

Autoparodia, metateatro y crítica en la escena frívola: apuntes sobre *Nuevo género* (1900) de Felipe Castañón

Isabel Clúa
Universidad de Sevilla

Durante muchos años, el teatro español finisecular ha sido considerado un territorio pobre, que palidecía al lado de la experimentación estética y la calidad que se daban en otras tradiciones europeas. Más recientemente, la renovación de los enfoques en la investigación y la atención a los géneros menores y a la dimensión espectacular y social del hecho teatral han modificado radicalmente el paisaje. Sabemos en la actualidad que el teatro español de fin de siglo es uno de los más “nutridos de Europa”¹ y uno de los más “complejos, efervescentes, porque todos los géneros o fórmulas teatrales coexisten, pujan por subsistir o imponerse”². Efectivamente, la aparición de modelos de programación y espacios de representación como los cafés-teatros o el teatro por horas promovió el desarrollo de nuevas fórmulas literarias, cuya expresión por antonomasia fue el género chico, auténtica estrella del entretenimiento de masas, que se caracterizó por su brevedad, por su carácter cómico y por la pluralidad de sus subgéneros (sainete, revista, juguete cómico, etc.).

Este tipo de teatro comercial no solo es significativo por proporcionar nuevas formas sino también porque participa de los “cambios en la estructuración de la cultura popular, las formas de ocio y las industrias culturales que resultaron decisivos para el afianzamiento

1. Serge Salaün, “Autopsia de una crisis proclamada”, en Serge Salaün, Evelyn Ricci, Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Fundamentos, Madrid, 2005, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 8.

to de modelos propios de la moderna sociedad de masas”³. La dimensión comercial y mediática que ha sido argüida en numerosas ocasiones para dejar de lado o contemplar con una actitud peyorativa este tipo de teatro evidencia uno de sus rasgos más notables, que es su conexión con dos elementos centrales de la modernidad: el espectáculo y el deseo de novedad y rapidez⁴. Así, como ha señalado Salaün, son los géneros frívolos los que más aprovechan las nuevas técnicas escénicas y los que desarrollan una nueva estética del cuerpo que después nutrirá las piezas ubicadas en un estrato cultural superior⁵. Más aún, como sugiere Ceballos Viro en un esclarecedor trabajo a propósito de las relaciones entre el cine y el género chico, este no carece de muchos de los rasgos que se han atribuido a los proyectos estéticos de la “alta cultura”, de modo que muchas de las piezas populares “fuerzan los códigos, desafían las fronteras entre géneros, no siempre son miméticas ni realistas, no están desprovistas de reflexividad ni de ironía y barajan significantes y significados en una ‘indiscutible fiesta del lenguaje’”⁶.

Estas consideraciones me parecen perfectamente aplicables a la fórmula que sucede al género chico como producto preferido entre los espectáculos urbanos: el género ínfimo, denominación que designa una serie de “objetos culturales variados” que se sitúan entre el género chico y la canción unipersonal⁷. Si bien desde la propia época la aparición del género ínfimo se percibe como una degeneración del género chico, cabría hablar de una transformación en la que intervienen “la invasión del erotismo escénico (la sicalipsis), de la canción de variedades y del cine”⁸ y que da como resultado productos híbridos, pues la línea que separa uno y otro género no parece clara ni estable por mucho que los hitos fundacionales del primero sean bien conocidos: la interpretación de “La pulga” por Augusta Berges, en 1893, y el estreno de *El género ínfimo*, de los hermanos Álvarez Quintero, en 1901.

3. Jorge Uría, “Cultura popular y actividades recreativas: la Restauración”, *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, ed. Jorge Uría, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 77-108.

