

ASPECTOS POLÉMICOS DEL GÉNERO CHICO DISCUTIDOS POR LA PRENSA FINISECULAR: DE LA AUTOPROPAGANDA A LA TRANSGRESIÓN MORAL

ANDREA GARCÍA TORRES
Universidad de Oviedo

RESUMEN

La prensa ha tenido una trascendencia muy importante a la hora de difundir opiniones sobre el género chico. La diversidad ideológica de las publicaciones al término del siglo XIX propicia que el espectro de juicios sobre este teatro breve sea realmente amplio, desde aquellos opositores más reaccionarios, que sólo veían en él un cúmulo de despropósitos, hasta los propios libretistas, que defendían su trabajo y modo de vida. Han sido numerosas las polémicas recogidas en la prensa finisecular, tales como la corrupción moral, los salarios desorbitados de actrices y cantantes, la degeneración del arte, la ignorancia del público o la controversia por el españolismo de este teatro. Mediante la revisión de fuentes hemerográficas se pretende observar cuáles eran los argumentos expuestos por las tres posturas mayoritarias respecto al género chico: la simpatizante con la doctrina religiosa, la que adoptan las élites culturales y la de los propios autores.

PALABRAS CLAVE: Género chico, prensa siglo XIX, teatro lírico, crítica.

ABSTRACT

The press has had great significance when it comes to spreading opinions about género chico. The ideological diversity of publications at the end of the 19th century means there is a wide spectrum of opinions about this one-act theatre form; from its most reactionary opponents, who only saw it as a pile of nonsenses, to the librettists themselves, who defended their work and lifestyle. The polemics discussed in the press at the end of the century were numerous, such as moral corruption, the exorbitant salaries of actresses and singers, the degeneration of art, the ignorance of the public, and the controversy over the Spanishness of this theatre form. Through the review of newspaper sources, we examine the arguments set out by the three major positions with respect to the género chico, that which was supported by religious doctrine, that adopted by the cultural elite, and that of the authors themselves.

KEYWORDS: *Género Chico*, 19th Century Press, musical theatre.

Han sido reiteradas las ocasiones en que se ha advertido el poder de la prensa en el siglo XIX, por lo que “partidos políticos, organizaciones obreras, grupos de presión, intelectuales [...] todo el que quiera ganarse la opinión de los españoles ha de salir a la palestra de la prensa”¹. Además, ésta ha mantenido siempre una especial relación con el teatro por horas, hasta el punto de que aún en la actualidad supone una fuente incuestionable de información para la musicología si se pretende reconstruir carteleras teatrales, medir la recepción de un título o de un compositor. Esto se

¹ María Cruz Seoane y M^a Dolores Saiz: *Historia del periodismo en España.3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996, p. 33.

debe especialmente a la asidua participación que los libretistas mantenían con este medio, como señala Margot Versteeg² que, conscientes de su importancia, la utilizaron en su propio beneficio para dar mayor difusión a sus trabajos.

El complejo panorama que presenta la prensa finisecular provoca que estudiosos como Jorge Pertusa³ sitúen la prensa del momento entre lo que sería un órgano de opinión partidista o personal, heredado de la tradición periodística decimonónica, y los emergentes diarios independientes de empresa que se consolidarían ya en el siglo XX. Por ello, aunque el tratamiento informativo era más riguroso de lo que había sido en décadas anteriores, todavía perduraba el tono subjetivo y la inclinación ideológica era aún manifiesta. Esto justifica que, a la hora de hablar sobre el género chico, la prensa ofrezca visiones muy distintas sobre él, incluso en un mismo diario. Están quienes lo defienden, como Felipe Pérez —el libretista de *La Gran Vía*—, por ser un espectáculo desenfadado, en el que “los chulos hacen reír con sus gracias y sentir con sus enojos”⁴, hasta aquellos que lo acusan de ser “refugio de gente iliterata, donde tenían cabida los indecentes chistes de café”⁵, tal como lo definía Peña y Goñi en *La Época*. Pero en general, aunque el balance de reflexiones publicadas en la prensa sobre el género chico sea en su conjunto negativo, la mayoría de las críticas de las obras estrenadas eran, al menos, benevolentes. Casares⁶ lo justifica apuntando que los libretistas y los gacetilleros mantenían entre ellos una relación cordial, cuando no se trataba incluso de la misma persona.

