

Alberto Romero Ferrer

el género chico

INTRODUCCION AL ESTUDIO DEL
TEATRO CORTO FIN DE SIGLO
(de su incidencia gaditana)



50/1-144

ALBERTO ROMERO FERRER

EL GÉNERO CHICO
INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL
TEATRO CORTO FIN DE SIGLO
(de su incidencia gaditana)



UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



3743518654

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
CÁDIZ, 1993

© Alberto Romero Ferrer
Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
I.S.B.N.: 84-7786-163-3
Depósito Legal: CA-543/93
Diseño portada y maquetación: CREASUR, S.L.

Imprime: Jiménez-Mena, artes gráficas, s.l.
Polígono Industrial Zona Franca. Cádiz

Printed in Spain

Un soneto me manda hacer Violante

Una importante ampliación del concepto opereta: opereta *española*. He oído dos veces *La Gran Vía*, una calle principal de Madrid. Algo que no es en absoluto susceptible de importación. Para ello hay que ser un granuja y un terrible individuo de instinto, y además *solemne*. Un terceto de tres solemnes gigantescos canallas, es lo más fuerte que he oído y visto, incluso como música: genial, imposible de clasificar. Como ahora estoy muy enterado de Rossini, de quien conozco ya ocho óperas, he tomado para compararla la *Cenerentola*: es mil veces demasiado bondadosa en relación con esos españoles. El argumento mismo sólo puede concebirlo un granuja redomado, mil cosas que causan el efecto de juegos de mano, tan repentinamente aparece la *canaille*. Cuatro o cinco números de música que hay que oír...

ÍNDICE

	<u>Págs</u>
PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN.....	13
I. PROBLEMAS, CORPUS Y METODOLOGÍA DE, NUESTRO ESTUDIO	17
– Presentación y problemas.....	19
– La opción del libreto <i>Cádiz</i>	23
– Objeto del estudio.....	27
– Criterios metodológicos.....	28
II. CONTEXTO, ORIGEN Y EXIGENCIAS DEL COSTUMBRISMO ESCÉNICO DEL GÉNERO CHICO.....	41
– La época del Género Chico y el teatro por horas	43
– La nueva estética de masas	47
– El Género Chico en la tradición escénica española	49
– Lo aristocrático, lo culto y lo plebeyo	50
– Realismo y naturalismo: el Género Chico dentro de la nueva obje- tividad literaria	52
– El costumbrismo escénico: esquematismo y verismo	55
– De la tonadilla escénica del S. XVIII	61
III. HISTORIA DE LA ZARZUELA CÁDIZ	73
– El texto	75
– Génesis	76
– El autor del libreto	80
– El comentario y el discurso musical.....	87
– Éxito y difusión de la zarzuela	89

IV. ARQUITECTURA DRAMÁTICA DEL TEXTO	93
– Asunto general	95
– Las tramas.....	96
– Arquitectura dramática	97
V. LA ADSCRIPCIÓN DE CÁDIZ AL GÉNERO CHICO	125
– Planteamiento del problema	127
– Protagonismo popular	129
– Evocación pintoresca del pasado	133
– Visión optimista y festiva	135
– Nacionalismo	139
– El casticismo.....	146
– Condiciones de su estreno y reparto	166
VI. POÉTICA Y TIPOLOGÍA DEL PERSONAJE EN EL GÉNERO CHICO	167
– Factores y elementos que delimitan el personaje.....	169
– Tipologías del personaje	176
VII. LA IMAGEN GADITANA A TRAVÉS DE LA ZARZUELA. LOS PERSONAJES.....	181
– De la esfera del majismo.....	187
– De otras formas populares.....	200
– Personajes de la intriga	207
– Otros personajes.....	210
VIII. RECAPITULACIÓN	211
BIBLIOGRAFÍA	223
ADDENDA BIBLIOGRÁFICA	239

PRÓLOGO

Hay autores y obras en que los investigadores deciden adentrarse porque consideran que yacen en un injusto olvido y piensan que un interés estético, histórico o social, puede justificar su recuperación. Es ésta una labor en general apreciada y gracias a ella numerosas obras perdidas o marginadas han vuelto a encontrar, a través de los estudios o las ediciones, un nuevo espacio en las bibliotecas y se han hecho asequibles para lectores contemporáneos, que en muchos casos incluso ignoraban el potencial interés encerrado en esos textos.

Sin embargo, no todas las obras cuentan con la misma predisposición para ser acogidas y valoradas. Previamente, y al margen de la calidad del trabajo desarrollado, existe una jerarquización –impuesta por ciertos convencionalismos académicos– de temas, géneros y épocas, que proyecta a priori una mayor consideración hacia unos determinados títulos.

Debido a ello, algunas investigaciones deben añadir, a su propio valor y esfuerzo, el lastre, favorable o no, que puede tener asignado al tema elegido. Así, por ejemplo, unas obras suelen ser clasificadas dentro de los géneros mayores, otras pertenecen a los menores e incluso pueden ser desterradas a ese mundo ínfimo literariamente en el que figura el Género Chico. Ya han desaparecido las preceptivas dieciochescas pero continúan ejerciendo su función tutelar de forma interiorizada.

Por otra parte, la creación en los últimos años de una serie de nuevas universidades ha fomentado y facilitado la investigación de cuestiones relacionadas con su ámbito histórico y geográfico más inmediato. La proximidad de las fuen-

tes, tanto por los documentos asequibles como por la identificación sentimental y cultural que ello conlleva, ha provocado que temas que antes parecían destinados a ser abordados sólo por una cierta erudición local, lo sean ahora con los instrumentos críticos que permite la presencia de una institución universitaria. En principio y en general, esto ha supuesto un incremento de rigor y método a la hora de investigar dichas cuestiones, pero no por ello ha desaparecido totalmente ese prejuicio que tendía también a encasillar los temas locales dentro del estigma de un género menor.

Dada la localización y el tema literario de la obra investigada por Alberto Romero Ferrer, se hacía necesario exponer las consideraciones anteriores, por si acaso hubiesen podido condicionar previamente su lectura. Ya que, en efecto, *El Género Chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo* (de su incidencia gaditana), tiene como objetivo el análisis del papel literario desempeñado por los libretos de zarzuela, aplicado de formas más específica al modelo de la obra Cádiz. Por tanto algunos elementos podían hacer sospechar que ahí conviven el estudio de una temática etiquetada tradicionalmente de menor, con el sobreañadido, además, de su ambiente local.

Sin embargo, nada más lejos de los planteamientos del profesor Alberto Romero Ferrer. Más que buscar refugio fácil que eludiera dificultades de interpretación, es una actitud de reto la que ha presidido su elección. Más que acomodarse a una cuestión "mayor" pero que ya contase con la inercia de un respaldo metodológico y crítico, ha preferido atreverse con un campo poco abonado, más bien excluido —hasta hace pocos años— de la investigación académica, y en el por tanto al propio embarazo de la investigación debía añadir —sin contar con apenas precedentes—, la búsqueda de unos criterios y de un instrumental crítico que le permitieran comprenderlo como significativo fenómeno literario, y, a la par, dar cuenta de su valor como manifestación de una determinada idiosincrasia gaditana.

Para obtener esos logros —justificados y sedimentados a lo largo de todo el libro— no se podía partir de un enfoque reductor y localista, aderezado con algunos ribetes eruditos. Hacía falta una mirada amplia y audaz, y precisamente lo que ha caracterizado, desde sus inicios, el espíritu investigador del profesor Romero Ferrer, ha sido un conocimiento vasto y pluridisciplinario, consecuencia de una curiosidad itinerante y despierta que le ha familiarizado de manera muy perspicaz con cuantas ideas, métodos y bibliografías atañen al campo de sus dedicaciones.

Por tanto si inicialmente un cierto gusto y una cierta sensibilidad han podido empujarle hacia este mundo teatral que se encierra en los libretos, lo que debió consolidar su decisión fue el desvalimiento mismo, el abandono, en que se encontraba el género: una víctima más de los muchos prejuicios que se han volcado sobre ciertas manifestaciones de la literatura popular.

En la obra, escrita con sumo rigor académico, se dosifica de forma equilibrada el dato informativo y la interpretación. Ambos cometidos debían colmarse, dada la novedad del trabajo. Por otra parte, no se ha desdeñado que, junto a una perspectiva predominantemente literaria, también afloren otras dimensiones antropológicas y culturales de la vida en la ciudad gaditana. Pero sobre todo esas exigencias de rigor no han anulado que a la vez se transmita el entusiasmo y la pasión de quien está simultáneamente rindiendo culto a la literatura, al teatro, a la música popular y a ciertos rasgos del mundo andaluz.

Alberto González Troyano

Universidad de Cádiz

INTRODUCCIÓN

Dentro del proceso creador de la obra literaria suelen operar los factores y las conductas más diversas, siempre de acuerdo con un canon y un sistema literario previamente establecido, en los que juega un papel muy determinante un lector cómplice y una determinada valoración del hecho literario.

Estos resortes han venido ejerciendo un peso considerable en la Historia y Crítica de la Literatura, y si bien pueden servirnos para explicar la génesis de una obra determinada, y arrojar luz sobre los problemas que subyacen y condicionan la ficción literaria; también nos hablan enmascaradamente de aquellos convencionalismos, tabúes que el autor ha tenido que salvar, manipular, encubrir o disimular para que su obra viera la luz pública, y pudiera servir de testigo y ejemplo, más o menos eficaz, a aquella valoración que la salvara del olvido pretérito.

Con todo ello, estos resortes parecen tener una mayor intensidad sobre determinados fenómenos y géneros literarios, cuya lectura puede estar sometida a ciertas ideas perpetuadas *a priori*; lo que añade una complejidad adicional a la obra y a su interpretación. Pueden incidir, incluso, prevenciones y descalificaciones que, de forma consciente o no, enjuicien el texto literario de acuerdo con criterios y prejuicios que poco o nada tienen que ver con motivos de calidad estética, que se deben a esa omnisciente presencia de los sectores y los discursos afincados en los modos y los estereotipos de la cultura "*bien pensante*".

Todas estas consideraciones en torno a la creación literaria parecen evidenciarse de modo más áspero cuando se trata de manifestaciones que se alejan o se apartan, deliberadamente o no, de aquellos cánones previamente dados como válidos y eficaces.

Éste es el caso de uno de los fenómenos que de forma más intensa y expresiva reflejan los modos y las conductas que relacionan aquellas reflexiones de la

mejor intelectualidad española de fin de siglo con los otros modos atávicos de la cultura popular afincada en los arrabales de la risa y la diversión, es el mundo del Género Chico.

Efectivamente, si tuviéramos que dilucidar una posible historia del humor en el panorama teatral español, tendríamos que remitirnos, de modo ineludible, al renacimiento que, a finales del siglo XIX y principios del XX, experimenta el sainete y otras formas de teatro corto, al amparo del sistema de producción del Teatro por Horas —audazmente valorado por Galdós—, y bajo la denominación común de Género Chico; con obras tan significativas como *La verbena de la Paloma*, *El baile de Luis Alonso* o *La Corte del Faraón*; piezas que forman parte de nuestro teatro más reciente, en el que la risa, el humor, el chiste y la carcajada, al igual que la música y los precios sensiblemente más baratos de la taquilla, precipitan al público hacia los patios de butacas y hacia una experiencia placentera, principal reclamo de este teatro ciertamente popular.

Pero dentro de éste, dentro de sus esquemáticas y abreviadas formas, personajes, motivos y escenarios sorprende cómo, poco a poco, se van imponiendo dos sistemas de concebir y codificar la ficción literaria y sus estrategias estéticas, de acuerdo con cierta tradición del teatro corto del Dieciocho; en el que la realidad y sus espejos literarios se polarizan en dos espacios que se perpetuarán, durante todo el siglo XIX, como los reclamos inequívocos de lo propio y autóctono.

Se trata, pues, de esos modelos madrileños y andaluces perfectamente integrados en la tradición del teatro cómico popular a partir, esencialmente, de aquel forzoso, pero sintomático, refugio por el que se vinieron a canalizar ciertas resistencias al proceso de uniformización cultural que implicaba el nuevo credo ilustrado. Así, pues, el sainete, a través de las piezas de Ramón de la Cruz o el gaditano González del Castillo entre otros, vino a condensar los procedimientos y recursos propios de la pieza cómica breve e identificarlos con aquellos espacios que parecían exhibir conductas más adversas al poder y que, en virtud de una serie indiscriminada de complicidades, se van a suponer como los modos deícticos de una determinada cultura y mundo populares.

Efectivamente, la proyección literaria de estos modelos va a tener una notable incidencia en los siglos XIX y XX, en la génesis del costumbrismo romántico, en la configuración de la novela decimonónica y en la creación del teatro lírico de la zarzuela, así como en aquellas otras fórmulas dramáticas más contemporáneas diseñadas por Arniches, Muñoz Seca o los hermanos Álvarez Quintero; siempre desde unas perspectivas que privilegiarán los mismos escenarios y las mismas claves para descifrar las tramas, los conflictos y las actitudes que tejen el universo de la ficción. Pero dentro de este recorrido, más o menos intuido, tal vez sea en el llamado Género Chico, en el que, con una nueva y mayor intensidad, se desenvuelvan y extremen aquellos códigos, conductas y rasgos literarios que exhiben estos modos de proyectar e interpretar lo popular.