4. La importancia del deseo de novedad y el gusto por lo fugaz, la sucesión continua en la configuración de la incipiente cultura de masas ha sido bien señalada por Dominique Kalifa, *La culture de masse en France, 1860-1930*, La Découverte, París, 2001. En cuanto a la configuración de la vida urbana como un espectáculo puramente visual en el que ese juego de ver/ser visto unifica a las nuevas prácticas de ocio y sociabilidad, son indispensables trabajos como los de Tony Bennett, “The Exhibitionary Complex”, *New Formations*, 4 (1988), pp. 73-102, Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass-Culture in Fin-de-Siècle Paris*, University of California, Berkeley, 1998, o Deborah L. Parsons, *A Cultural History of Madrid. Modernism and the Urban Spectacle*, Berg, Oxford, 2003.

5. Serge Salaün, “Modernidad-vs.-modernismo. El teatro español en la encrucijada”, *Literatura modernista y tiempo del 98*, en Javier Serrano Alonso *et al.* eds., Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000, pp. 93-114.

6. Álvaro Ceballos Viro, “El cine en el género chico (1897-1936)”, *Hecho teatral*, 17 (2017), pp. 37-76.

7. Serge Salaün, “El género ínfimo: mini-culture et culture des masses”, *Bulletin Hispanique*, 91.1 (1989), pp. 147-167.

8. Serge Salaün, “Modernidad-vs.-modernismo”, p. 104.

La obra de los Quintero convierte en objeto de la representación teatral al género ínfimo, al que se aproximan desde una postura paródica pero sin dejar de participar, en cierto modo, de él. Como explican Jassa Haro y Mejías García, en la pieza “la *infimidad* está presente de dos maneras: a través de los atributos que la caracterizan y por tratarse de una obra meta-teatral en la que el propio género —en este caso la modalidad del cuplé y los salones de varietés— pasa a ser el protagonista”⁹. El acierto de los Quintero es dar carta de naturaleza a la denominación “género ínfimo” y mostrarla, subiendo a las tablas el tipo de espectáculo al que se refiere, así como todo lo que le rodea —los espacios de consumo, el público, etc.—, lo que sella su definición.

Sin embargo, la maniobra de los Quintero no es del todo nueva y podemos rastrearla ya en una desconocida obra estrenada un año antes: se trata del “disparate-revista cómico lírico” *Nuevo género*, con libreto de Felipe Castañón y música de Miguel Santonja y Felipe Orejón, estrenado en el teatro Martín el 10 de noviembre de 1900, según indica Javier Barreiro¹⁰, cuyo trabajo, justo es decirlo, me descubrió esta composición. El interés de la pieza es su desconocimiento, pues es una minúscula aportación dentro del enorme corpus “ínfimo”; de hecho, apenas hay datos de Castañón y su producción. La Biblioteca Nacional de España registra ocho composiciones del autor¹¹ y en un primer rastreo de su figura, más allá de alguna referencia en trabajos especializados y de fugaces comentarios en la prensa de la época, no he conseguido localizar fuentes que sitúen o analicen al autor y su obra. Se precisa un trabajo de archivo, probablemente largo y arduo, para arrojar un poco de luz sobre su figura y, por tanto, contextualizar con mayor finura su producción. Pese a ello, me parece que una lectura atenta puede apuntar algunas ideas sobre la modernidad y la mordacidad del género ínfimo y alentar un estudio más profundo del autor.

Como señalaba, *Nuevo género* plantea numerosas similitudes con *El género ínfimo* de los Quintero, en la medida en que ambas piezas utilizan el metateatro como eje de la trama. En el caso de *El género ínfimo* esta orbita en torno a la asistencia de don Anselmo y don Teodoro a un salón de variedades, en el que desfilan por el escenario varias cupletistas —que son interpeladas por el público a cantar “La pulga”— y un adivino de

9. Ignacio Jassa Haro y Enrique Mejías García, “El género ínfimo: Un arte de ser ‘bribones’, *Las bribonas/La revoltosa* (libreto-programa de mano), Teatro de la Zarzuela-INAEM, Madrid, 2007, p. 48.

10. Javier Barreiro, “Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad”, *Dossiers féministes*, 10 (2007), pp. 85-100.