La historiografía de la comunicación y el periodismo ha establecido algunas clasificaciones sobre los tipos de prensa del momento que, aunque no coinciden del todo, sí diferencian básicamente entre prensa eclesiástica, política, comercial, satírica o cultural, y en todas ellas tienen cabida los asuntos relacionados con el género chico. Las principales secciones en las que se pueden localizar estas referencias son principalmente los apartados reservados para las crónicas teatrales, en las noticias sobre la apertura de algún teatro, con motivo de la inauguración de la temporada, o insertadas entre las críticas de los estrenos. Sin embargo, aunque los hay, es más ocasional encontrar artículos en los que se aborde el asunto directamente, sobre todo si no se trata de una personalidad destacada de la vida cultural. Asimismo, es importante puntualizar que el gran problema para el estudio de la prensa de los años del cambio de siglo es la costumbre de firmar con seudónimo los artículos, especialmente si en ellos se abordan cuestiones polémicas.

1. “Ante todo pantorrillas maestro, pantorrillas, y si es posible sin mallas”⁷

Los asuntos que la prensa opositora al género chico le recrimina son numerosos, y a pesar de que esta comunicación no pretende convertirse en un estudio de género, lo cierto es que los más polémicos y criticados tienen que ver con las mujeres y las cuestiones morales que les atañían en-

² Margot Versteeg: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.

³ Jorge Pertusa Valero: *La prensa de la Restauración como elemento formativo de la conciencia pública y política de la ciudadanía*. Disponible en: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/03/ebook2447.pdf> (última consulta: 29-X-2015).

⁴ Felipe Pérez y González: “Revistas cómicas. *La Revoltosa*”, *El Liberal*, 27-XI-1897, p. 4.

⁵ Antonio Peña y Goñi: “El buen camino”, *La Época*, 18-XI-1895, p. 1.

⁶ Emilio Casares: “La crítica musical en el XIX español. Panorama general”, *La Música Española en el Siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.), Universidad de Oviedo, 1995, pp. 463-491.

⁷ *La Correspondencia militar*, 22-II-1898, p. 1.

tonces. Aunque es un hecho sobradamente conocido, el mayor inconveniente venía dado por la apariencia física y el vestuario de las intérpretes en escena, especialmente en la década de los 90 cuando la sicalipsis va instalándose en los teatros, pero sin alcanzar aún las cotas de atrevimiento posteriores. Los blancos favoritos contra los que la prensa cargaba eran en primer término las tiples y coristas por “convertir en impúdico alarde lo que pudiera ser artística ostentación [...]. No alegan los méritos de su talento, sino los de su cara. Que ostentan el diapasón de sus formas, que si no tienen buena voz, tienen soberbia pantorrilla, que si cantando no llegan al Do natural son capaces, al vestirse, de llegar hasta el estómago”⁸. Son muchas las críticas de este estilo publicadas en prensa, no obstante, también se reprochaba a empresarios y autores por consentir semejante espectáculo.

La revisión hemerográfica deja constancia de que el debate no se circunscribía sólo a este teatro porque era más general, ya que existía una gran polémica en España aún al término del siglo XIX, sobre si se debía conceder o no al arte la capacidad para legitimar el desnudo —siempre femenino, el masculino no se contemplaba— y normalizarlo socialmente. Además, la convicción de José Luis Aranguren⁹ de que la población española estaba influenciada enormemente por la moral católica, justifica que este hecho supusiese casi un escándalo mientras que, por otra parte, en Europa era ya un recurso consolidado en el *vaudeville* y la opereta, que fue utilizado por algunas voces incluso para denunciar la relegación del teatro español respecto al resto del continente. En una crítica publicada bajo seudónimo en el diario *El Globo*, se comenta que en España las actrices carecen por lo general de la malicia necesaria que exigen las comedias francesas y que tan sólo es perceptible en el género chico, aunque adolece del ingenio “sutilísimo y refinado del arte *vaudevillesco*”¹⁰. Tampoco ayudaba a mejorar el concepto de este teatro la imagen de mujer modélica difundida por la prensa¹¹, que incluso desde sus páginas incitaba a aquellas que poseían conciencia moral y una posición social destacada, a manifestar públicamente su contrariedad con la degeneración que se estaba desarrollando en la escena lírica finisecular.