Así, pues, la incidencia de la nueva visión romántica y el posterior costumbrismo novelesco, al amparo también de ciertas literaturas e imágenes venidas del exterior, van a propiciar determinados escenarios, más o menos verosímiles,

en los que instalar, con éxito, una serie de conflictos y personajes que atrajeran, incuestionablemente, la atención de unos públicos y lectores.

Sin embargo, este fenómeno de mera ubicación literaria parecía desbordarse cuando se trataba de uno de los escenarios que, por la convergencia simbiótica de condicionantes muy dispares, se había convertido, dentro y fuera de la Península, en un referente inmediato de todo lo español. El escenario era Andalucía; una Andalucía muy literaria en la que parecían condensarse aspectos y resortes más proclives para la textura de la ficción.

Este fenómeno no va a permanecer ajeno a la implantación del nuevo sistema de producción teatral del Género Chico, y muy pronto el sainete finisecular empezará a dar cuenta de las mismas actitudes. Andalucía se convierte así en un audaz y hábil reclamo al alcance de un público escasamente formado e informado, con el que la identificación operaba de forma fácil e inmediata.

Con todo ello, dentro de la selección de motivos y espacios por los que opta el Género Chico, cuando se trataba de Andalucía, parecían privilegiarse, de forma preferente, determinadas zonas en las que, por la complicidad de diversos factores, ese reflejo de tipos y conductas populares se mostraba con más intensidad. Uno de esos escenarios puede ceñirse al marco comprendido entre las zonas de Sanlúcar, Jerez, El Puerto de Santa María y Cádiz. Zonas que, por motivos de inspiración literaria y prestigio histórico, parecían reunir una multitud de ingredientes, referidos siempre a determinadas esferas del mundo popular y el repliegue casticista de finales del siglo XVIII y XIX.

La identificación inmediata con la fiesta, el flamenquismo o el especial cultivo del majismo durante la invasión napoleónica y la Guerra de la Independencia son resortes más que suficientes como para privilegiar determinada imagen de Andalucía, ubicada en estos espacios gaditanos, en los que, dadas las características, podían cumplirse, puntualmente, los rigores dramáticos y las preferencias literarias que venía a exigir el nuevo sistema de producción teatral, sin desertar de una verosimilitud, difícil de conseguir sobre otros escenarios.

Los espacios gaditanos resultaban, pues, eficaces literariamente para desempeñar, de forma bastante excluyente, al igual que Madrid y sus casas de vecindad, las funciones de marco y escenario dentro de las consignas y esquemas técnicos que ceñían la naturaleza del nuevo género teatral.

El tipo cómico, relacionado siempre con el mundo de la fiesta, las peculiaridades raciales de una Andalucía más literaria que real o la historia, localizada en la guerra napoleónica, resultaban ser motivos nada infrecuentes dentro del Género Chico; y el escenario gaditano daba puntualmente cuenta de todo ello, mucho más, si el momento elegido para su recreación escénica señalaba uno de los acontecimientos que más y mejor han definido la configuración de lo gaditano: el Cádiz de las Cortes.

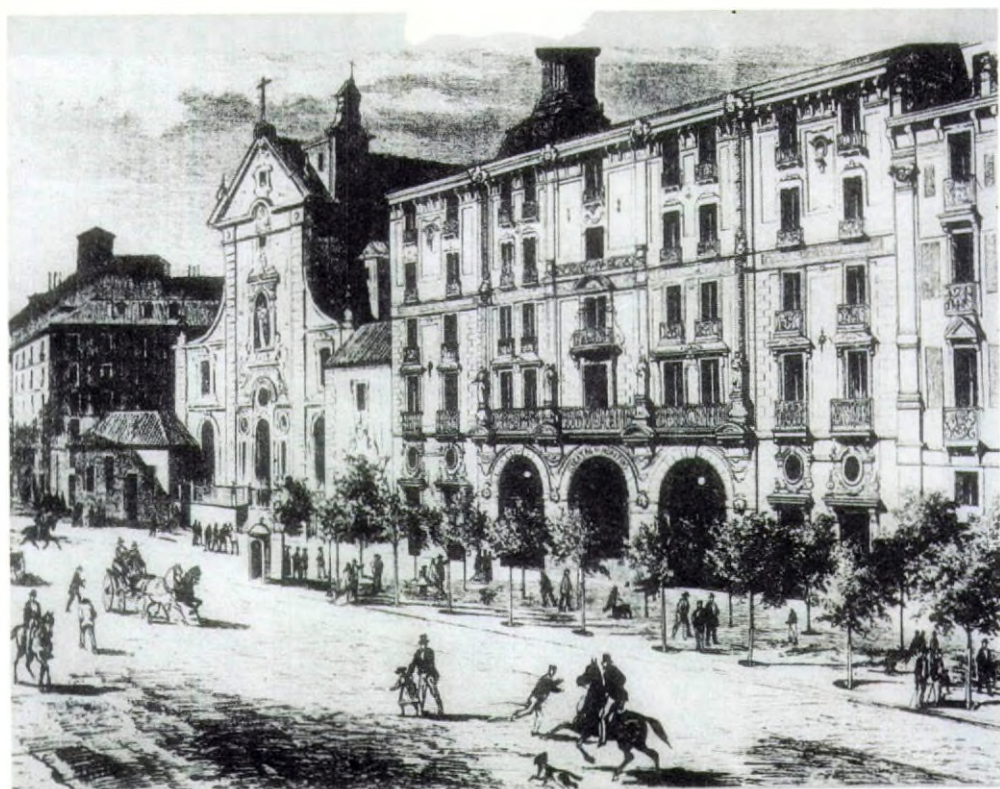
Por todo ello, sorprende cómo se va imponiendo una determinada imagen de la ciudad gaditana, que vendría a convertirse, así, en uno de los modelos que, de forma más pertinaz y pertinente, testimoniarían la naturaleza literaria y musical de este teatro corto que hunde sus raíces, supragenéricamente, en la tradición barroca de los géneros dramáticos subsidiarios; que habrían de sufrir

una profunda transformación en las estéticas que exhibirían a partir de la reforma neoclásica.

El texto elegido para esta reflexión en torno al Género Chico responde de forma coherente y plural a buena parte de los razonamientos esgrimidos. Así, pues, con el modelo gaditano asistimos ahora a una confluencia de motivaciones y resortes que, por distintas circunstancias, permanecían adscritos a determinada imagen de la ciudad, imagen perfectamente codificada a partir de la Ilustración y la Guerra de la Independencia; y que proyectaba unas posibilidades de recreación dotadas de cierta verosimilitud que no se encontraba en otros escenarios. Esto es, en la ciudad convergen una serie de rasgos nada despreciables para su inclusión en el Género. Son muchos los referentes literarios que sobre la ciudad permanecían en plena vigencia en el ambiente fin de siglo; y que se reforzaban con el doceañismo en el que había sentado sus bases el ciclo liberal tanto en la ideología social como política.

Pero no todo es proyección y prestigio del pasado, del que, por cierto, escasas huellas han permanecido, sino que también podría rastrearse cierta tradición sainetera de la ciudad, evidenciada desde el siglo XVIII con la obra de González del Castillo. En este sentido no debe extrañarnos que zarzuelas tan pertinentes como *La Revoltosa* o *¡Al agua patos!* se deben a libretistas de origen gaditano como Carlos Fernández Shaw o José Jackson Veyán, respectivamente, proveedores incansables del Género Chico con una extensa nómina de obras que constituyen una parte muy importante de la historia interna y externa del teatro corto decimonónico.

De todo este mundo, aún por descubrir, la zarzuela *Cádiz*, a través de su configuración centáurica, mitad musical y mitad literaria, responde de forma coherente a lo que significó uno de los apartados más intensos del teatro español y la historia de la risa.



Capítulo 1
PROBLEMAS, CORPUS Y METODOLOGÍA
DE NUESTRO ESTUDIO

El teatro Apolo. Madrid, c. 1870

PRESENTACIÓN Y PROBLEMAS

El estudio literario de la extensa nómina de obras que se agrupan bajo la denominación común de Género Chico plantea desde un primer momento la dificultad que supone abordar unos textos concebidos como soportes de espectáculos escénicos más complicados, en los que además una buena parte del texto se encuentra subordinado a esa naturaleza centáurica que ciñe y explica la arquitectura de estas obras, naturaleza mitad literaria y mitad musical en la mayoría de los casos⁽¹⁾.

Sin embargo, a través de la lectura mejor que a través de la representación⁽²⁾ se pueden observar unos rasgos estéticos y literarios que además de hablar de su propia configuración dramática, entroncan el Género Chico con diferentes aspectos de la vida literaria de la época y, desde el punto de vista de la Historia de la Literatura Española, con otros comportamientos no menos

-
- (1) El extenso repertorio de obras del Género Chico abarca diferentes tipos de piezas. Bajo la denominación común de sainete, dentro de las coordenadas del fenómeno Teatro por Horas surgido en Madrid en el último tercio del siglo XIX, encontramos obras en las que no aparece el elemento musical, aunque solía ser un recurso muy utilizado por los autores y muy solicitado por el público. El elemento lírico –de ahí su aceptación– se correspondía a la perfección con la estética defendida en estas piezas. Luciano García Lorenzo en su artículo "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX" (*Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, 5-6, CSIC, Madrid, 1967, págs. 191-199) analiza el complejo entramado de las denominaciones teatrales de la época: las denominaciones *sainete*, *sainete lírico*, *zarzuela*, *episodio cómico*, *boceto cómico*, *boceto cómico-lírico*, *boceto lírico dramático*, *boceto lírico-dramático de costumbres*, *capricho cómico-lírico*, *comedia cómica-lírica-dramática*, *comedia lírica*, *comedia lírica de costumbres*, *comedia musical*, *comedia popular*, *comedia popular madrileña*, *comedia rústica*, *comedia sainetera*; son algunas de las que cita en su catálogo y que quedarían incluidas dentro del esquema Género Chico. El catálogo de García Lorenzo está realizado sobre el material que se encuentra en el Seminario de Gramática General y Crítica Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid; en base a 3.370 obras consultadas, que van desde los últimos años del siglo XVIII hasta 1930 aproximadamente.
- (2) Esta misma observación la apunta Antonio Valencia en su *Antología de textos completos. (El Género Chico)*, Taurus, Madrid, 1962, motivado en gran medida por la influencia de las representaciones y la escasez de calidad cuando ésta se realizaba.

interesantes concernientes a dramáticas y géneros escénicos anteriores⁽³⁾. Son interesantes, pues, detectar que muchos de los aspectos que convergen e identifican las obras del género, ya habían estado presentes en otras manifestaciones teatrales y otros géneros literarios, con los que parece guardar más afinidades que las puntualmente circunstanciales y meros frutos de la coincidencia o la casualidad. Es éste un primer atractivo que va a servirnos a modo de encuadre en el que situar los problemas más particulares y específicos del texto que sometemos a una revisión crítica. Detectar qué elementos y qué condicionantes operan en la estrategia literaria de estas obras y cómo construyen una arquitectura dramática novedosa y original y a la vez emparentada con otras formas escénicas, son líneas de análisis y puntos de referencia obligatoria para explicar en qué medida el libreto *Cádiz* da cuenta de todo el entramado estético y literario del Género Chico.

La novedad del estudio y la escasez de investigaciones literarias rigurosas, como pone de manifiesto la no existencia de una bibliografía que contemple estos aspectos⁽⁴⁾ en la que se abordasen los muchos problemas aún por resolver del género, forman parte de las circunstancias que explican esta aproximación eminentemente literaria en la que se intenta analizar y estudiar un libreto contemporáneo de una buena parte de la historia de nuestro teatro, en lo que éste puede tener de síntesis y representativo.

Pero junto a estas circunstancias de carácter general, existe otra, tal vez más sugestiva por su peculiaridad, en la que confluyen elementos aparentemente dispares, pero sensiblemente relacionados, y que cristalizan en las obras del Género Chico, de las que la zarzuela *Cádiz* puede suponer una eficaz plataforma literaria que testimoniara ciertos rigores estéticos del género y mostrara de forma más o menos adecuada aquellos aspectos que vuelven a ponerse de moda a partir de la segunda mitad del siglo XIX y que se manifiestan en un supuesto aplebeyamiento subordinado a esas otras fórmulas populares que ya habían aparecido en plena Ilustración dieciochesca.

El mérito, o mejor dicho, el carácter modélico de la obra que sometemos a análisis literario, *Cádiz*, consiste en conjugar de modo paradigmático las actitudes dramáticas del Género Chico, al que pertenece, y los perfiles estéticos de la nueva moda populista.

Personajes, escenarios y ambientes simulan un mundo histórico-ficticio⁽⁵⁾ en el que se compenetran tales elementos y en el que se justifican mutuamente.

(3) Tales aspectos han sido estudiados por M.^ª del Pilar Espín Templado en varios artículos que se recogen en la bibliografía del presente estudio y en su tesis doctoral: *El Teatro por Horas en Madrid: 1870-1910*.

(4) Cfr. el artículo de María de los Angeles Fuertes Pérez, "Bibliografía crítica de la zarzuela", (*La zarzuela de cerca*, Austral, Madrid, 1987, págs. 231-267), donde se recogen las escasísimas aportaciones bibliográficas al Género Chico. También Alberto Romero Ferrer, "El Género Chico: hacia una bibliografía crítica", en "*Draco. Revista de Literatura Española*", núm. 2. Servicio Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, págs. 231-262.