11. Las obras registradas son las siguientes: *A caza de pretendiente: pasillo cómico en un acto y dos cuadros* (1899) [Texto impreso]; *¡A que no!: monólogo cómico lírico en verso* (1899) [Texto impreso]; *¡¡Como cambian los tiempos...! ¡: Revista fantástica cómico-lírica en un acto... en prosa y verso* (1901) [Texto impreso]; *¡Eh...?: Ensayo de revista cómica inverosímil en un acto, cuatro cuadros y un intermedio en verso y prosa* (1899) [Texto impreso]; *Nuevo género: Disparate-revista cómico-lírica... en prosa y verso* (1900) [Texto impreso]; *Los tenorios: juguete cómico en un acto y dos cuadros en verso* (1895) [Manuscrito]; *Marqués de Cabretilla: monólogo cómico* (sin fecha) [Manuscrito]. He encontrado, no obstante, otras obras referenciadas al margen de las conservadas en la Biblioteca Nacional: los monólogos, todos ellos impresos, *De cabritilla ¿qué?, ¿Yo ir al baile?* y *Monos y romances*.

escaso éxito; a la salida, los protagonistas critican ácidamente este tipo de espectáculo pero al retomarse la función, se reencuentran, lo que desvela la hipocresía de ambos. La pieza de los Quintero, pues, se basa en desdoblarse los niveles ficcionales, de suerte que los espectadores contemplan los mismos números que los protagonistas. *Nuevo género* se mueve en una dirección equivalente pero más amplia, pues su argumento gira en torno a los preparativos para la puesta en marcha de una obra teatral perteneciente a un género nuevo (obviamente), su estreno y su cancelación en plena representación. Este parecido no es extraño: es habitual el uso del metateatro como recurso en el contexto de la época y rasgos de esta índole aparecen en piezas contemporáneas como *Electra* (1901), de Benito Pérez Galdós; *Un crítico incipiente* (1891), de José Echegaray, o *Los intereses creados* (1907), de Jacinto Benavente¹². Tampoco es extraño su uso en la escena más rabiosamente popular; de hecho, Newberry dedica muy significativamente un capítulo al metateatro en el género chico, conectándolo con el teatro de Ramón de la Cruz¹³. Sin embargo, para la autora, el uso de lo metateatral en la esfera cómica y popular no sobrepasa el límite de lo ingenioso puesto que, aunque juegue con la realidad y la ficción, carece de la profundidad filosófica con la que se apareja este recurso en sus orígenes barrocos.

Desde luego, *Nuevo género* va a seguir por unos derroteros muy poco filosóficos, lo que no obsta para que arranque con una escena que parece aludir directamente a estos orígenes barrocos y que tiene, incluso, resonancias calderonianas. Así, el cuadro primero se abre con un empresario dormido, que despierta para lanzar este breve monólogo:

Emp. (Despertando.) ¿Qué es esto? ¿Dónde estoy? ¿Es sueño ó realidad? ¡No, no es nada, el caos, la inmensidad! Y yo que soñaba que ya tenía empresa, que había encontrado un espectáculo nuevo, que nadaba en oro y... nada ¿Dónde encontraré yo ese espectáculo? ¿Dónde? En ninguna parte, no quiero vivir más. ¡Dios de las alturas, tú que dispones de los rayos á tu antojo, mándame uno y márame!¹⁴

12. Las tres son obras mencionadas, entre otras muchas, por Wilma Newberry, *The Pirandellian Mode in Spanish Literature From Cervantes to Sastre*, State University of New York, Albany, 1973.

13. La conexión de Ramón de la Cruz con el género chico y el género ínfimo del siglo XIX es incluso más profunda. El exhaustivo estudio de Sala Valldaura sobre el autor plantea cuestiones que permiten establecer algunas continuidades pues señala que el éxito de Ramón de la Cruz cultivando géneros populares no se debe a su incapacidad para ajustarse a moldes literarios más legitimados o un simple interés comercial, sino a una genuina identificación antes los nuevos “modos” y “modas” del pueblo; igualmente al situar agudamente el carácter reaccionario del autor, ligado a su exaltación de los valores patrióticos tradicionales, en la dinámica entre pueblo y clases altas sugiere que este conservadurismo tal vez contribuyera a la liberación del primero respecto a las segundas o, cuanto menos, a la toma de conciencia de clase. Salvando las distancias, creo que estas observaciones iluminan y matizan el emplazamiento cultural del género chico y del género ínfimo en los que, a mi juicio, la complicidad con el público y el aparente reaccionarismo va en una dirección similar. Véase Josep Maria Sala Valldaura, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La muesa de Talía*, Universitat de Lleida, Lleida, 1994.