Un tema adyacente que generó controversia en la prensa del momento y que también está relacionado con estas cuestiones morales fue la actividad de las compañías infantiles. Tanto los medios tradicionalistas como los de ideas avanzadas estaban de acuerdo en que los niños que participaban en ellas eran víctimas de explotación por parte de sus padres y de los responsables de las mismas. Consideraban asimismo que las obras representadas pertenecientes al género chico contenían un lenguaje poco apropiado, repleto de conductas reprobables, que no eran adecuadas para la infancia¹².

Otra polémica, nuevamente relacionada con la mujer, aparece cuando los diarios denuncian los elevados sueldos de las actrices dedicadas al género chico que, en base a la estimación de un colaborador de *La Correspondencia Militar*, sería alrededor de unos 15 duros por noche¹³. Entre ellas cita los nombres de Matilde Pretel, Isabel Brú y Joaquina Pino. De ser cierto, supondría una enorme diferencia con respecto a los salarios que recoge Tuñón de Lara para las mujeres pertenecien-

⁸ *La Dinastía*, Barcelona, 21-II-1897, p. 2.

⁹ José Luis Aranguren: *Moral y Sociedad. La moral social española en el siglo XIX*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1965.

¹⁰ *El Globo*, 10-X-1897, p. 1.

¹¹ Cfr. Blasina Cantizano Márquez: “La mujer en la prensa femenina del XIX”, *Ámbitos: revista internacional de comunicación*, 11-12, 2004, pp. 281-298.

¹² “Los niños”, *La lectura dominical*, IV, 204, 28-XI-1897, pp. 763-764.

¹³ También otras publicaciones periódicas barajan la misma cifra. Cfr. *La Correspondencia militar*, 19-I-1898, p. 1.

tes a otros cuerpos profesionales más masificados y también sobre los colectivos obreros masculinos¹⁴. Sin embargo, para poder darle veracidad a esta afirmación, sería necesario realizar aún un estudio que contrastase los datos obtenidos de la prensa con la documentación resultante de la actividad de las empresas teatrales.

La recriminación del crítico de *La Correspondencia Militar*¹⁵ venía porque, según él, con esas retribuciones tan elevadas se perjudicaba al arte nacional debido a que las empresas de zarzuela grande o las compañías de ópera no podían permitirse pagar a sus intérpretes cantidades tan elevadas, y como consecuencia se estaba produciendo un éxodo alarmante de intérpretes hacia este teatro breve, de menor calidad artística en su opinión.

De todas formas, estas condiciones de algunas tipleras eran algo muy puntual, razón por la que en 1917 la revista *Nuevo Mundo* publicó un artículo en el que Cristóbal de Castro, de acuerdo a su ideología progresista, exige que los recientes avances en materia laboral se apliquen también al teatro, para proteger especialmente a aquellos que consideraba más indefensos y que sufrían una mayor explotación —no sólo en materia económica—, los profesores de la orquesta, y especialmente las coristas¹⁶. Todo ello después de que se publicara una Real Orden en 1909, bajo el mandato de Maura, en la que se criminalizaba la explotación de las artistas¹⁷ que, a juzgar por lo comentado, no consiguió grandes cambios. No obstante, la prensa fue la primera en denunciar dichos abusos, perseguidos más tarde legalmente a través de varias campañas para paliar estas irregularidades, ya detalladas por Celsa Alonso¹⁸.