(5) El tema del Cádiz de las Cortes ha sido tratado desde el punto de vista literario por Alberto González Troyano en su artículo, "Anales para una lectura plural: Memoria, historia y ficción en el Cádiz de las Cortes", en *Gades. 1812-1987*, número especial conmemorativo del CLXXV Aniversario de la Constitución de 1812, Cádiz, 1987, págs. 383-396.

La imagen que nos ha llegado de la ciudad gaditana en tiempos de la Guerra de la Independencia y, en especial, durante las Cortes de 1812⁽⁶⁾, puede sugerirnos un escenario literario suficientemente sugerente, atractivo y verosímil como para formar de él un lugar común y paradigmático al que recurrir y en el que situar con precisión y sin mucha dificultad el mundo del majismo, que aún todavía continuaba respondiendo a las expectativas estéticas de unos públicos que gustaban de mirarse y reflejarse a través del sintomático prisma y espejo literario que podía ofrecerles tal comportamiento y espacio dramático.

El resurgir que se produce del género sainetesco en el último tercio del siglo XIX a raíz a nueva fórmula dramática del Teatro por Horas⁽⁷⁾, sería otro dato de interés a tener en cuenta en virtud de los rasgos que van a definir el sainete moderno y del que la obra *Cádiz*, a pesar de sus dos actos⁽⁸⁾, puede considerarse como modelo válido, representativo de las texturas literarias en las que se refugian y a las que recurren los numerosos autores de este tipo de obras. La nueva moda populista que posteriormente utilizaría Valle-Inclán como uno de los principales modelos plásticos del esperpento⁽⁹⁾ encuentra en el Género Chico un cauce de expresión original, haciendo de él una de las principales manifestaciones del casticismo popular, con el que se identificará una buena parte de la sociedad española de la época.

(6) Los aspectos relacionados con la vida y el ambiente diario de la ciudad han sido estudiados y recogidos por Ramón Solís, en su importante obra *El Cádiz de las Cortes*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid 1978 y también en Plaza y Janés, Barcelona, 1978 (edición reducida); recientemente ha sido editada en su versión original en Silex, Madrid, 1987. Desde el punto de vista novelesco, el mismo autor desarrolla su obra *Un siglo llama a la puerta*, Edit. Bullón, (3.ª edición), Madrid, 1963, dentro de las mismas coordenadas ambientales, en esta ocasión, con las técnicas propias de la recreación literario-narrativa.

(7) Vid. nota 3.

(8) Generalmente las obras del Género Chico solían tener una duración aproximada de una hora y estaban organizadas dentro de un solo acto, adecuándose así a las nuevas necesidades escénicas. Sin embargo, también podemos encontrar libretos de obras como *Cádiz*, configurada a partir de dos actos, pero que al igual que las restantes obras del Género Chico, se mueve dentro del ideario dramático y estético que hace de estas producciones sainetescas un conjunto genérico en el que se dan las constantes propias del sainete de finales del siglo XIX. Vid. nota 3.

(9) Estas relaciones entre el esperpento teatral y el Género Chico ya las anuncia Antonio Risco en *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El Ruedo Ibérico*, Gredos, Madrid, 1975; donde se vislumbra las estrechas y sugestivas coincidencias entre fenómenos escénicos aparentemente tan diferenciados y distantes. Así, por ejemplo comenta Antonio Risco:

“Hay que tener presente, sin embargo, que los andalucismos, gitanismos, voces de germanía que Valle atribuye a las altas capas de la sociedad responden a una realidad de la vida española, al famoso achulapamiento y a la realeza a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX”. Cit. en págs. 177-178.

Conviene no olvidar a este respecto que este achulapamiento al que se refiere A. Risco no es ni más ni menos que el que aparece en las obras del Género Chico; y que el hecho diferencial lingüístico, fundamentalmente, el madrileñismo, que explota Valle en sus esperpentos, es la esencia estética de estas zarzuelas breves, de este teatro —en palabras de Risco— de arrabal. En otro momento de su libro señala una de las fuentes plásticas del esperpento que coincide con la del género:

“No creo que conociese —refiriéndose a Valle-Inclán— la pintura expresionista, salvo algunos ejemplos españoles, como Solana o Nonell. Si la sugiere fuertemente se debe al influjo del Greco y de Goya, y sobre todo de la pintura popular, que representa uno de los principales modelos plásticos del esperpento: carteles de ciego, de toros, de ferias, decoraciones de barraca, de cafetines populares, etc...”. Cit. en pág. 236.

Conviene también señalar el extremado paralelismo que guarda la crítica intelectual y culta respecto al Género Chico, considerado por ella como algo decadente, falto de interés y parte de los males de España, postura que se exterioriza de una forma considerable especialmente entre los hombres del 98. Esta actitud tan parecida a la del ilustrado que censura el teatro popular del sainete conlleva una serie de matices que tildan las obras del Género Chico de una sistemática falta de calidad literaria *a priori*, lo que parece haber asumido la crítica —salvo escasas y honrosas excepciones— sin ningún motivo aparente más que el poco prestigio literario que viene a sustituir una falta de información en la mayoría de los casos. Francisco Ayala⁽¹⁰⁾ parece vislumbrar parte del problema al considerar las obvias y lógicas relaciones existentes entre mundos y elementos al parecer muy heterogéneos “desde la formas pintorescas del casticismo popular... hasta las hondas reflexiones sutiles y complicadas de los grandes pensadores de la época”⁽¹¹⁾.

A este respecto interesa destacar el interés de una obra como *Cádiz* en la que a pesar del distanciamiento histórico y cronológico en el que sitúa su acción, parece acoplarse de forma especial a la sensibilidad nacional muy susceptible con cualquier manifestación de furor patriótico, sensibilidad no exenta de cierta alegría postiza, expresada de modo simbólico en el pasodoble de *Cádiz*:

¡Arza y olé!
Pobrecitos militares,
cuantas fatigas y pesares
pasa el ejército español!⁽¹²⁾

Julio Caro Baroja pone de manifestación cómo “el sector popular vivió... con un nuevo sentido crítico” la segunda mitad del siglo XIX. El patriotismo y el pesimismo se entremezclan como en ciertos círculos intelectuales. Tales actitudes no se van a expresar ahora mediante la reflexión ensayística sino a través de canales y formas literarias más cercanas al pueblo como la literatura de cor-

(10) En “Prólogo” a *La Literatura del casticismo*, de Angeles Prado, Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1973.

(11) *Ibid.*, págs. 12-13. Francisco Ayala considera legítimo y clave para una mayor profundización en los problemas de España de finales del siglo XIX y primer tercio del XX, la relación de lo intelectual y lo supuestamente “popular”. Sus palabras son bastante reveladoras:

“Pero si en las grandes lumbreras del pensamiento la España de finales del siglo XIX y primer tercio del XX se mostraba tan patéticamente obsedida consigo misma, “¿será legítimo relacionar ese intelectual contemplarse el ombligo del mundo con las formas inferiores del casticismo, que se manifestaban a la vez en distintos planos de la vida social adoptando maneras pintorescas, quizá inofensivas y graciosas, cuando no los ademanos desgarrados de un cinismo canalla o estúpido? Lejos de ser ilegítimo, resulta indispensable conectar ambas cosas, la búsqueda teórica de la esencia castiza y la deliberada estilización del comportamiento por parte de la gente común de acuerdo con las pautas de lo que se estima castizo, es decir, de la imagen convencional de lo español”. (Pág. 21).

(12) Javier de Burgos, *Cádiz*, Biblioteca Lírico-dramática, Madrid, 1987, (7ª ed.), pág. 49.

del o el teatro popular de finales de siglo¹³; de todo ello, el texto *Cádiz* supone un claro ejemplo en el que se sintetizan estos sentimientos, aunque, eso sí, mezclados con otros de tipo tradicional¹⁴.

A todos estos elementos hay que unir otros de carácter más circunstancial y relacionados con la actividad teatral de la época: el reparto de su estreno y el escenario elegido para ello: el teatro de Apolo, tan vinculado a la vida madrileña fin de siglo, aspectos estos dos últimos bastantes significativos de la importancia y representatividad de la zarzuela *Cádiz* y su singular significado dentro del género, por el enorme éxito y popularidad de que gozó, permaneciendo algunos de sus números en los repertorios antológicos del género lírico español.

LA OPCIÓN DEL LIBRETO CÁDIZ

Las razones que pueden explicar la elección del libreto –texto literario– *Cádiz* como objeto de nuestro estudio habría que encontrarlas en lo que la obra elegida puede poseer de modélica dentro del Género Chico. Tanto su arquitectura dramática, como sus personajes y sus escenarios pueden sintetizar todos aquellos aspectos y elementos que engendran y explican las obras del género¹⁵; elementos y aspectos que si bien aparecen en todas las obras, lo hacen de manera aislada y pocas veces de forma simultánea; sin embargo, *Cádiz* puede refrendar una caracterización más completa de los diversos rasgos literarios y dramáticos que operan en la construcción de los libretos de estas pequeñas zarzuelas.

Tales circunstancias, que se irán desvelando a lo largo de estas líneas que siguen, parecían encontrar en *Cádiz* ese modelo de referencia obligatoria siempre que se quisieran delimitar los recursos y la poética general de estas obras.

(13) Julio Caro Baroja en su *Ensayo sobre la literatura de Cordel*, (Círculo de Lectores, Barcelona/Valencia, 1988), dedica un capítulo al análisis de pliegos de cordel en los que aparece una imagen negativa y crítica de la situación española, poniendo incluso por ejemplo, un pliego que recoge parte del conocido pasodoble de *Cádiz*. Otros ejemplos ilustran tal estado de opinión:

“Hace tiempo que vamos notando
lo perdida que está la nación,
y al que la van llevando
estos hombres de la situación.
Y nosotros como comprendemos
que en España no hay dinero ya
nos vestimos con trajes de buzo
para ver si lo hallamos en el fondo del mar”.
(pág. 372)

(14) *Ibid.*, págs. 371-373. Puede también consultarse la obra de Melchor Fernández Almagro, *En torno al 98. Política y Literatura*, (ed. Jordán, Madrid, 1948) págs. 217-228; donde se enlazan las obras del Género Chico con los problemas socio-políticos del 98, así como su contribución literaria.

(15) Utilizamos la palabra *género* refiriéndonos a la denominación de Género Chico, con la intención de no hacer sucesivas repeticiones de la misma expresión.

Con *Cádiz*, el Género Chico exalta un mundo cercano a la sensibilidad de su época.

El ambiente social de los años de su estreno se encontraba más cerca, tanto ideológica como políticamente, del ciclo del liberalismo "naciente en el doceañismo y operante aún como sostén del edificio de la Restauración"⁽¹⁶⁾.

La referencia a la ciudad gaditana que se hace en la obra está especialmente marcada por una visión literaria que permanece en el recuerdo gracias a las constantes actualizaciones que del ambiente dieciochesco, y sobre todo del napoleónico, se han venido sucediendo⁽¹⁷⁾. Ahí queda la novela de Galdós, que

-
- (16) Antonio Valencia, *Op. Cit.*, pág. 137. Puede consultarse Francisco Villacorta Baños, *Burguesía y cultura. Los intelectuales en la sociedad liberal. 1801-1931*. Siglo XXI, Madrid, 1980; donde se exponen algunas de las claves ideológicas que explican la nueva mentalidad surgida del liberalismo gaditano de 1812.
- (17) Alberto González Troyano, en "Anales para una lectura plural: Memoria, historia y ficción del Cádiz de las Cortes", da cuenta de las diferentes reflexiones y evocaciones que sobre la ciudad de 1812 se han venido sucediendo, estas son las siguientes:
Dentro del género memorialista destacan las obras de Antonio Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, Biblioteca Clásica, Viuda de Hernando y Cía., Madrid, 1878 y 1890; *Memorias de Antonio Alcalá Galiano*, publicadas por su hijo, Imprenta de Enrique Rubiños, Madrid, 1886 (nueva edición en 1896 (2 vols.); y *Memorias de un anciano*, Espasa Calpe, Buenos Aires y en Madrid, Imprenta General a cargo de Víctor Sainz, Colegiata núm. 6, 1878. También en edición de Jorge Campos en la BAE, Madrid, 1955. Destacan también *Mis memorias íntimas* de Fernando Fernández de Córdoba, BAE, Madrid, 1966; *Mi viaje a las Cortes* de Joaquín Lorenzo Villanueva, Madrid, 1860; *Memorias de tiempos de Fernando VII*, Vol. II, BAE, Madrid, 1957. Otras obras son las de José García de León Pizarro, *Memorias* en la "Colección de Escritores Castellanos". (1894-1897); y las *Memorias del cura liberal don Juan Antonio Pose y su Discurso sobre la Constitución de 1812* (Ed. Richard Herr, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1984). Desde una perspectiva más histórica encontramos los siguientes acercamientos: Conde de Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Madrid, 1935-37. (Ed. BAE, Madrid, 1953). Álvaro Flórez Estrada, *Representación hecha a S.M. C. el señor Don Fernando VII en defensa de las Cortes*, en BAE *Obras* de Flórez Estrada, Madrid, 1958. Hasta este momento González Troyano ha señalado obras que pertenecen a "testigos de los hechos". (pág. 389). Posteriormente señala aquellos acercamientos históricos desde una óptica más moderna; destaca la obra de Adolfo de Castro; *Cádiz en la Guerra de la Independencia*, Imprenta de la Revista Médica, Cádiz, 1862. (Ed. facsímil en Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz, 1982), Federico Suárez, *Las Cortes de Cádiz*, Rialp, Madrid, 1982. Rafael Salillas, *En las Cortes de Cádiz*, Madrid, 1910. De entre todas estas obras destaca *El Cádiz de las Cortes* de Ramón Solís, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1958; recientemente se ha editado en Silex, Madrid, 1987, con motivo del XLXXV Aniversario de la Constitución de 1812; también existe una edición reducida en la colección "El arca de papel", Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1978. Desde un punto de vista más literario la ciudad en estos años ha sido el escenario de *Trafalgar y Cádiz* de Benito Pérez Galdós; *Un siglo llama a la puerta* del mismo Ramón Solís, Ed. Bullón, Madrid, 3.ª ed., 1963, la edición española se encuentra en Bruguera, Barcelona, 1964. También encontramos el acercamiento teatral de José María Pemán *Cuando las Cortes de Cádiz*, obra incluida en *Obras completas* de José M.ª Pemán, Tomo II, Ed. Eslicer; y que posteriormente fue llevada al terreno de la ópera con el título *Lola la Piconera* en versión del compositor Conrado del Campo (1879-1953). Falta hacer mención al libreto de Javier de Burgos *Cádiz* objeto de nuestro estudio. Conviene también resaltar la extensa nómina de panfletos y proclamas de la época, recogidos en Dionisio Pérez, *Ensayo de bibliografía y tipografía gaditana*, Madrid, 1905; así como las numerosas obras teatrales de estos mismos años que sitúan su acción en la Guerra de la Independencia, siendo el caso gaditano uno de los más repetidos, a este respecto puede consultarse el catálogo de Ana M.ª Freire López, "La Guerra de la Independencia española como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas (1808-1814)" en *Investigación Franco-Española*, Año 1988, n.º 1, Universidad de Córdoba, págs. 127-145.