14. Felipe Castañón, *Nuevo género. Disparate-revista cómico-lírica un poco fantástica y muy inverosímil en un acto y cuatro cuadros en prosa y verso*, E. Velasco Imp., Madrid, 1900, p. 7.

Es difícil no entender el despertar del empresario, la alusión explícita a la imposibilidad de distinguir sueño y realidad y la grandilocuente imprecación a la Providencia como un guiño a los dos monólogos de Segismundo en *La vida es sueño*. Sin embargo, también se aprecia en este arranque la falta de ecos filosóficos, pues estos rasgos no se asocian al anhelo de libertad o la reflexión sobre la vida —como ocurre en la pieza barroca—, sino que desembocan en el más palmario de los deseos: hacer fortuna a través de la actividad teatral. Entramos aquí en el territorio de la parodia, o mejor dicho, de la auto-parodia puesto que, a diferencia de los Quintero, adscritos al género chico y que estrenan *El género ínfimo* en el Teatro Apolo (“la catedral del género chico”), la obra de Castañón se emplaza sin ambages en el género ínfimo y el Teatro Martín, donde se estrena, es junto al Teatro Eslava uno de los templos de la sicalipsis escénica. Como ha sido bien estudiado¹⁵, el recurso a la parodia vive su momento álgido en el siglo XIX y encuentra especial acomodo en el teatro cómico y popular de la segunda mitad; sin embargo, por su emplazamiento en las coordenadas del género ínfimo, *Nuevo género* utiliza la parodia de modo autorreflexivo, burlándose de todos los clichés posibles del mismo género que se está representando. En ese sentido, aludir al interés comercial del empresario ya es significativo y más aún que el filón de riqueza se asocie a unos parámetros concretos. Así, tras pedir al cielo que le fulmine, el empresario ve aparecer, entre el retumbar del trueno y el fulgor del rayo, el Nuevo Género, que vendrá a cumplir su deseo:

N. Gen. ¿Pedistes [sic] un rayo? Pues bien, el Eterno al oír tus súplicas dispuso al momento que yo descendiese y á tí me presente.

Emp. ¿Pero tú no matas?

N. Gen. Qué, ¿no lo estás viendo?

Emp. Di, ¿no eres un rayo?

N. Gen. Claro, majadero; pero no soy rayo terrible, cruento; soy de luz tan solo, soy de entendimiento, y vengo á alumbrarte y á prestarte aliento. ¿Tú qué deseabas?

Emp. Pues hacer dinero con un espectáculo que indique progreso.

N. Gen. Pues aquí me tienes, yo soy ese género.

Emp. Vamos al teatro.

N. Gen. ¿Teatro? ¿Qué necio! Nada de teatro, un salón pequeño donde las artistas con muy poco esfuerzo luzcan sus trabajos, y todos los necios las miren de cerca, y...

Emp. Sí, sí, comprendo. Vamos en seguida, no perdamos tiempo, porque el tiempo es oro y no hay que perderlo¹⁶.

15. Véase María Francisca Íñiguez Barrera, *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999 y Víctor Manuel Peláez Pérez, *La época dorada de la parodia teatral española (1837-1918): definición del género. Clasificación y análisis de sus obras en el marco de la historia de los espectáculos*, Universidad de Alicante, Alicante, 2009 (tesis doctoral).