Por otro lado, la prensa de tendencia religiosa fue producto de la aceptación, por parte de la Iglesia, de las nuevas libertades de la Constitución de 1876, especialmente la libertad de expresión, como apunta Rebeca Viguera¹⁹. Mantiene respecto al teatro la opinión de que, en deuda con los ideales ilustrados, éste debía ser escuela de buenas costumbres. Razón por la que recriminan el mercantilismo de los teatros por horas, por ser “balumba de canciones obscenas y corruptoras, aprendidas en París y traídas a España por media docena de maestrillos sin inspiración ni pudor”, tal como lo describe Froilán de León en un tono nacionalista de crítica en una publicación del semanario católico *La lectura dominical*²⁰. Acusa también aquí a los compositores por desfigurar las danzas tradicionales españolas, y apunta que la regeneración del verdadero canto nacional llegaría por parte de los orfeones de obreros en cuya creación la Iglesia tuvo un papel fundamental, como recoge María Nagore²¹.

¹⁴ Manuel Tuñón de Lara: *La España Del Siglo XIX*, 7ª ed., Barcelona, Laia, 1975; Ángel Bahamonte Magro: “Tipología del burgués de negocios en el Madrid del siglo XIX”, *Estudios de Historia de España: homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, Santiago Castillo Alonso (ed.), Vol. 1, 1981, pp. 179-190.

¹⁵ *La Correspondencia militar*, 19-I-1898, p. 1.

¹⁶ Cristóbal de Castro: “El contrato de los actores”, *Nuevo Mundo*, XXIV, 1.233, 24-VIII-1917, p. 25.

¹⁷ Santiago Arimón: *El código del teatro*, Madrid, Centro de Publicaciones jurídicas, 1912 (reed. facs. Pamplona, Analecta Editorial, 2006).

¹⁸ Cfr. C. Alonso: *Francisco Alonso. La otra cara de la modernidad*, Madrid, ICCMU, 2014.

¹⁹ Rebeca Viguera Ruiz: “Prensa e ideología. Algunos ejemplos de la segunda mitad del siglo XIX”, *Brocar*, 34, 2010, pp. 115-138.

²⁰ *La Lectura dominical*, Madrid, IV, 163, 14-II-1897, p. 10. Es necesario destacar que el semanario tenía un peso importante en la opinión pública española, con una tirada de más de 10.000 ejemplares, según comenta Agustín Fernández de las Heras: “La guerra del 98 a través de los artículos de fondo de *La lectura dominical*”, *Historia y comunicación social*, 3, 1998, pp.111-125. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/viewFile/HICS9898110111A/19764> (última consulta: 30-XI-2015).

²¹ María Nagore: “La música coral en España en el siglo XIX”, *La música en España en el siglo XIX*, E. Casares y C. Alonso González (eds.), Universidad de Oviedo, 1995, pp. 425-462.

Llama la atención también la dicotomía existente entre la argumentación que hace Froilán de León aquí para desacreditar este teatro breve tachándolo de extranjerizante, sobre todo si se tiene en cuenta que otros críticos, como es el caso de Enrique Sepúlveda, que no compartía plenamente los postulados del género chico por sus licencias artísticas, sí consideraba algo positivo el españolismo presente en este teatro. Para él lo realmente extranjerizante eran las composiciones serias, deudoras de la tradición europea²².

2. "Hecho aposta para hacer reír, y acabar con lo poco serio y formal que hay en el mundo"²³

En general, toda esta prensa defensora de los valores de la Iglesia pretendía aleccionar a la población con sus recomendaciones de conducta, y a su crítica se sumaban cuestiones como la calidad artística o el tema de la sicalipsis. Después de contrastar varias publicaciones de *Siglo Futuro* y *La lectura dominical*, la que parece ser la cuestión que subyace en el fondo es que no concebían un espectáculo que no fuese moralizante —la revista y la parodia eran todo lo contrario—, constituyendo sólo un mero divertimento en sí mismo al que el público iba a entretenerse. Un hecho que no deja de ser propio de una mentalidad anclada en el Antiguo Régimen, y que no compartía los principios fundamentales del ocio y la sociedad de masas que comenzaba a implantarse en las ciudades españolas²⁴. Esta crítica se hace extensible a todo el género lírico, pese a que era más evidente todavía en el caso del teatro por horas.

