a la guerra a unos jovencuelos que no podían librarse del servicio militar más que mediante un elevadísimo impuesto, 2000 pesetas. Sólo se libraban de la guerra los hijos de los que no tenían empacho en declararla, en acrecentarla, en propagarla... y en perderla. Hubo unas cuantas zarzuelas chicas que hicieron ese tipo de propaganda bélica. Desde luego, ninguna ha resistido el paso del tiempo. Y no sólo por sus malos libretos, porque malos libretos hay muchos en obras que todavía degustamos; y no sólo por lo inactual del asunto, porque la pervivencia de *La Gran Vía o El año pasado por agua*<sup>5</sup> (1889) demuestra que los temas de un año no son efímeros si están tratados con un poquito de talento dramático y con una buena música. Una música que, como sabemos, no tiene nada que ver con las alturas de Verdi o las de Wagner, pero cuyo tratamiento vocal y prosódico ha sido hasta el momento lo más acertado que ha dado el teatro lírico español. En unos momentos en que se pretendía conseguir la ópera nacional y esto se convertía en obsesión, la verdadera música teatral se daba en la zarzuela chica. Que había bebido en la zarzuela grande (Barbieri, Arrieta), y que pronto dejaría paso de nuevo a la zarzuela grande, que aprendió la lección del género chico.

Porque este género, el género, entraba en franca crisis en la primera década del siglo XX, justo el decenio siguiente a su mayor auge. No dio ninguna gran obra maestra, pero sí pequeñas obras muy estimables como las mencionadas, y muchas más. No hay ningún gran dramaturgo entre sus autores, salvo acaso Arniches, pero su grandeza viene de obras suyas muy posteriores, de formato más amplio. El género chico transmitió las lecciones musicales y dramáticas que hemos visto, entre ellas la presencia del pueblo de manera efectiva, por muy edulcorada que fuera esa presencia. Y despojó a los escenarios españoles de la rigidez y grandilocuencia que los habitaban; aunque fuera al precio de la exageración de lo vulgar.

## NOTAS:

<sup>1</sup> La revista de entonces trataba temas de actualidad; como se ha dicho, “pasaba revista” a esos temas; siempre que no fueran especialmente conflictivos para lo establecido, desde luego. No tiene gran cosa que ver con la revista de plumas y bailes y sensualidades varias que floreció a partir de finales de los años 20 y principios de los 30, aunque ya entonces aparecían coristas más o menos insinuantes.

<sup>2</sup> Manuel García Franco, *Estampas de un ambiente popular y musical*, apéndice de *El género chico*, de Carmen del Moral Ruiz, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 199.

<sup>3</sup> *El mundo comedia es, o El baile de Luis Alonso* se estrenó en el Teatro Español el 14 de diciembre de 1889, como sainete de fin de fiesta, después de la función principal, la representación de *Lo sublime en lo vulgar*, de Echegaray. El sainete fue un exitazo. Escribe Deleito y Piñuela que “contribuyó a llamar la atención sobre el Español, que arrastraba una temporada de poca fortuna” (“Origen y apogeo del género chico”, *Revista de Occidente*, Madrid, 1949, p. 371).

<sup>4</sup> En el Teatro de la Zarzuela, 27 de enero de 1897.

<sup>5</sup> Libreto de Ricardo de la Vega, música de Chueca y Valverde.