16. Felipe Castañón, *op. cit.*, p. 8.

El encuentro entre el empresario y el Nuevo Género insiste en la obsesión por la ganancia del primero y aporta la receta para conseguirlo: utilizar la exhibición de artistas femeninas que atraigan y exciten visualmente al público, con independencia de sus cualidades artísticas¹⁷. La centralidad de este rasgo en las variedades del fin de siglo está fuera de toda duda y el descubridor del potencial comercial de la exhibición de cuerpos femeninos en la escena teatral decimonónica española también es bien conocido: Francisco Arderius, promotor de los bufos madrileños. El propio Arderius encaja a la perfección con el modelo del empresario obcecado con el éxito económico; por ejemplo, en sus memorias, publicadas en 1870, hace hincapié en cómo ver los bufos en París fue la experiencia que le permitió medrar y romper “el círculo de hierro que oprime a los pobres”¹⁸; y en ellas expresa también el goce de ganar dinero (“El éxito excedía a mis esperanzas, y los ochavos llovían que era un alabar de Dios”¹⁹). Son solo dos muestras que ilustran una posición no tan frecuente: la del personaje vinculado al mundo de la cultura que no oculta, sino que considera totalmente legítima, la dimensión comercial de una empresa cultural. En ese sentido, y en muchos otros, que comentaré más adelante, Arderius constituye la figura que “inicia la dimensión industrial moderna de los espectáculos en España”²⁰.

Este éxito que Arderius celebra y del que presume va, sin duda, ligado a la figura de la suripanta, que se introduce en *El joven Telémaco* (1866), monopolizando la atención del público, como explicó el autor de la pieza, Eusebio Blasco, algunos años después²¹. Precisamente, volviendo a la obra de Castañón, lo que va a traer el Nuevo Género al empresario para materializar el deseo de un espectáculo competitivo es un *coro de divettes* que recuerda inequívocamente a sus antepasadas de los bufos:

N. Gen. Fíjate qué caras, qué bonitas son.

Emp. En verdad, son chicas de gran atracción.

N. Gen. Pues si tú las vieras qué graciosas son, qué elegancia tienen y qué distinción.

Coro Donde estamos nosotras no hay penas, pues curamos al punto el esplén, y entre danzas, couplets y carocas la ilusión hace ver un edén.

17. Quizás entre los muchos documentos que hablan del género ínfimo no haya ninguno que acierte mejor a definirlo que la que da Eduardo Montesinos en la revista *El teatro*, 60 (1905), p. 2: “el desfile rápido por la escena de cosas heterogéneas que tienen, como base principal, la mujer hermosa, la música juguetona y la frase picaresca”. De hecho, la figura del Nuevo Género es femenina, como lo es la imagen que adorna la portada de la obra.

18. Antonio de San Martín, *Confidencias de Arderius. Historia de un bufo*, Imp. Española, Madrid, 1870, p. 21

19. *Ibid.*, p.24.

20. Serge Salaün, “Los bufos en España”, *Ensayos de teatro musical español*, nº 12, Fundación Juan March, Madrid, documento digital: <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=12&l=1>.

21. Eusebio Blasco, “La suripanta”, *Las españolas pintadas por los españoles: colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*, ed. Roberto Robert, tomo III, Imprenta a cargo de J. E. Morete, Madrid, 1872, pp. 243-248.

N. Gen. Recorrí toda la Francia y mi marcha fué triunfal, consiguiendo delirantes ovaciones mi cancán. Mis couplets los coreaban con inusitado afán, y la gente, entusiasmada, no dejaba de cantar. Gustará mucho en España, no lo debes dudar más, y estar puedes muy seguro que dinero ganarás.

Emp. Lo veremos, lo veremos, pues escarmentado estoy.

N. Gen. No lo dudes, no lo dudes, pues segura de ello voy

Coro. Moviendo el cuerpo con desdén, qué bien se va, qué bien se va. ¡Ay, qué mareo dulce da, qué bien, qué bien, qué bien se va. Una mirada á tiempo, así, y luego hacer por sonreír. ¡Ay, qué placer! ¡Ay, qué ilusión! ¡Cómo palpita mi corazón!

N. Gen. Basta, muchachas. Venga cancán.

Emp. Esto me empieza á marear (can-cán.)