Aunque la ideología de la prensa católica y la de los diarios liberales era radicalmente opuesta en líneas generales, ambas coincidían al manifestar su reiterada preocupación porque las obras respetaran los valores de la sociedad de la Restauración. Incluso los propios libretistas, como Felipe Pérez, apoyaban los títulos "en los que se cuida el lenguaje, y no tienen nada de soez ni descarado que pueda comprometer la moral"²⁵. Razón por la que el sainete y la zarzuela breve estaban mejor valorados frente a otros subgéneros más sensibles a lo que se dio en llamar ya en el siglo XX "la ola verde"²⁶, como ocurría con la revista.

Los propios autores se servían de los títulos exitosos y del público que los aplaudía para argumentar la calidad del género y demostrar que no todo era corrupción artística y moral como se generalizaba. Hubo obras señeras como *El gaitero* (1896) o *El Señor Joaquín* (1898), en las que las crónicas de los estrenos alababan la decencia de sus tramas como algo excepcional que merecía ser destacado en medio de una escena que se tornaba ya sicalíptica en los últimos años del siglo.

Por otra parte, al margen de las publicaciones en los propios periódicos, los autores del género chico actuaban contra los reproches de la prensa a través de su actividad en el teatro, y así Perrín y Palacios responden de una forma alegórica a estas críticas en su revista *El juicio oral*²⁷ (1901), cuyo desarrollo argumental relata la forma en que el género chico es detenido y procesado por romper la moral, por hacer apología de las obscenidades recogidas en sus chistes, y por conver-

²² Cfr. *El Día*, 30-IX-1893, p. 2.

²³ *La lectura dominical*, VII, 316, 21-I-1900, p. 1.

²⁴ Cfr. Jorge Uría: *Una Historia Social del Ocio: Asturias 1898-1914*. Madrid, UGT, Centro de Estudios Históricos, 1996.

²⁵ Felipe Pérez: "Revistas cómicas", *El Liberal*, 27-XI-1897, p. 4.

²⁶ Cfr. Zeda (pseudónimo de Francisco Fernández Villegas): "Crónicas teatrales. Antes de la temporada", *La Época*, 23-IX-1898, p. 1.

²⁷ Guillermo Perrín y Miguel de Palacios: *El juicio oral. Pasillo cómico-lírico en 1 acto*, Madrid, R. Velasco, 1901.

tir a los residuos sociales en sus protagonistas; cuestiones, todas ellas, que fueron reprendidas por la prensa con gran ímpetu.

3. "No tienen la culpa las empresas, ni los cómicos, ni casi los autores. La tiene el público"²⁸

Si bien surgieron distintos altercados personales entre los autores y la prensa por la disparidad de opiniones al juzgar los estrenos –Sánchez Pastor denuncia a Villegas, redactor de *El Imparcial*²⁹, por sus comentarios sobre *El cura del Regimiento* (1895), un sainete lírico con música de Chapí, e incluso los autores en sus obras se mofaban de otras situaciones como ésta; *El gorro frigio* (1888) es ejemplo de ello–, cabe apuntar que la mayoría de las críticas eran benevolentes –más con los compositores que con los libretistas, según Harney³⁰–. Por esta razón, moralistas e intelectuales denunciaban esta pasividad de la crítica y los favoritismos, pero los peores comentarios solían estar destinados al público, sin duda el elemento activo y respaldo principal del género chico.

Su conformismo, provocó en la prensa comentarios como los de Caramanchel, que incidían sobre el mal gusto y la ignorancia del público, utilizándolo como medio para menospreciarlo y argumentar su propia opinión sobre este teatro, porque el elevado nivel de analfabetismo de la sociedad española al término del siglo era un hecho sobradamente conocido –sólo un 43% de la población sabía leer³¹–. Más sutil, fue la crítica de Bretón recogida por el diario *La Alhambra* en 1900, aunque sigue una línea ideológica similar al apuntar que el público es omnívoro en lo que a sus gustos musicales se refiere, ya que asiste tan dispuesto a escuchar el repertorio universal –refiriéndose a Beethoven o Wagner– como a corromperse con las obras por horas³².