con su peculiar técnica de hacer de la historia materia narrativa, recrea un ambiente muy propicio en el que situar la “particularidad de sus personajes”. Ambiente, por otra parte, fuente casi inagotable para una literatura llena de impresiones que encuentra en la ciudad de estos años una “riqueza acumulada que suele ser buen síntoma del valor asumido por el acontecimiento”⁽¹⁸⁾.

Pero además, parejo a este sugerente mundo de exaltación nacional frente al invasor francés y a diferencia del novelesco ambiente creado por Galdós, *Cádiz* va a dar cuenta de otros fenómenos socioliterarios con los que la ciudad parecía identificarse de forma irremediable y que van a repercutir sensiblemente en la imagen que posteriormente va a quedar en el recuerdo siempre que se quiera referir al marco gaditano: se trata del fenómeno del majismo y sus esferas colindantes del petimetre, el abate o el usía. Ramón Solís⁽¹⁹⁾, señala cómo a finales del siglo XVIII “habían entrado en Cádiz nuevas modas, sobre todo en lo que se refiere al traje masculino”⁽²⁰⁾, lo que va a provocar la repulsa de ciertos sectores de la ciudad. La adopción por parte de una próspera y creciente burguesía vinculada al comercio mercantil⁽²¹⁾ de unos atuendos extranjerizantes pronto se va identificar con un formulario ideológico igualmente novedoso, lo que va a ser interpretado como un aplauso a la conducta francesa. El movimiento de reacción por parte de determinados grupos sociales no se hace esperar y casi de forma simultánea una alta aristocracia esencialmente vinculada al Antiguo Régimen va a empezar a vestirse y comportarse asimilando como propios unos supuestos hábitos populares, como relevo a la plataforma estética que hasta el momento le había servido para manifestarse e identificarse socialmente. Todo ello, perfectamente mediatizado en una ciudad como la gaditana, tiene un significativo soporte literario en el sainete, al que el público gaditano estaba muy acostumbrado desde mediados del siglo XVIII. El sainete de González del Castillo responde a lo que Julio Caro Baroja ha dado en llamar proceso de agitanización, fenómeno que se extenderá en la Andalucía del siglo XIX y que nos lo resume con las siguientes palabras:

“*Agitanarse* es acción equivalente en la Andalucía del siglo XIX a la que realizaba en el Madrid del tiempo de Carlos IV damas y caballeros, adoptando los trajes y los usos más plebeyos y populares, los de los majos chisperos, los manolos y las manolas”⁽²²⁾.

Pero tales actitudes ya se habían fraguado en el Cádiz que aparece en las obras del sainetero gaditano, en las que parece inspirarse el autor del libreto *Cádiz*, el también gaditano Javier de Burgos. Su obra intenta reproducir con

(18) Alberto González Troyano, “Anales para una lectura plural: Memoria, historia y ficción en el Cádiz de las Cortes”. Pág. 383.

(19) Ramón Solís, *El Cádiz de las Cortes*.

(20) *Ibid.*, pág. 272.

(21) Cfr. Antonio García-Baquero González, *Cádiz y el Atlántico - (1717-1778)*, Diputación Provincial de Cádiz, 1988.

(22) Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre...., Op. Cit.*, pág. 341.

verosimilitud dramática unos momentos históricos que van a servir de fondo y paisaje en el que situar el comportamiento castizo de unos personajes, majos y majas, que gracias a esa determinación histórica en la que se encuadran, adquieren una mayor coherencia estética y ética como resortes de esa España que se trasluce a través de las obras del Género Chico, en las que se percibe una satisfacción, que alcanzaba igualmente a la vida y a la historia, puntualizando con énfasis los hechos de la independencia y el liberalismo gaditano. El majismo conforma todo un mundo de relaciones y actitudes muy susceptibles de entroncar con los resortes literarios del nuevo género, que desde un punto de vista diacrónico vendría a suponer un estado más evolucionado del género sainetesco a finales del siglo XIX. *Cádiz* bien podría responder a la arquitectura del sainete moderno que se independiza ahora de la pieza seria con la que había tenido una existencia "simbiótica"⁽²³⁾.

A su vez, no parecía muy difícil desde una óptica eminentemente literaria situar con precisión y mayor verosimilitud que en cualquier otro lugar, comportamientos entresacados de la esfera del majismo en una ciudad como Cádiz, que había tenido un cultivo más radical de lo genuino, precisamente a raíz de la importancia y la influencia de lo extranjero en su quehacer cotidiano⁽²⁴⁾.

A estos factores habría que añadir un aspecto más técnico que suponía el análisis y la clasificación de todos aquellos elementos que de forma operativa encuadraban el libreto dentro del Género Chico, apartándolo de lo que se considera zarzuela grande, en donde ha sido incluido en numerosas ocasiones, motivado sin lugar a dudas por sus dos actos. Sin embargo, y como se pone de manifiesto en el estudio, la obra responde en su arquitectura escénica y estética a las exigencias del sainete moderno, adoleciendo pues, de una verdadera trama, mero pretexto en el que situar un ambiente costumbrista y un desfile de personajes-tipos, factores decisivos en la estructura literaria de tales obras.

(23) Cfr. María del Pilar Espín Templado, "El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español", en *Epos. Revista de Filología*, Vol. III, UNED, 1987, Madrid, pág. 102-103.

(24) El mundo del majismo gaditano ha sido objeto literario de la obra de Armando Palacios Valdés, *Los Majos de Cádiz*, Espasa-Calpe. Col. Austral, 1967, Madrid. Obra analizada por Alberto González Troyano en "Los Majos de Cádiz de Armando Palacio Valdés" en *Cádiz en la narrativa*, Fundación Municipal de Cultura, Cátedra "Adolfo de Castro", Cádiz, 1986, págs. 29-39; de la que comenta uno de los posibles móviles que atrayeran la atención del autor para situar la acción de los personajes en la ciudad; señala que posiblemente sea uno de esos móviles "esta imagen de Cádiz como reducto geográfico y social en el que el majismo había impuesto su código de vida, y continúa: "es comprensible que ciertos novelistas recurriesen al marco gaditano con el fin de tener ya previamente concedido un cierto margen de verosimilitud, a las tramas argumentales localizadas entre sus murallas". Cit. en pág. 37.

OBJETO DEL ESTUDIO: LA TIPOLOGÍA DEL PERSONAJE Y DEL ESCENARIO

Una vez explicadas las circunstancias y los motivos que nos llevaron hasta el libreto *Cádiz* conviene considerar cuál o cuáles elementos serán el objeto del estudio. Como hemos explicado anteriormente, el papel secundario de la fábula en todas las obras del género, hace que no merme el supuesto realismo de las obras por la artificiosidad de las mismas; el interés principal se centra en los escenarios de carácter costumbrista y en el desfile de personajes tipos. En virtud de ello, hemos optado por un análisis y clasificación de los diferentes escenarios que a modo de estampas se suceden a lo largo de la obra; y de los distintos tipos que configuran la esencia costumbrista de la misma. Sorprende en primer lugar el extremado paralelismo que se observa entre los focos de atención del género y la división del cuadro de costumbres en “escenas” y “tipos”⁽²⁵⁾; estos subgéneros costumbristas: la descripción de los tipos a partir de una determinada fisiología⁽²⁶⁾ y la evocación de una escena en la que se referencian más elementos de carácter panorámico, encuentran desde el punto de vista dramático un tipo de obra cuya arquitectura se va a concebir a partir de una sucesión de “escenas costumbristas” en las que aparecen diversos “tipos” que a modo de personajes dramáticos enlazarán también una escena con otra.

Tal desarrollo dramático configura el libreto *Cádiz* en el que sucesivamente se interponen diversos cuadros costumbristas ubicados en el espacio geográfico gaditano. Por tanto, ya podemos señalar como dato de interés, las imágenes que a modo de escenarios ideales se van a recrear en la zarzuela. El escenario, por tanto, Cádiz en la Guerra de la Independencia, ya presupone un marco literario en el que resaltar con verosimilitud lo español. Son varios los factores que de forma simultánea operan sobre el espacio: de un lado una tradición literaria, como señalamos con anterioridad, de otro un fenómeno histórico especialmente significativo por cuanto tiene de capacidad de aglutinar posturas y actitudes diferentes y en muchos casos contrarias, este hecho —la invasión napoleónica— a la vez, sirve de estímulo eficaz en el que contrastar “lo propio” mucho más si se tiene presente que se trata del momento histórico en que tales comportamientos diferenciales y plebeyos tienen su génesis y explicación.

Respecto al tipo, *Cádiz* va a ofrecernos una galería muy en consonancia con los escenarios elegidos: majos, majas, abates, petimetres, militares napoleó-

(25) M.^º del P. Espín Templado comenta a este respecto lo siguiente:

“Finalmente los conceptos de “tipo” y “escena” en Mesonero coincidirán paralelamente con los de los sainetes: todos los cuadros de Mesonero corresponderán a las *escenas*, en donde los *tipos* entran como componentes de las mismas, siendo raro que el autor los bosqueje sueltos, según afirma Montesinos. Los saineteros se inspirarán en ello para la estructura del sainete moderno en el que el cuadro-(s) es una sucesión de escenas constituidas a base de la presentación de tipos”. En *Op. Cit.*, pág. 117.

(26) Fisiología: artículo de costumbres, dedicado al estudio detallado de un tipo —acompañado de sus correspondientes ilustraciones— que se ofrecía a los lectores, bien inserto en la prensa periódica, o bien —y esto era lo más frecuente— en cuadernos sueltos.

nicos, aguadores, caleseros, etc., haciendo especial hincapié en los sectores de población populares ubicados en los barrios bajos.

Por tanto, la elección de los elementos de estudio está justificada en función de los rasgos que conforman la estructura del sainete moderno que se vuelca en palabras de Espín Templado, en lo que se refiere a los espacios como a los personajes, en el sector de población socialmente más bajo. La aparición de aristócratas y caballeros acentúa aún más este contraste de clase, pero nunca supone una presencia mayoritaria, ni protagonista, dentro del numeroso acopio de personajes populares que llenan el escenario del sainete⁽²⁷⁾.

Además, hemos acompañado tales estudios, de una aproximación a la historia del libreto, a su arquitectura dramática, y a todas las circunstancias referidas a sus intérpretes y condiciones de su estreno. También hemos intentado analizar los diferentes problemas que surgían en un análisis literario de este tipo, entendiendo siempre el libreto como un punto de partida subordinado a los aspectos más escénicos y musicales que sin lugar a dudas lo condicionan, pero también lo explican y contextualizan. Al estudio del personaje y el escenario como elementos constitutivos del libreto hemos añadido unas consideraciones analíticas sobre el Género Chico, con la finalidad de afrontar aquellos problemas que de forma tangencial en unos casos, y esencial en otros, sirven para entender aspectos que viven latentes en la dramática de estas obras y que en el caso que nos ocupa, el texto *Cádiz*, salen a la superficie a modo de ejemplo y modelo, como planteamos desde el principio y como intentaremos explicar a lo largo de este análisis.