El coro de jóvenes de buen ver, los orígenes importados de Francia y el cancán como elemento estrella remiten una vez más al mundo de los bufos. Sabemos de la centralidad de este baile en este formato teatral y sabemos también que el cancán forma parte de una estética de la danza que apela a lo excesivo, lo bestial y lo carnavalesco²². El pasaje que acabo de transcribir recoge estos elementos y el mareo del empresario —no sabemos si por la embriaguez de ver a las coristas bailando o por la promesa de la ganancia económica— parece incluso un guiño a las múltiples reacciones corporales que generaban los bufos entre el público: “Existen testimonios de las alteraciones del orden en sala, camerinos y escenario, y de cómo el momento vital de las obras eran los bailes de cancán u otros en los que aparecían las suripantas, que llevaron a Arderius a colocar un cartel que con su característico estilo decía: ‘De orden de la empresa se prohíben los accidentes y los desmayos bajo la multa de cinco duros’”²³.

Esta cita permite apreciar la habilidad de Arderius para utilizar cualquier recurso a fin de generar interés y atraer al público a la sala: la suripanta, sus contoneos, las reacciones exacerbadas y el escándalo general, en este caso; pero justo es decir que los bufos también anclaron su éxito en una inteligentísima comprensión de lo espectacular. No se trataba solo de pensar el género bufo como espectáculo, lo que da lugar a un especial cuidado de los elementos visuales y coreográficos, sino de comprender que la sociedad misma estaba inmersa en una incipiente cultura del espectáculo y que la proyección mediática era una pieza clave para su triunfo. De ahí que los bufos nacieran, muy sagazmente, asociados a “una red publicitaria eficaz: carteles llamativos, contactos estrechos con la prensa y los políticos, periódicos entregados, una editorial donde publica su ‘Repertorio de los Bufos’”²⁴.

22. Véase Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin, 1875-1910: Vernacular Modernity in France*, Ashgate, Farnham-Burlington, 2009.

23. Emilio Casares Rodicio, “Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996-1997), p. 113.

24. Serge Salaün, “Los bufos en España”.

Precisamente esta dimensión mediática protagoniza el cuadro segundo, donde se nos muestran tres elementos claves en el desarrollo del teatro frívolo. En primer lugar, la conexión de la propuesta escénica con otras prácticas culturales pertenecientes al ámbito de lo visual y más en concreto de la explotación visual de lo erótico. Así, en la escena primera vemos al empresario supervisando el llamado salón de aparatos, donde un encargado está disponiendo fotografías y dioramas cuya temática es perfectamente reconocible:

Emp. ¿Están ya todos los aparatos?

Aut. Todos, y que he traído un diorama que es una preciosidad.

Emp. ¿Tiene buenas vistas?

Aut. Preciosas; historias de amor y paisajes combinados; por ejemplo: el desnudarse de una parisíen, tres vistas; quitándose el sombrero, mirándose al espejo, quitándose el vestido y después un paisaje pintoresco.

Emp. Ya lo creo.

Aut. Otra es Venus en el baño. En la primera vista se quita la túnica. En la segunda se mete en el baño (siempre de espaldas). En la tercera, sale... y otro paisaje²⁵.

Este tipo de imágenes se corresponde con la ingente producción visual que se reproducía en la prensa frívola y en el mercado de las postales y la fotografía erótica que tuvo su punto álgido en este período. De hecho, la estrecha conexión entre los espectáculos del género ínfimo y estos otros productos culturales ha sido bien estudiada²⁶; la cultura sicalíptica no puede entenderse sin el énfasis en la explotación visual del cuerpo femenino que es común a prensa, literatura, imagen y espectáculo.