Cuando la valoración de un título difería entre el crítico en cuestión y el público, era frecuente encontrar comentarios donde el criterio de éste último se subestimaba. Para ejemplificar lo dicho sirve la crítica publicada en *La Correspondencia* sobre *Los amigos de Benito* (1895), donde se comenta que "desde que la empresa del teatro Martín ha organizado las «ovaciones sin apelación», e introducido la «reforma» de que se aplaudan hasta los gallos de las tiples y las desafinaciones de los baritonos y genéricos, se han hecho imposibles los fracasos"³³.

También se utilizaron los altercados producidos con frecuencia en los teatros por horas para desacreditar al público que a ellos asistía, acusándole por su falta de educación y civismo durante las representaciones. Describen un público mayoritariamente masculino y joven, sin detallar la exclusión de otros colectivos. Con peores ojos veía la prensa católica la asistencia de público fe-

²⁸ Zeda: "Crónica general", *El Teatro*, 16-X-1905, p. 2. Citado por Ramón Sobrino: "La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: Una revisión de las fuentes hemerográficas", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996-1997, pp. 213-233.

²⁹ Al final la querrela terminó en un acto de conciliación entre ambas partes. Cfr. *El Día*, 7-III-1895, p. 2.

³⁰ Lucy D. Harney: "Controlling Resistance, Resisting Control: The *género chico* and the dynamics of Mass Entertainment in Late Nineteenth-Century Spain", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 10, 2006, pp. 151-167.

³¹ Almudena Mejías Alonso y Alicia Arias Coello: "La prensa del siglo XIX como medio de difusión de la literatura hispanoamericana", *Revista general de información y documentación*, 8/2, 1998, pp. 241-257.

³² Tomás Bretón: "El público, la música y los músicos", *La Alhambra*, III, 63, 15-VIII-1900, p. 346.

³³ *La correspondencia de España*, 21-X-1895, p. 2.

menino, incluso por presenciar títulos que actualmente no se consideran atrevidos como *El tambor de Granaderos*³⁴.

4. "Representan mendigos, mujeres desarrapadas, golfos... en fin, el personal del género chico"³⁵

En lo referente a cuestiones artísticas, son diversas las polémicas denunciadas en la prensa. No obstante, la más destacada tiene que ver con el cambio de paradigma que las manifestaciones artísticas estaban experimentando, al interesarse por plasmar los sucesos de la vida cotidiana de la gente corriente. El historiador Francisco María Tubino respaldaba un concepto del arte más social y la necesidad de "pintar los sucesos de la vida cotidiana, al hombre como es en sí"³⁶. Las quejas proceden de la prensa conservadora, al criticar las nuevas orientaciones de la pintura social que fueron favorecidas por exposiciones y concursos como el de Bellas Artes, las cuales tuvieron cabida en la literatura de fin de siglo a través de la corriente realista.

La referencia al género chico viene por dar cabida a estos mismos personajes arrabaleros, aunque los estudios filológicos³⁷ que se han llevado a cabo recientemente concluyen que el tema del realismo en este teatro es muy cuestionable por el tratamiento tan distinto que reciben. En relación a este tema aparece también un antagonismo entre el casticismo, cuyo mayor exponente está en los libretos del género chico, y el historicismo, que la crítica proponía como medio para renovar la escena finisecular.

Paralelamente, Víctor Sánchez³⁸ advierte sobre esta controversia en la actualidad teatral del momento y cómo la inspiración en el Siglo de Oro había sido un tema poco usual, debido a que el teatro se consideraba al término del XIX un espectáculo de actualidad. Pero ya entonces se estaban llevando a cabo iniciativas de recuperación puntuales en el ámbito del teatro declamado con la intención de estimular el interés del público por los clásicos olvidados³⁹. Sánchez traza en su artículo una línea de compositores desde mediados de siglo que, en algún momento, se interesaron por este tema, mayormente en el ámbito de la zarzuela grande, aunque no de forma exclusiva. Es previsible que esta petición de un teatro lírico de cuño historicista frente a otro más popular y de temática noticiosa contribuyese a acrecentar el antagonismo entre zarzuela grande y género chico que tanto difundió la prensa.