CRITERIOS METODOLÓGICOS

Desde el momento en que nos propusimos abordar el estudio del Género Chico a través del libreto *Cádiz*, pudimos comprobar cómo se repetían en el texto dramático fórmulas y estrategias literarias que emparentaban las obras del género con otras manifestaciones teatrales muy anteriores que nos remetían obligatoriamente el sainete dieciochesco, al entremés barroco o al paso renacentista⁽²⁸⁾. Los paralelismos observados y la coincidencia de rasgos y aspectos dramáticos con el sainete de finales del siglo XIX, que nos hace apuntar el género sainete como género histórico, nos han servido para aplicar con cierto rigor, salvando las distancias cronológicas, las ideas que Eugenio Asensio⁽²⁹⁾ esboza sobre el teatro menor de los siglos XVI y XVII y que pueden tener una continuidad en el sainete dieciochesco. Sus apreciaciones sobre este teatro, cuyos aspectos se

(27) M.^a del Pilar Espín Templado, *Op. Cit.*, pág. 111.

(28) El Género Chico remite a más géneros menores como la tonadilla escénica, la jácara, el baile o cualquier pieza que sirviera de intermedio o enlace en una función teatral.

(29) *Itinerario del Entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1971.

configuran a partir de su existencia simbiótica⁽³⁰⁾ con la obra seria, culta y prestigiada literariamente, pueden explicar muchos de los comportamientos literarios y la configuración estética de los elementos que se integran en este también teatro popular del Género Chico.

Como línea conductora y síntesis del entramado del presente estudio, conviene señalar desde el principio cómo el sainete moderno que encontramos en el Género Chico, independizado ahora de la sombra que suponía su intersección en el intermedio o los intermedios de la producción grande y cubierto también ahora de una finalidad estrictamente ética⁽³¹⁾ que venía a ratificar las actitudes prestigiadas y serias, parece traicionar aquellas directrices que se cumplían en la composición menor, cuando esta vivía literariamente como complemento y contraste. Tal vez haya que buscar las razones de la desaparición actual del sainete como género vivo en esta deserción deliberada de sus primitivas funciones escénicas y de su naturaleza carnalizador y transgresora de los comportamientos y manifestaciones oficiales que encuentran a finales del siglo un buen aliado en este teatro que gozaba del favor mayoritario del público a pesar de las numerosas críticas intelectuales que veían en él una forma poco ortodoxa y degenerada de teatro.

Siguiendo las palabras de Asencio: “teatro menor no significa teatro inferior”, llegamos a unas manifestaciones en las que priman los elementos festivos que emparentan los orígenes del sainete como género histórico con una cierta atmósfera carnalizador que se mueve, al igual que el paso de Lope de Rueda, entre dos polos: “el uno la pintura de la sociedad contemporánea con su habla y sus costumbres; el otro, la literatura narrativa, descriptiva o dramática”⁽³²⁾.

Posteriormente podremos comprobar, mediante el modelo que ofrecemos, el papel secundario y poco importante del argumento o fábula; y he aquí una de las claves más significativas que nos permiten delimitar la naturaleza literaria del género:

(30) Usamos la terminología con la que M.^º del Pilar Espín Templado se refiere al carácter complementario de estas obras menores.

(31) Sobre este aspecto M.^º del Pilar Espín Templado nos comenta una de las diferencias más significativas entre el entremés áureo y el sainete moderno:

“El panorama que nos presenta el entremés áureo bajo pretexto de jocosidad: justicia apaleada, padres engañados, maridos burlados, ...es consecuente con la actitud, que subyace en el entremés clásico... / / El sainete fin de siglo carece absolutamente de dichos “vuelos de la fantasía” ... frente al desvío del entremés por la moraleja explícita o la ejemplaridad flagrante, nuestro moderno entremés o sainete finisecular, propugna siempre lo contrario, la no transgresión de la moral convencional social, explicitando casi siempre su moraleja y su intencionalidad ética”. Espín Templado es contundente: “El sainete moderno consolida pues el orden moral y social establecido, el cual no sufre ni se resquebraja nunca”. En *Op. Cit.*, pág. 118.

(32) Eugenio Asencio, *Op. Cit.*, pág. 25.

Estos dos polos entre los que según Asencio se mueve el entremés son válidos también para las obras del Género Chico: de un lado encontramos la pintura de costumbres de su sociedad contemporánea, y de otro las dramáticas contemporáneas, la novela realista, y el costumbrismo narrativo, de los que toma elementos y con los que convive compartiendo actitudes y referencias.

“La originalidad argumental carece de importancia, pues la esencia del entremés consiste en su modo de enfoque, la óptica entremesil exagera la incongruencia de la condición humana, despoja al amor de toda su aureola emocional, rompe la armonía entre las palabras y las obras, convierte en chabacana la peripecia que pudo ser patética, en groseros los problemas de pasión y honor”⁽³³⁾.

En el Género Chico, como pone de manifiesto Espín Templado y como se desprende de la lectura de sus libretos, lo interesante radica en el desfile de tipos y escenarios que se van a concebir desde una óptica sustancialmente anti-oficial en el sentido de que nunca se impondrá un diálogo unificador, como sí ocurre en el teatro culto, oficial y serio de la Restauración. Cada personaje es capaz de un comportamiento diferencial que implica a su vez su particular concepción de la vida, imponiéndose por exigencias de un final, una misma plataforma: el escenario, como elemento unificador de actitudes tan diferentes y opuestas en muchos casos.

Esta idea que pretendemos válida para configurar la naturaleza literaria del Género Chico, Eugenio Asensio la explica con las siguientes palabras:

“la primacía de la risa impone al entremés una técnica muy diversa de la marcha sosegada, el comentario reflexivo de la novela. La novela picaresca es un monólogo del protagonista, unitario en su tono y en su punto de vista dependiente de la persona del narrador. El entremés, contraste de hablas diferentes, combate de intereses y puntos de vista, requiere diversos artificios unificadores: secuencia de incidentes encañados y escalonados que desemboquen en un final animado o desfile de interlocutores en presencia de un glosador que con sus comentarios fabrica el marco, alejándolos y prestándoles la unidad del punto de vista”⁽³⁴⁾.

Tales formulaciones sobre la posible naturaleza dialogística del género sainete entroncaba de lleno con los criterios metodológicos y analíticos que establece Mijaíl Bajtín en su clásica obra *Problemas de la poética de Dostoievski* de 1929, en la que establece un marcado contraste entre la novela de Tolstoi y la de Dostoievski⁽³⁵⁾, desvelando respecto a este último cómo cada héroe de sus novelas es el portador de su propia “idea” y de su propia “verdad”, y en palabras de Bajtín, posee derechos iguales, no sólo respecto a los demás personajes sino

(33) *Ibid.*, pág. 29.

(34) *Ibid.*, pág. 32.

(35) Nosotros hemos utilizado la primera edición en español de 1986, en Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México; que a su vez es una traducción de la segunda edición en ruso, considerablemente ampliada y complementada, en donde ya aparece el título *Problemas de la poética de Dostoievski* (Moscú, 1963) (T). El nombre del autor aparece adaptado a la ortografía española: Mijaíl M. Bajtín, y la traducción corresponde a Tatiana Bubnova.

también respecto al autor⁽³⁶⁾. Si tradicionalmente las diferentes voces se habían subordinado de modo estricto al propósito controlador del autor, como ocurre en Tolstoi⁽³⁷⁾, sin embargo, Dostoievski, en contraste con este tipo “monológico” de novela, desarrolla una nueva forma “polifónica”, en la que no se intentan orquestar los diferentes puntos de vista, expresados por los personajes.

Estas ideas, desarrolladas y matizadas en sus otros trabajos recopilados en *Estética de la creación verbal*⁽³⁸⁾ enlazan con otro problema que también preocupa a Eugenio Asensio respecto a su configuración literaria en el entremés y que formulará Bajtín en sus tesis sobre el uso liberador, transgresor y, a menudo, subversivo de ciertas formas de diálogo en la cultura popular clásica, medieval o renacentista. Estas tesis formuladas en su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*⁽³⁹⁾ encuentran una explicación coherente en su teorización sobre el carnaval, emparentado ahora a la producción literaria de F. Rabelais, cuya explicación última vendría a encuadrar su obra dentro de la cultura popular de la risa.

Su análisis de la fiesta carnalizada aplicado a la obra de Rabelais puede sernos útil para dar cuenta de los comportamientos dramáticos que configuran la estética literaria del teatro menor, esto es, el paso, el entremés y el sainete.

Bajtín sistematizaba la fiesta del carnaval con las siguientes palabras:

“A diferencia de la fiesta oficial, era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto”⁽⁴⁰⁾.

Estas apreciaciones guardan un cierto paralelismo con la opinión de Asensio, quien considera el entremés como una especie de vacaciones morales:

“Respondiendo a los mismos instintos antisociales, el entremés, amparado por sus festivos privilegios, nos brinda este

(36) *Ibid.*, pág. 11.

(37) Esta misma lectura podría hacerse de otras obras muy anteriores como *El Quijote* que ya es analizado por M. Bajtín en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989; en donde se pretende hacer un análisis esmerado del recorrido histórico-literario de la representación de la palabra directa, especialmente en el capítulo: “De la prehistoria de la palabra novelesca” (págs. 411-448). La forma paródica tal y como aparece en *Don Quijote*, presupone y anticipa muchos de los rasgos narrativos de la novela moderna. El valor paródico-transformista de ciertos usos del lenguaje se descubre como una fórmula válida capaz de explicar buena parte de la Historia de la Literatura, en palabras del autor ruso, sólo el plurilingüismo libera por completo la conciencia del poder de su propio lenguaje y del mito lingüístico.

(38) En siglo XXI editores, Madrid, 1985 (2.^a ed.) Traducción de Tahuna Bubnova.

(39) En Alianza Editorial, Madrid, 1987. Traducción de Julio Forcat y Cesar Conroy. Existe una edición de 1974 en Barral editores, Barcelona.

(40) Mijaíl Bajtín, *La cultura popular... Op. Cit.*, pág. 15.

cuadro: justicia apaleada, padres engañados, maridos burlados, ingenuos chasqueados, en una palabra, vacaciones morales⁴¹⁾.

La abolición de la jerarquía que implica la fiesta carnavalizada contrasta con las relaciones jerárquicas que se establecen en las fiestas oficiales: “cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango⁴²⁾. Sin embargo, en las fiestas asociadas con el carnaval todos eran iguales, son fiestas populares y colectivas y en ellas las jerarquías se invierten: “los locos se convierten en sabios, los reyes en mendigos, los opuestos se mezclan, fantasía y realidad, cielo e infierno y lo sagrado se profana⁴³⁾”.

Estos dos elementos: la liberación transitoria y la abolición jerárquica, encuentran un tipo particular de comunicación inconcebible en una situación normal:

“Se elaboran formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francos y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje carnavalesco típico⁴⁴⁾”.

Ya Asensio intenta relacionar el entremés de los Siglos de Oro con rastros y reliquias —como él mismo dice— de una comunidad ligada a la naturaleza, las estaciones y el calendario. La oscura relación del entremés originario con la atmósfera del Carnaval también podría testimoniarse por el peculiar repertorio de personajes que se recogen en el entremés, el loco o el simple y el sacristán, personaje este último obligado “en las castizas representaciones del Corpus español a las que aporta la usual rechifla del estado, costumbres y sabores clericales⁴⁵⁾”.

Aunque como apunta el autor: “no podemos establecer el puente histórico, pero sí la semejanza de actitudes”, existen más elementos concretos compartidos: la exaltación del comer y el beber⁴⁶⁾ como también señala M. Batjín en las

(41) Eugenio Asensio, *Op. Cit.*, págs. 34-35.

(42) Mijaíl Bajtín, *La cultura popular ... Op. Cit.*, pág. 15.

(43) Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987, págs. 26-27.

(44) Mijaíl Bajtín, *La cultura popular ... Op. Cit.*, pág. 16.

(45) Eugenio Asensio, *Op. Cit.*, pág. 20.

(46) La exaltación del comer y el beber es uno de los temas favoritos, como señala Asensio, (*Op. Cit.*, pág. 20) en el teatro de Juan del Encina, como se pone de manifiesto en su *Égloga representada en la misma noche de Antruejo o Carnestollendas*, en la que por ejemplo el grito ¡Carnal fuera! sintetiza el tono de la obra entera así como su contenido: “No hay más alegre tiempo en todo el año que las Carnestollendas (...) todo grito y porrazos” en Charlotte Stern, “Juan del Encina’s Carnival Eclogues and the Spanish Drama of the Renaissance” en *Renaissance Drama*, 8., Evanston, Illinois (1965), págs. 183. Cit. por Stanislav Zimic, *Teatro y Poesía. Juan del Encina*, Taurus, Madrid, 1986, pág. 300.

imágenes carnavalizadas del banquete y lo inferior en Rabelais⁽⁴⁷⁾; o el atuendo de algunos personajes en el que aparece el azote, elemento significativamente vinculado a las fiestas de Carnaval⁽⁴⁸⁾, y que en manos del bobo o simple suele rematar la pieza con una paliza arremetiendo contra el resto de los personajes.

Pero lo interesante no va a radicar en estos elementos comunes sino en un rasgo esencial de la lengua carnavalizada en la que se mueven estas obras desde el paso hasta el sainete del Género Chico; este rasgo consiste en la “lógica del revés”. Efectivamente, las palabras de Mijaíl Bajtín a este respecto son bastante claras y sus implicaciones literarias podrían aplicarse con éxito a la naturaleza del sainete, y en consecuencia al Género Chico:

“A lo largo de siglos de evolución –dice Bajtín–, el carnaval medieval, prefigurado en los ritos cómicos anteriores, de antigüedad milenaria, originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas dinámicas y cambiantes, fluctuantes y activas ...Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos”⁽⁴⁹⁾.