La vinculación con una nueva cultura mediática que atestigüa el uso de los “aparatos” se explora desde otro punto de vista en la tercera escena, en la que el empresario es requerido por un reportero que se presenta como sigue: “Pues bien, yo soy un representante de la prensa y creo que usted ya sabrá que la prensa es el todo para los espectáculos, porque sin nuestra protección... Mire usted, en cierta ocasión, una primera tiple nos negó localidades para su debut, nos echamos encima toda la prensa y la aplastamos”²⁷. Más allá de la velada amenaza del periodista al empresario, la escena pone sobre la mesa un nuevo consumo teatral que “liberates the theatrical performance and its players from the confines of the theater building by endlessly propagating visual representation and textual information about the commercial stage throughout the public sphere”²⁸. De hecho, el avisado empresario no dejará caer en saco roto la advertencia del reportero

25. Felipe Castañón, *op. cit.*, pp. 10-11.

26. Maite Zubiaurre, *Cultures of the Erotic in Spain, 1898-1939*, Vanderbilt University, Nashville, 2012.

27. Felipe Castañón, *op. cit.*, pp. 11-12.

28. Jason Thomas Parker, *From Page to Stage. Print Journalism, Commercial Theater and the Birth of Modern Spectatorship in Madrid*, Vanderbilt University, Nashville (tesis doctoral), p. 130.

y este se moverá, en los cuadros siguientes, dentro del teatro, entrevistando a distintos artistas, y asistirá —como pedía— al debut del nuevo género.

Quizás menos evidente pero, a mi juicio, igualmente indicativa de la dimensión mediática del género es la última escena del cuadro, en la que el empresario se entrevista con un agente teatral a quien ha encargado contratar a una artista famosa —o eso deducimos, puesto que ya “tenía un contrato para Rusia”²⁹—; ante la imposibilidad de formalizarlo, el agente le ofrece otras alternativas mostrándole el retrato de las posibles candidatas. La existencia de una red de contactos profesionalizada (el agente teatral); la búsqueda por parte del empresario del reclamo para el público ya sea apelando a la celebridad de una figura de éxito o a la pura novedad (“no quiero tiples; lo que yo necesito es algo nuevo”³⁰) y el significativo uso del retrato fotográfico como pieza clave en la promoción de las actrices muestra con claridad la transformación del teatro en una industria cultural indisociable de las dinámicas mediáticas.

El tercer cuadro prosigue con el repaso de los elementos claves del género, abordando cuestiones como el repertorio o la calidad del espectáculo mediante una sucesión de escenas en las que desfilan personajes reconocibles: el “toacor”, ataviado con sombrero cordobés y capa española, que llega tarde a causa de una serie de desdichas tan rocambolescas como poco creíbles; los músicos que han de suplirlo y cuya falta de pericia es notoria —“Te advierto que el público que viene á estos salones es muy exigente y va á exigir que toquemos cosas que no podemos”³¹; o Ambrosio Gatillo, un artista que suplica al empresario para que incorpore su número, en el que dispara una manzana situada en la cabeza de su esposa, con su famosa carabina... Pero de nuevo es la corista, que aparece en la primera escena, el personaje más interesante pues su parentesco con la suripanta está muy subrayado. El diálogo entre Melania (la corista) y su novio, “El patas”, recrea dos elementos claves en el imaginario de la suripanta, como son los coqueteos con los espectadores en el foyer —que apuntan hacia la prostitución que a menudo se asociaba a las mujeres de espectáculo³²— y la dedicación al mundo del espectáculo a falta de otras salidas laborales mínimamente dignas:

Patas. Basta, Melania, porque tú al foyer no asistes porque no me da la gana. ¿Está bien que ahí te sarrimen cuatro pollos calabazas, y que te toquen el cutis y que te obsequien, Melania? Eso no lo necesitas, no te hace falta pa nada, y si queremos foyer ya lo pondremos en casa.

Mel. Cuidado que eres imbécil. Verás cómo me despachan, y todo por culpa tuya.

Patas ¿Pero es que a ti te hace falta? Dime, ¿no hace cuatro meses un buen jornal te ganabas trabajando en pantalones, en camisas y en enaguas? ¿Y no era eso más honrao y

29. Felipe Castañón, *op. cit.*, p. 14.

30. Felipe Castañón, *op. cit.*, p. 14.

31. Felipe Castañón, *op. cit.*, p. 20.

32. Sobre este tema, véase la tesis doctoral de Laura Navarro Morón, *Ángeles caídos: cupletismo y prostitución en Barcelona (1880-1986)*, Columbus, Ohio University, 2015.

más decente, Melania? Dime, ¿y me he metido yo en si eran muy escotadas las camisas y tenían entredoses las enaguas? Pues entonces, so lipendi...