Existía no obstante una postura más conciliadora y respaldada por algunos sectores intelectuales que considera ilógico este enfrentamiento cuando era posible en los escenarios atender am-

³⁴ La crónica hace alusión a la presencia de público femenino diciendo que "no hay sino pasear la mirada por la sala, y salvo rarísimas excepciones, no se ven más que individuos disfrazadas de señoras". *La Unión católica*, 5-IX-1895, p. 2.

³⁵ *La Época*, 11-V-1899, p. 1.

³⁶ María Dolores Arroyo Fernández: "Realismo, regionalismo y vanguardia en la construcción de la modernidad artística: El Madrid social en la narrativa de José Gutiérrez Solana", *Prisma social*, 4, 2010. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3632472> (última consulta: 30-XI-2015).

³⁷ María Pilar Espín Templado: "El arte escénico". *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 817-943; Serge Salauin: "En torno al casticismo... escénico. El panorama teatral hacia 1895", *Les Spectacles en Espagne 1875-1936*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 33-44.

³⁸ Víctor Sánchez: "El Siglo de Oro en el teatro lírico español de 1850 a 1930", *Hispanic Review*, 2004, pp. 165-183.

³⁹ *Los lunes clásicos del Español* era el título que se le dio a la iniciativa en cuestión, impulsada por la actriz y empresaria María Guerrero. Cfr. Carmen Menéndez Onrubia: "Memoria de actores: *Entre bobos anda el juego* en la escena del Teatro Español de Madrid (1895-1896)", *Revista de literatura*, 137, 2007, pp. 219-234. Disponible en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/7966/1/Carmen%20Menéndez.pdf> (última consulta: 29-XI-2015).

bas demandas. Esta es la opinión del Conde de Morphy, quien no aprobaba el monopolio que el teatro por horas ejercía en el Madrid finisecular, porque “no hay derecho a imponer tan dura y absurda condición a los maestros acreditados [...] y ya que los compositores españoles tienen casi completamente cerradas las puertas del Teatro Real, justo sería que hubiera a lo menos, uno o dos teatros en que se alternara el género chico con el grande”⁴⁰.

5. “¿Que cómo va el teatro? pues... ¡perdido!”⁴¹

A pesar de todo lo dicho, la polémica más debatida por la prensa de fin de siglo tiene que ver con la orientación que adopta el teatro en general durante estos años, y cómo el interés del público por el género chico la condiciona. Pasó a ser una cuestión cultural sobre la que la prensa discutió con vehemencia. Críticos como Peña y Goñi, advirtieron sobre la disminución en la calidad de los nuevos títulos y la degeneración del teatro al mencionar que “el género chico se convirtió en merienda de negros cuando a unos pocos libretistas muy cualificados se les adjuntaron muchos más no muy iluminados”⁴². A estos últimos se les acusó de empobrecer el idioma utilizando “palabras de sentido equívoco [que] despiertan en el público ideas soeces y repugnantes”⁴³ y de tergiversar expresiones castizas dándoles nuevas significaciones, que pasaron a formar parte del lenguaje, debido a la reciprocidad existente entre este teatro y las costumbres populares. De todas formas, la polémica en torno al correcto uso o no del lenguaje en el género chico tenía también cabida en la prensa porque para sus detractores era un síntoma más de la decadencia del teatro, pero estaba lejos de ser uno de los temas más debatidos en los diarios.