Si aplicamos esta síntesis teórica a la obra concreta del entremés o el sainete, ¿no supone este último una visión carnavalizada de ese otro teatro serio al que invierte la jerarquía de sus personajes y situaciones? ¿Cuál es la lógica dominante en estas obras, que no pretendían sino ser un descanso breve y finito a esas otras actitudes moralmente más rígidas y severas? ¿No es el protagonismo de lo inferior una respuesta que subvierte la jerarquía literaria culta?

Podemos encontrar muchos más ejemplos del mismo estilo en toda la literatura medieval y renacentista, que tienen uno de sus motivos más sugestivos en esta oposición cielo/tierra, carnaval/cuaresma. Por otro lado, M. Bajtín ya apunta cómo uno de los rasgos más típicos de las formas rituales y los espectáculos de la Edad Media consistía en su pertenencia a una esfera particular de la vida cotidiana y “como por su carácter concreto y sensible y en razón a un poderoso elemento de juego, se relacionan perfectamente con las formas artísticas y animadas de las imágenes, es decir, con las formas del espectáculo teatral”. Cit. en *La cultura popular*., *Op. Cit.*, pág. 12. Por otro lado, hemos también de tener en cuenta cómo se renuevan los espacios teatrales medievales y cómo nace el teatro tal y como lo conocemos, para esta cuestión puede consultarse la obra de Elie Koningson, *L'espace théâtral médiéval*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1975.

(47) Mijaíl Bajtín, *La cultura popular ... Op. Cit.*, págs. 250-272 y 332-393 respectivamente.

(48) Cfr. Eugenio Asensio, *Op. Cit.*, págs. 20-21.

(49) Mijaíl Bajtín, *La cultura popular ... Op. Cit.*, pág. 16.

La obra menor influenciada sensiblemente por el mundo de la obra de Rojas, toma como realidad privilegiada una cantera de tipos, motivos y situaciones que hasta el momento no habían encontrado un marco literario tan directo y vital como el que suponía la escena dramática. Pero lo más significativo también lo apunta Asensio, se ha conseguido hacer del roto y el maleante una materia literaria brillante “cuyos repertorios se encontraban no en las librerías, sino en la plaza y el mercado, aguardando el observador que los cogiese y transfigurase”⁽⁵⁰⁾.

Todo ello viene a constituir un tipo de literatura “como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés”⁽⁵¹⁾ en el que destaca el protagonismo del antihéroe⁽⁵²⁾.

Hasta el momento hemos intentado comprobar o señalar los elementos que delimitan el proceso metodológico bajtiniano esencialmente fundamentado en los conceptos de *carnavalización*, como proceso modelador en virtud del cual se transgrede la norma oficial, en este caso literaria, y a partir de ahí, se configura un tipo especial de lenguaje carnavalesco; y en el concepto de *dialogismo*, aplicado por él a modos narrativos; pero que sin embargo, coincide con las consideraciones técnicas que E. Asensio apunta al tratar de desvelar la naturaleza dramática del entremés. A su vez, ambos conceptos metodológicos creemos que pueden servirnos como instrumentos de análisis para dar cuenta de la estética que opera en el Género Chico; gracias a las coincidencias, que tan perspicazmente ha sabido señalar Asensio entre formas y naturalezas carnavalizadas y los comportamientos dramáticos que aparecen en el entremés, antecesor histórico –según Espín Templado– del sainete moderno que se configura en el Género Chico, con el que, por otra parte, guarda parentescos y afinidades que pondremos de relieve más adelante.

Pero el tipo de obras que englobamos dentro de la denominación sainete o entremés posee de por sí una situación privilegiada en la que sustentar de forma coherente y atractiva estas actitudes transgresoras. Se trata de su complementariedad. Haciendo un breve repaso desde el antiguo entremés o paso hasta el sainete moderno podemos comprobar que las denominaciones “paso”, “entre-

(50) Eugenio Asensio, *Op. Cit.*, pág. 30.

(51) Mijaíl Bajtín, *La cultura popular ... Op. Cit.*, pág. 16.

(52) Salvador Crespo Millán, en su obra *La parodia dramática en la literatura Española*, publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1979; hace un recorrido desde el teatro barroco hasta las fórmulas modernas y contemporáneas en las que aparece la parodia como una tipología teatral perfectamente ubicada y delimitada por su especial naturaleza. Acompaña este estudio un listado de las obras que se mencionan entre las que ocupa un lugar muy destacado el entremés, el baile, la mojiganga, las loas, los sainetes de Ramón de la Cruz y género dramático denominado “melólogo”. Consistía el melólogo en una obra corta, en la que se combinaba la representación con números musicales que servían para acompañar los distintos momentos dramáticos. De ordinario estas obras eran monólogos representados por un solo actor, que a lo largo de la representación hacía alarde de sus facultades dramáticas interpretado por medio de la entonación y los gestos acompañado por la música, los sucesivos estados emocionales del personaje.

Como no existía una denominación determinada para este tipo de obras, cada autor daba a las suyas una particular según determinadas características: “pieza de música”, “soliloquio trágico”, “diálogo tragicolórico”, etc.

més” y “sainete” se suceden cronológicamente para “designar las mismas piezas de teatro jocosas”⁽⁵³⁾, aunque en el sainete del siglo XVIII se introduzcan nuevos elementos estéticos que transformarán en parte su naturaleza literaria; elementos que analizaremos posteriormente⁽⁵⁴⁾. Dicha correlación cronológica ha sido puesta de manifiesto por M.^a del Pilar Espín Templado quien comprueba cómo podían ser consideradas pasos o entremeses “medievales” y *en potencia* algunas piezas de Juan del Encina⁽⁵⁵⁾, así como algunas farsas y paisajes de Diego Sánchez de Badajoz, Lucas Fernández o Gil Vicente⁽⁵⁶⁾. La palabra *entremés* no se aplicó al teatro menor hasta el siglo XVI con la llegada de los pasos de Lope de Rueda y Juan Timoneda. Conviene también señalar que la cuestión planteada por la denominación paso/entremés estudiada por Emilio Cotarelo y Mori⁽⁵⁷⁾ ha sido definitivamente zanjada.

El género entremés, ampliamente cultivado durante los siglos XVI y XVII, fue adoptando poco a poco el nuevo término *sainete*⁽⁵⁸⁾ para designar las mismas piezas breves y jocosas, ocupando de forma progresiva el lugar de los bailes entre la segunda y la tercera jornada de la comedia a la que acompañaban. En 1778 se suprimieron los entremeses antiguos de las carteleras teatrales, desapareciendo a la vez tal denominación. Ya sólo cabe mencionar la última etapa de revitalización del sainete como género en el siglo XVIII correspondiéndose con las producciones del madrileño Ramón de la Cruz (1731-1794) y del gaditano Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Durante las vísperas del Romanticismo y la primera mitad del siglo XIX el sainete no sufrirá cambio sustancial alguno y se continúan representando con éxito los textos de Cruz, González del Castillo y sus seguidores.

(53) M.^a del Pilar Espín Templado, *Op. Cit.* pág. 98.

(54) Nos referimos al fenómeno llamado “majismo” que encuentra en el sainete dieciochesco uno de sus soportes estéticos más logrados y eficaces. Dándole a este teatro unos personajes, que si no eran nuevos, sí gozaban de una nueva y diferente situación de prestigio por parte de ciertos grupos aristocráticos vinculados al Antiguo Régimen: se trata de los majos y majas.

(55) Juan de la Encina, *Teatro (Segunda producción dramática)*. Edición, estudio y notas de Rosalie Gimeno, Clásicos Alhambra, Madrid, 1977.

(56) M.^a del Pilar Espín Templado, en *Op. Cit.*, menciona las opiniones de Cotarelo, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Real Academia Española, Bailly/Baillière, Madrid, 1911; Eugenio Asensio, *Op. Cit.*; Jack Willian Shaffer, *The Early Entremés in Spain: The Rise of a dramatic Form*, Philadelphia, 1923; A. Bonilla y San Martín, *Las Bacantes o el origen del teatro*, Real Academia Española, Madrid, 1921; Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Ed. Alcalá, Madrid, 1968; y H.E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Castalia, Madrid, 1965.

(57) *Op. Cit.*, pág. LIX. Cfr. Fernando Lázaro Carreter, “El Arte nuevo y el término entremés”, en *Anuario de Letras*, V, págs. 77-98, A. Bonilla y San Martín, *Op. Cit.*; y la “Introducción” de F. González Ollé, a los *Pasos* de Lope de Rueda, Cátedra, Madrid, 1984 págs. 46-50. También Espín Templado, *Op. Cit.*, págs. 97-100.

(58) Cultivan este género en los siglos XVI y XVII: Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de la Barca, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Alonso de Castillo Solórzano, Antonio Hurtado de Mendoza, Francisco de Quevedo, Luis Quiñones de Benavente, Luis Vélez de Guevara, Luis de Belmonte Bermúdez, Román Montero, Francisco Navarrete y Rivera, Francisco Bernardo de Quirós, Jerónimo del Cánter y Velasco, Agustín Moreto, Francisco de Castro, Antonio de Zamora, Juan de Agramont y Toledo y Cañizares, entre otros.

Por tanto, y a modo de resumen tenemos que considerar que, a pesar de los nuevos contenidos y transfondos sociales vertidos en este teatro menor fundamentalmente durante el auge de la Ilustración, la estructura y la situación de complementariedad se ha venido manteniendo, respetando en esencia las naturalezas transgresoras que oponían a las actitudes defendidas en la obra grande otros mundos paródicos que se regían por una cierta atmósfera cargada de elementos y connotaciones carnavalizadoras respecto al mundo que pretendían colocar sobre el escenario, invirtiendo sistemáticamente las jerarquías literarias y los diferentes moldes de la cultura oficial controlada por el Estado y la Iglesia⁽⁵⁹⁾.

El tipo de comunicación que se establece entre los diferentes elementos que conforman esta cultura carnavalizada, en la que puede tener una explicación los comportamientos dramáticos del Género Chico, es una comunicación que posibilita relaciones y actitudes, que de otra forma serían completamente inadmisibles. Bajtín, en su obra *Teoría y estética de la novela*, aplica sus tesis y métodos, que ya habían tenido bastante aceptación en su aplicación a la obra de Rabelais, A Gógol⁽⁶⁰⁾ y señala, tal vez, el aspecto más significativo de la palabra literaria dentro del habla carnavalizada y nos dice:

“En ese lenguaje –refiriéndose a la obra de Gógol– tiene lugar una continua evasión de las normas literarias de la época, una interrelación con otras realidades que hacen explotar la apariencia oficial, directa, “decente”, de la palabra. El proceso de la comida y, en general, las diversas manifestaciones de la vida material corporal, cierta nariz en forma rara, alguna protuberancia, etc., exigen un lenguaje para su designación, nuevos giros, concordancias, una lucha con la obligación de expresarse con exactitud y sin afectar el mode-

(59) Para la configuración histórica del género sainete hemos utilizado las obras de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, Real Academia Española, Bailly/Baillière, Madrid, 1911, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, (Ensayo biográfico y bibliográfico), Madrid 1899; *Iriarte y su época*, Tip. sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1897, *Sainetes de D. Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos*; Ed. Bailly/Baillière, Madrid, 1915, así como Juan Ignacio González del Castillo, *Obra completa*, con introducción y estudio de Leopoldo Cano, sucesores de Hernando, Madrid. (3 vols.), 1914.

(60) Se trata del artículo: “Rabelais y Gógol (El arte de la palabra y la cultura popular de la risa)” en *Teoría y estética de la... Op. Cit.*, págs. 487-500. Artículo en el que se analizan las formas cómicas de la cultura popular en la obra de Gógol. Se trata de unas líneas que profundizan en sus tesis sobre el arte de la palabra y la cultura popular de la risa en F. Rabelais y en Gógol. En este artículo, Bajtín continúa explorando el uso liberador y ciertamente subversivo de estas formas de diálogo literario. La zona de la risa en Gógol se convierte así en la zona de contacto en la que se posibilitan las actitudes más absurdas y más contradictorias. Las palabras arrastran diferentes significados, a menudo molestos o dispares. El rasgo animal o la danza desenfadada son algunas de sus fórmulas carnavalizadoras que encontramos en la obra de Gógol. Sólo gracias a la cultura popular, en la que se enmarca su actividad literaria, la contemporaneidad de este autor se incorpora al gran tiempo. El problema de la risa como vencedora ante todo puede desvelarnos las claves que más se ajustan a la estética literaria de Gógol, que al igual que Rabelais había entendido la literatura en sus aspectos posiblemente más atractivos: su valor subversivo y su poder carnavalizador y paródico.

lo, aunque, al mismo tiempo, está claro que es imposible no perjudicarlo... el transformismo cómico de la palabra, que revela la naturaleza pluriforme de la misma, mostrándole los caminos de su renovación⁶¹.

¿No podríamos entender esa fijación lingüística del Género Chico por transformar la palabra en virtud de esa supuesta y deliberada intención de copiar, imitar o calcar el lenguaje popular? ¿No se trata por otro lado de unas formas de comunicación aparentemente más espontáneas en las que se transgrede sistemáticamente la norma culta oficial? Lo mismo podría decirse del proceso deformador que sufre el discurso hablado cuando se le somete a la naturaleza musical, ¿acaso no contribuye esto último a salir de la monotonía y normalidad de la expresión hablada? ¿No podría entenderse como un recurso más de ese proceso carnavalizador?