Mel. Bueno, cállate ya, Patas, que yo, aunque vaya al foyer, seré, como siempre, honrada.

Más allá del efecto cómico, buscado de manera muy evidente en algunas escenas a través del uso de los dobles sentidos y los juegos de palabras, resulta reseñable la evidente autoconciencia sobre los resortes del género; así, este desfile de figuras introduce sin ningún problema la falta de habilidades técnicas de los artistas o la coalescencia del negocio teatral con la prostitución o cuanto menos, un cierto relajó moral, dos aspectos que fueron recurrentes en las feroces críticas al género ínfimo y que motivaron en los años siguientes campañas de censura y limitación de estos espectáculos teatrales a partir de la década de 1910. En ese sentido, *Nuevo género* resulta casi profético, pues su cuarto cuadro, dedicado al estreno de la obra, se corta abruptamente cuando un guardia notifica al empresario que debe echar el cierre por no ajustarse la sala a las ordenanzas municipales.

Sin embargo, los motivos son algo más opacos puesto que, a la pregunta del empresario acerca de su desdicha (¿Qué desgraciado soy! Pero, ¿por qué habrán cerrado mi Salón? ¿No ha habido otros? ¿Por qué? ¿Por qué?³³), responde la figura del Nuevo Género con un enigmático (¿Por qué? Yo te explicaré: fijate en la alegoría, pero te juro, á fe mía, que de ello me vengaré). Una respuesta de la que se hace cómplice el público en el fugaz quinto y último cuadro, titulado “¡Destronado!”, en el que el Nuevo Género se dirige directamente a los espectadores, rompiendo la cuarta pared, y les invita a apoyar su causa:

Todo el gasto se hizo en balde,
y no permiten seguir
si no se pueden cumplir
las órdenes del Alcalde.
Y aunque esto me hizo sufrir,
si dais vuestra aprobación,
se hará otra disposición
para que se vuelva á abrir³⁴.

Si bien el subtítulo de la obra la califica como “un poco fantástica y muy inverosímil” y, desde luego, hay en ella tipos exagerados y situaciones extremas e increíbles, quizás no sea tan inverosímil. Como he tratado de mostrar, desde una actitud desenfadada, la pieza manifiesta una lucidez admirable a la hora de revisar con sorna todos los elementos claves del género ínfimo: la motivación comercial, la centralidad de la exhibición del

33. Felipe Castañón, *op. cit.*, p. 28.

34. Felipe Castañón, *op. cit.*, p. 29.

cuerpo femenino, la sinergia con la esfera mediática, la falta de técnica de los artistas, las peligrosas conexiones con la prostitución o las cortapisas de las autoridades, todos ellos temas que se van sucediendo en el libreto. La pieza de Castañón es exhaustiva en este repaso, que se efectúa desde dos recursos, el metateatro y la autoparodia, que tampoco son desconocidos en la escena frívola. He mencionado *El género ínfimo*, de los Quintero, como punto de comparación que ayuda a situar la obra que nos ocupa, pero ni mucho menos es el único caso; incluso los cuplés, que son piezas brevísimas, ofrecen ejemplos en la misma línea: piezas como *La machicha*, popularizada por La Fornarina, no dejan de hacer referencia a la misma situación que se vive en el teatro donde se cantan, ciñéndose en ambos casos a la relación entre los espectadores y la cupletista, que son revisadas con ironía vitriólica. Son todos ellos ejemplos que deberían, como poco, hacernos sospechar que, desde su frivolidad, el género ínfimo —y sus alrededores— fue capaz de reflexionar sobre las condiciones de su nacimiento y sobre la cultura en la que germinaba y que por tanto, su superficialidad, su comicidad y su apelación al goce resultan tremendamente serias.