Para finalizar, el último aspecto abordado tiene que ver con las críticas sobre la monotonía del género chico y su predominio en la programación madrileña. Es sabido que este teatro por horas está construido a base de clichés, cuyo empleo augura una buena acogida por parte del público, y hace presagiar los patrones de éxito que regirían los posteriores espectáculos de masas implantados en el siglo XX⁴⁴, a los que Adorno también hizo referencia en sus estudios sobre la industria cultural⁴⁵. Esta estrategia de repetición se inserta paradójicamente dentro de un mercado en el que se demandaban estrenos continuamente, en el que existen fuentes que calculan una cifra estimada cercana a los 10.500 títulos –con la que la prensa discrepaba⁴⁶–, pero que sería necesario verificar por otras vías. Además, la reiteración temática y la capacidad de poner en escena una obra de una hora de duración en la que no hay acción alguna, constituía para la prensa más conformista y los propios autores la mayor genialidad de su trabajo. A todo ello se contraponían las facciones elitistas que lo definían como “ese género burdo en el que el retruécano y la libertad del lenguaje suplen la falta de argumento y de situación”⁴⁷.

⁴⁰ Guillermo Morphy: “La música en Madrid”, *La Correspondencia de España*, 4-I-1898, p. 1.

⁴¹ *La lectura dominical*, II, 99, 24-XI-1895, p. 16.

⁴² Antonio Peña y Goñi: “El buen camino”, *La Época*, 18-XI-1895, p. 1.

⁴³ “Jugar del vocablo”, *La Época*, 9-III-1897, p. 1.

⁴⁴ Cfr. S. Salaün: *El Cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa, 1990.

⁴⁵ Edgar Morin y Theodor Adorno: *La industria cultural*, Buenos Aires, Galerna, 1967.

⁴⁶ Se remite a la publicación del libro *El arte novísimo de hacerse rentas*. No obstante, no ha sido posible localizarlo y por tanto contrastarlo, lo que será muy interesante para ampliar el conocimiento sobre la forma en que se desarrollaba la actividad teatral. *La Semana Cómica*, I, 11, 21-IX-1893, p. 6.

⁴⁷ “Teatros”, *El nuevo régimen*, V, 248, 5-X-1895, p. 4.

Pero a pesar de lo dicho, cuando el género ínfimo, los cuplés y la sicalipsis se consolidaron en los escenarios, los dilemas morales que el género chico había planteado a la prensa quedaron olvidados, y las críticas se desplazaron entonces hacia los nuevos espectáculos y sus atrevimientos, aunque buena parte de los medios seguían culpándolo de ser el inicio de la vorágine de espectáculos de dudosa moral que se arraigaron en la cartelera madrileña desde los primeros años del siglo⁴⁸.

Tras describir los principales argumentos que la prensa finisecular enarboló a favor y en contra del género chico, queda demostrada la dureza que se utilizó en el tono y en las argumentaciones. Los autores manifestaron un interés mínimo por contestar, ya que no consiguieron aliarse o crear una estrategia de defensa eficaz que supiera rebatir las críticas lanzadas en la prensa contra el teatro por horas; primaba ante todo la buena valoración de los estrenos a título individual y la respuesta del público. Esta indiferencia ante los comentarios de los críticos aumentó la indignación de gran parte de la prensa al comprobar que sus advertencias sobre la decadencia del teatro y sus directrices morales eran totalmente ignoradas por las empresas teatrales y los autores.

Si se observan las críticas publicadas en prensa contra el sistema por horas desde una óptica actual, debe reconsiderarse la anunciada crisis teatral de los últimos años del siglo. Sería importante tener en cuenta la enorme proliferación y estreno de nuevos títulos, la oportunidad profesional que supuso para numerosos autores, el sistema cultural comercializado que comenzaba a desarrollarse entonces y la variedad de espectáculos que se programaban, comprendidos dentro de los subgéneros del teatro por horas. Son comprensibles las preocupaciones de los intelectuales del momento por mantener la calidad escénica y las de los moralistas por guardar las formas, pero es necesario reivindicar la importancia del género chico para los espectáculos que lo sucedieron en el siglo XX, porque algunos de los temas discutidos por la prensa durante las décadas posteriores surgieron precisamente durante sus años de vigencia.

⁴⁸ Francisco Fernández Villegas [*Zeda*], compara el "desvergonzado y soez, empedrado de retruécanos" género chico con la tendencia del melodrama comprimido de comienzos de siglo, concluyendo que éste era aún peor. *Cfr.* R. Sobrino: "La crisis del género lírico español..." p. 218.