No obstante, en lo que sí interesa insistir es en el ambiente festivo en el que se desarrollan todas las obras del Género Chico, al igual que los pasos, entremeses o sainetes. José Deleito y Piñuela lo advierte sobremanera en su obra *...también se divierte el pueblo*⁶², en la que al referirse al entremés como espectáculo teatral nos dice:

“Notas peculiares de los entremeses eran el desenfado, la intención satírica y burlesca⁶³.”

El mismo ambiente festivo, lo considera Bajtín como una de las claves del lenguaje carnavalizado, determinando incluso los argumentos de las obras que lo tienen como escenario literario:

“La temática de la fiesta misma y la atmósfera festiva de libertad y alegría determinaron los argumentos, las imágenes y el tono de estos relatos –refiriéndose a Gógol–. Su fiesta, las creencias populares vinculadas a ella, la especial atmósfera de libertad y alegría, sacan a la vida de su habitual discurrir y hacen que sea posible lo imposible (incluyendo también la celebración de bodas que antes resultaban imposibles) ...La comida, la bebida y la vida sexual tienen en estos relatos el enorme papel de transformismo y las mixtificaciones de todo tipo, así como de las palizas y las desmitificaciones⁶⁴.”

(61) Mijaíl Bajtín, “Rabelais y Gógol ...”, *Op. Cit.*, pág. 496.

(62) Hemos utilizado una segunda edición de esta obra de Deleito y Piñuela, en Alianza Editorial, 1988. La primera edición es de 1944, Espasa-Calpe, Madrid.

(63) *Ibid.*, pág. 198.

(64) Mijaíl Bajtín, “Rabelais y Gógol ...” *Op. Cit.*, pág. 488.

Estos rasgos también pueden ser válidos para el análisis de los entramados literarios que subyacen en las obras del género sainete del que forman parte las obras del Género Chico. En todo este teatro menor se registran las mismas líneas de comportamiento que encontramos en Rabelais y Gógol, salvando claro está, las diferencias lógicas y propias del evidente distanciamiento cronológico y cultural entre tales textos literarios. Y es ésta una circunstancia que ha de permitirnos dentro del mayor rigor posible y exigible simultáneamente distanciarnos de un estudio meramente comparativo, estudio que sin lugar a dudas también serviría como posibilidad de análisis, pero que nos parecía poco relevante pues nos ceñiría a unos textos que difícilmente serían intercambiables y que tampoco darían cuenta del complejo mundo del sainete moderno cristalizado en un texto como el libreto *Cádiz*. Por ello, y como hemos intentado desarrollar en estas líneas, hemos acudido a los elementos metodológicamente más básicos permitiéndonos a su vez, una generalización suficientemente amplia como para dar cuenta del fenómeno *Género Chico*, contemplando todos aquellos aspectos que operan en su discurso dramático, que parecían coincidir con la lectura bajtiniana de la obra de Rabelais y Gógol; obras y textos que mencionamos a modo de ejemplos, teniendo siempre en cuenta los rasgos teóricos esenciales de la teoría bajtiniana sobre el texto literario.

Se trata, en definitiva, de un proceso metodológico centrado fundamentalmente en los conceptos de *carnavalización* y *polifonía literaria*⁽⁶⁵⁾, que nos parecían adecuados para el análisis tipológico de los personajes y escenarios que aparecen en estas obras. Personajes y espacios que comparten una cierta fisonomía literaria no exenta de rasgos transgresores de los modelos prestigiados y que parecen reunir, de forma paradigmática, todos aquellos requisitos mínimos e imprescindibles como para ajustarse a una revisión y a una lectura crítica desde una perspectiva teórica moderna como se puede desprender de las tesis de Mijaíl Bajtín⁽⁶⁶⁾ formuladas dentro del estructuralismo ruso.

Por otro lado, la elección de una metodología precisa dentro de la teoría literaria contemporánea no ha sido circunstancial ni tampoco forzada, sino que por el contrario se ha desprendido de una lectura de textos y libretos de los que hemos destacado la referencia del estudio *Cádiz*, en los que se repetían comportamientos literarios precisos sistemáticamente, que guardaban bastantes afinidades estéticas y modeladoras con el corpus teórico formulado en las obras del estructuralista ruso Mijaíl Bajtín. Por tanto creemos interesante el análisis de los recursos y estrategias comunicativas presentes en los libretos del Género Chico dentro de lo que Bajtín formuló como su teoría del carnaval, “de importantes aplicaciones, tanto en textos concretos como en la historia de los géneros literarios”⁽⁶⁷⁾.

(65) Mijaíl Bajtín habla de forma polifónica o dialógica indistintamente, para referirse al desarrollo literario que supone la narrativa de Dostoievski en la que no se intenta orquestar o unificar los diversos puntos de vista expresados por los personajes, en oposición a la novela de Tolstoi, en la que por el contrario, las diferentes voces se subordinan de modo estricto al propósito controlador del autor: sólo hay una verdad, la suya; se trata de un tipo monológico de novela. Puede consultarse Raman Selden, *Op. Cit.* pág. 26.

(66) En la obra de Selden, (págs. 26-29), se contiene un resumen muy esquemático de los rasgos más esenciales y significativos de la escuela estructuralista de Mijaíl Bajtín.

(67) Raman Selden, *Op. Cit.*, pág. 26.

Las numerosas coincidencias entre los ejes teóricos bajtinianos sobre la cultura popular, cómo ésta se desarrolla a lo largo de la historia, y el fenómeno literario que subyace en las manifestaciones del Género Chico nos ofrecen un interesante panorama crítico como opción teórica para explicar unos textos escénicos muy vinculados también a unos gustos de un público mayoritariamente poco formado que gustaba verse reflejado en una ficción que le resultaba grata y estéticamente satisfactoria⁽⁶⁸⁾.

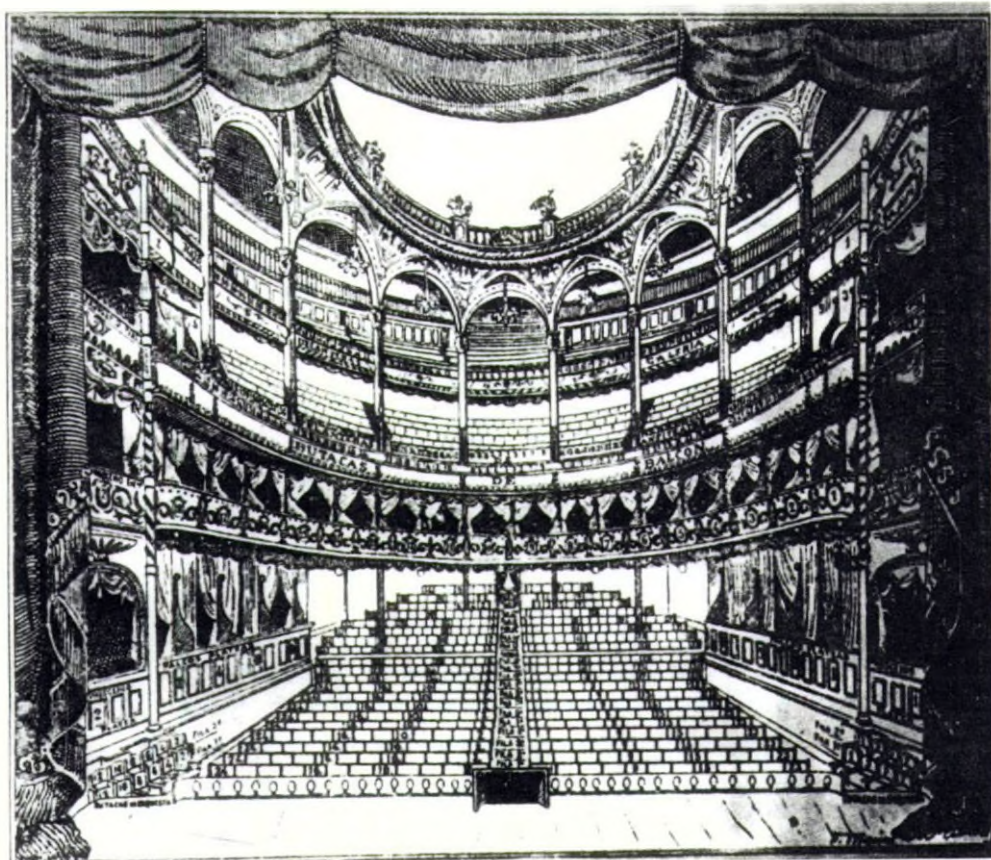
En estas líneas hemos intentado explicar unas bases teóricas en las que sustentar nuestro análisis y acercamiento a unos textos muy mal parados en la historia del teatro español. El despliegue de una plataforma instrumental coherente tal vez pueda resultar arriesgada para unas obras poco o mal estudiadas, sobre todo si tenemos presente el alejamiento y la distancia que existe ente la teoría bajtiniana, creada para dar cuenta de unos contextos literarios, Dostoievski, Rabelais, Gógol, igualmente distanciados por multitud de razones y circunstancia, de un fenómeno estético-literario tan particular, concreto y limitado como el que representa las piezas del Género Chico. Sin embargo, en este estudio también se van plantear otros interrogantes, y desvelar en la medida de nuestros recursos, que creemos sirven también para justificar y completar muchos elementos que bajo el rigor estricto de un despliegue metodológico ceñido exclusivamente a las tesis de Batjín, quedarían fuera de los límites de este acercamiento, consiguiendo así una visión fragmentada y poco estimable de todos los elementos y circunstancias que operan en la naturaleza literaria del libreto *Cádiz*. Por ello hemos introducido, siempre que así se requería para completar el análisis del problema suscitado, aquellas apreciaciones culturales, sociales y literarias que ayudaban a una mayor y mejor comprensión de los resultados obtenidos.

Con todo ello, las obras del Género Chico bien podrían significar un estado emergente y una etapa de ese flujo de la cultura popular, objeto privilegiado dentro de la teoría que proponemos:

“el flujo... de la cultura popular –dice Batjín–, ...siempre, en todas las etapas de su evolución, ha elevorado un punto de vista propio acerca del mundo y formas especiales para reflejarlo artísticamente, en oposición a la cultura oficial”⁽⁶⁹⁾.

(68) Cfr. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974.

(69) Mijaíl Batjín, “Rabelais y Gógol...”, *Op. Cit.*, pág. 487.



Capítulo 2
CONCEPTO, ORIGEN Y EXIGENCIAS
DEL COSTUMBRISMO ESCÉNICO
DEL GÉNERO CHICO

Interior del teatro Apolo. Grabado de finales de siglo

LA ÉPOCA DEL GÉNERO CHICO Y EL TEATRO POR HORAS

Una vez analizadas las posibilidades de enfocar el estudio de los textos que se aglutinan bajo la denominación de Género Chico, creemos oportuno y necesario plantear los diversos contextos sociales y culturales que pueden dar cuenta de los entramados estético-literarios que convergen en los libretos de este nuevo teatro musical. Las afinidades literarias con otros fenómenos artísticos y una breve, pero escrupulosa, contextualización de los problemas que subyacen en estas manifestaciones escénicas serán, pues, el objetivo de estas primeras líneas, con la finalidad de plantear los interrogantes y aquellos aspectos que más y mejor pudieran referenciar el hecho literario que indudablemente configura un tipo de texto dramático vinculado, de forma muy especial, con los gustos de un público y, en definitiva, de una época.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX aparece en la escena teatral un comportamiento dramático original y sugestivo para el estudio, pues sintetiza varios elementos de la vida cultural del país y un concepto de literatura realista-naturalista que hasta ese momento no había cristalizado de forma tan espontánea en el teatro español de la centuria.

Con este nuevo comportamiento escénico –El Género Chico–, pueden detectarse algunos rasgos de una época altamente atractiva desde el punto de vista teatral y escénico, lo que sintomáticamente va acompañado de una constante proliferación de aperturas de teatros en la capital, centro de la vida política y cultural de la nación:

“Así, en la época luctuosa de los comienzos del género chico, y mientras España se sentía desarticulada por las convulsiones interiores, entre repúblicas, revoluciones y restauraciones, algaradas y atentados –país de fermentos y volcanes–, en la Corte, llena de muertos y de ruinas, se construirán muchos nuevos teatros. El de Martín, que continúa en la calle de Santa Ana Brígida; el de la Alhambra, que se hizo tan célebre en la calle de la Libertad...; en la calle de Alcalá

junto a la castiza iglesia de San José, estaba el teatro de Apolo, nombre que aún hoy hace suspirar de nostalgia muchos pechos y volverse muchos ojos al recuerdo de un alegre y optimista pasado"¹⁾.

En el ambiente de la capital surge una nueva fórmula teatral que supondrá una cierta renovación del "lenguaje escénico". Se trata de un género que va a inventar unos formatos supuestamente populares "en potencia" y que, una vez empleados en el sainete, pasarían al público, lo que queda muy patente, por ejemplo, en el uso deliberado de vocablos, neologismos y locuciones populares, que muy pronto formarían parte del habla cotidiana del Madrid castizo.

Para José María Rodríguez Méndez, que nos habla de la nueva fórmula teatral en sus *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, hemos de tener en cuenta dos fenómenos sociales para explicar la existencia del Género Chico: uno de carácter eminentemente político: la Restauración; y otro, socioliterario: la presencia del llamado gran drama naturalista:

"El género teatral que cuadraba perfectamente al régimen de la Restauración, o digamos mejor el género que colaboraba con el régimen de la Restauración era el gran drama naturalista... por eso Echegaray, Enrique Gaspar, Sellés y el joven Benavente constituían los puntales de la gran dramaturgia nacional..., aquellos dramones acerca siempre del honor, de la fidelidad conyugal, del buen nombre de la familia, de las preocupaciones por el porvenir de los hijos, etc., etc... Los autores del género chico comprendieron pronto perfectamente que a ese pueblo no se le podía ir con solemnidades, ..., comprendieron también aquellos autores que el pueblo no deseaba lecciones. ...sólo se preocuparon de servir al pueblo lo que el pueblo deseaba"²⁾.

La falta de etiqueta y el acomodo en los patios de butaca sin grandes exigencias, de un lado; y el tratarse de unas obras sin pretensiones de ningún tipo ayuda a crear un ambiente propicio para que el público del Género Chico se sintiera cómodo y nada prejuzgado por lo que acontecía en el paco escénico. Se trata de un teatro de reacción frente a la escena culta, de la misma manera que el

(1) Matilde Muñoz, *Historia de la Zarzuela y el Género Chico*, Ed. Tesoro, Madrid, 1946, pág. 234. Sobre la apertura de teatros en Madrid puede consultarse el artículo de María del Carmen Simón Palmer, "Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 19 y 20, C.S.I.C., Madrid 1974, págs. 85-137. También la obra de Pedro Navascués Palacio, *Arquitectura y teatros madrileños en el siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973. Sobre la enorme actividad empresarial tenemos el escueto bosquejo de Leonardo Romero Tovar, "Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 15 y 16, C.S.I.C., Madrid, 1972, págs. 235-279.

(2) José María Rodríguez Méndez, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Ed. Península, Barcelona, 1972, págs. 16-17.

sainete dieciochesco suponía una alternativa diametralmente opuesta a la estética y al didactismo neoclásicos. Nos encontramos ante un fenómeno muy similar: sólo así se puede explicar el gran éxito de público y la repercusión social de este nuevo género.

El mismo autor citado anteriormente nos dice al respecto lo siguiente:

“... los pequeños libretos de los sainetes de las zarzuelas cómicas, de los juguetes cómicos están plagados de ironías, de sutilezas, de burlas dirigidas a los grandes temas nacionales... pero todo ello surgía sin solemnidades, sin pretensiones, sin didactismo de ninguna clase, sin que el pueblo se sintiera sojuzgado, sino comodamente en mangas de camisa, silbando el estribillo cumbre de la pieza”⁽³⁾.

Benito Pérez Galdós en *Nuestro teatro* nos resume, con sus características dotes observadoras, el motivo que originó esta revolución dramática:

“No debo pasar en silencio, tratando de teatros madrilenos, un sistema de espectáculos que sin género de dudas es peculiar de Madrid, como si dijéramos, su especialidad, sistema desconocido en otras capitales, pero que por fin ha de cundir y propagarse porque es bueno y responde a fines sociales y económicos. Me refiero a las funciones por horas o por piezas que tanto éxito tienen aquí, atrayendo y regocijando a la gran mayoría del público. Los inventores de esta división del espectáculo público, abaratándolo, adaptándolo a las modestas fortunas y haciéndolo breve y ameno, conocían bien las necesidades modernas. Es poner el arte al alcance de todos los peculios, sirviéndolo por menor y en dosis que ni hastían ni empalagan. Hay muchas personas que no gustan de pasarse la mitad de la noche espetados en una butaca”⁽⁴⁾.

La discreción de los precios, aspecto este considerado también muy positivo por Jacinto Benavente, es uno de los condicionantes —el económico— que contribuye el carácter más diverso del público, pudiendo asistir ahora a una representación unos sectores con menos recursos económicos.

“En algunas, mejor dicho, en muchas familias, el teatro resulta imposible o poco menos, por lo dispendioso. Pues las funciones por horas proporcionan agradable solaz a los perezosos y a los que no gustan de dejar su fortuna en el despacho de billetes. Por poco dinero se divierte una familia duran-

(3) *Ibid.*, pág. 18.

(4) Benito Pérez Galdós, “Arte por horas”, en *Nuestro teatro*, Madrid, 1923, pág. 105.

te una hora, que es tiempo sobrado para esparcir el ánimo sin la excitación de nervios, y el largo insomnio que produce una función de tres o cuatro horas⁽⁵⁾.

Una lógica consecuencia de todo ello es un tipo de espectáculo en el que se suceden varias obras cortas produciendo un cambio o tránsito sucesivo de públicos. Se ha adaptado la escena a las nuevas necesidades:

“El género chico es, sin duda alguna, muy apropiado a la vida moderna: una hora, dos a lo sumo de espectáculo y de espectáculo variado⁽⁶⁾.”

Todas estas observaciones enmarcan un público sutilmente diferente del que asistía a las funciones de teatro serio: las exigencias económicas, lo barato del precio y la sucesión de públicos distintos a lo largo de toda una sesión en la que el espectador podía elegir qué obra quería ver y escuchar⁽⁷⁾.

Por todo ello, las exigencias que tenían que reunir los espectadores eran menos severas y rigurosas que las que se exigían para otro tipo de funciones teatrales:

“Además, en los teatros al por menor, o de representaciones fraccionadas, las exigencias del vestir no son tan imperiosas como en los otros, y así son un gran recurso para las familias modestas. Hay muchas que invariablemente asisten a la función de las nueve, o a la de las diez, y es curioso y divertido para el que tenga la humorada de tomar localidad para toda la noche, ver cómo se renueva el público a cada hora, y cómo cada hora tiene también el suyo especial y característico⁽⁸⁾.”

En estas líneas se contempla el éxito de la nueva fórmula, que se identificará a la perfección con esa sociedad que conformará sus personajes y su público. Se trata de un teatro que produce la sensación de estar en casa, como dice Matilde Muñoz:

“Naturalmente que la innovación armó el consiguiente revuelo, que la gente acudió como por ensalmo a aquel cebo seductor, que el teatrillo estaba lleno a todas horas de muy

(5) *Ibíd.*

(6) Jacinto Benavente, *El teatro del pueblo*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1909, pág. 11.

(7) Cfr. María del Pilar Espín Templado, “Jacinto Benavente, autor del género chico, en *La zarzuela de cerca*, introducción y edición de Andrés Amorós, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 163-206.

(8) Benito Pérez Galdós, *Op. Cit.*, pág. 106.

Para todos los aspectos relacionados con el Teatro por Horas puede consultarse la tesis doctoral de M.^a del Pilar Espín Templado, *El Teatro por Horas en Madrid: 1870 - 1910*.

diferentes clases de público –que era lo que se buscaba– y que mientras las honestas familias elegían las primeras horas para espaciar su ánimo, sin perder el sueño reparador que necesitaban para atender su trabajo..., los calaveras y las mozas de rompe y gaza, amantes del trasnoche, acudían al teatrillo a última hora y salían de él a las luces del día, después de reír y vociferar a su gusto, de cambiar saludos y chacotas de palco a palco, y de bastonear, aplaudir, gritar y corear los chistes si les parecía, que para eso aquel teatro tenía una familiaridad y confianza, gracias a lo reducido del precio, que le quitaba todo empaque y se estaba en él como en su casa⁹⁾.

La denominación de “Género Chico” alude –como se puede comprobar– a la corta duración de sus obras, que al igual que en el paso, el entremés o el sainete dieciochesco constituirá uno de los elementos que perfila buena parte de la estética literaria del naciente género¹⁰⁾:

“Aludía su denominación de “*género chico*” a la circunstancia de la brevedad de sus piezas, necesariamente aptas para ser representadas en un teatro por secciones u horas; pero aunque esta nota temporal fue la originaria y siempre operante en su desarrollo, no fue la única, ya que dentro de este teatro por secciones se configuró pronto una modalidad teatral circunscrita bien a una miniatura de zarzuela con la presencia de unos números musicales en un apunte o boceto de carácter cómico o sainetesco o bien a la revista de actualidad con música¹¹⁾.

LA NUEVA ESTÉTICA DE MASAS

Efectivamente, si bien el tiempo –su brevedad– obliga a la utilización de determinadas técnicas estéticas, la proximidad de un gusto de masas obliga también a desplegar una serie de estrategias literarias que van a conformar la fisonomía del nuevo espectáculo. El elemento público, sus gustos, van a ser esos detectores de características de las que se queja Pedro Salinas en su análisis

(9) Matilde Muñoz, *Op. Cit.*, pág. 225.

(10) Cfr. Luciano García Lorenzo, “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX”, en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 5 y 6, C.S.I.C., Madrid, 1967, págs. 191-199.

(11) Antonio Valencia, “Introducción” a *El Género Chico. (Antología de textos completos)*, Taurus, Madrid, 1962, pág. 13.

del fenómeno, en el que observa el poder efectivo del criterio de masa frente a la individualidad del creador; éstas son sus palabras:

“Quién echase una ojeada a una nómina completa de los autores dramáticos contemporáneos, conquistadores y usufructuarios del favor del público y de la fama literaria, advertirá bien pronto en ella dos sectores netamente distintos. No es la calidad artística, no es el género cultivado, lo que pudiera servir de frontera a las dos zonas aludidas, no. Es lo que llamaríamos el origen de los autores. Destino inevitable del teatro, tal y como lo formula la organización social moderna, es el traer a conciliación y acuerdo a dos entes tan dispares y remotos como el artista, el creador de valores, que, como todo lo vitalmente artístico, se anticipa a su época, salta sobre ella mirando a lo porvenir, y el público, condensador de costumbres y de tradición, defensor de un presente todo cargado de adherencias de lo que pasó. Una representación teatral lograda, una obra dramática digna de éxito, supone salvar unas distancias inconmensurables: la renuncia, por parte de los dos elementos humanos que en ella se afrontan, a una buena parte de sus atributos respectivos, en un afán mutuo de coincidir, de comprenderse. En ningún género literario se muestra con tan aterradora pujanza la fuerza de un criterio de masa”⁽¹²⁾.

Naturalmente Pedro Salinas se está refiriendo al Género Chico, género de masas y consumo directo, en el que es este último quien va a decidir, en última instancia, si una obra vale o no.

Son especialmente interesantes las palabras: “público, condensador de costumbre y de tradición, defensor de un presente todo cargado de adherencias de lo que pasó”. El nuevo género, con su limitación temporal, va a responder a estas expectativas sin ningún tipo de pudor; así nos encontramos con unas producciones en el que ese mismo público se va a ver representado de forma optimista, recurriendo al formato de costumbres, que se acoplaba a la perfección a las nuevas exigencias temporales. Así, no costó muchos esfuerzo reproducir un teatro que va a tomar elementos ya sancionados por una tradición literaria popular: de un lado el evocador sainete de Ramón de la Cruz y del gaditano Juan Ignacio González del Castillo: sus fórmulas estéticas basadas en el esquematismo, sus personajes, sus puntos de vista y sus escenarios; y de otro, el cercano hermano literario cuadro costumbrista, que había tenido esencialmente en la prensa su soporte y su estética, condicionada también a un mismo espacio limitado:

(12) Pedro Salinas, “Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches” en *Literatura española. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1 989, (6.ª ed.), págs. 126-127. Cfr. la obra de Manfred Lentzen, *Carlos Arniches. Vom “Género Chico” zur “Tragedia grotesca”*, Genève-París, 1966.

“La esencia del género chico era la mezcla de una representación de tipos populares (en una venerable tradición de los pasos y los entremeses) y la visión costumbrista de una ciudad como espectáculo pintoresco del que los españoles podían sentirse orgullosos”⁽¹³⁾.

EL GÉNERO CHICO EN LA TRADICIÓN ESCÉNICA ESPAÑOLA⁽¹⁴⁾

Estos rasgos enunciados hasta ahora: populismo, brevedad de sus piezas, carácter festivo y alegre, galería de tipos, son elementos que enlazan al Género Chico con una vertiente bastante importante de la historia dramática española. Representaría un último eslabón de ese teatro realista y popular que aparece en los pasos de Lope de Rueda. Con otra significación y en un contexto cultural completamente diferente, asistimos a unos criterios estéticos que en síntesis parecen cumplirse, o al menos, guardan ciertas afinidades con los rigores del teatro breve anterior:

“Este género chico parece marcar también una vertiente muy antigua en el arte dramático español. En coincidencia y coexistencia con las más originales y densas obras de nuestro teatro antiguo asoman siempre, a través de los años, obras en que se populariza una disidencia del culturismo dramáti-

(13) G.G. Brown, “El teatro”, en *Historia de la literatura española, el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1979, págs. 185-186.

(14) M.^ª del Pilar Espín Templado en “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español” hace un breve pero riguroso recorrido desde “el antiguo entremés o paso al sainete moderno”. Analiza las causas del auge del sainete a finales del XIX, incidiendo especialmente en los autores del Teatro por Horas. Se trata de un nuevo sistema de producción teatral en el que según palabras de la autora se encuentra el germen de la causa que explica la desaparición del género: “Se trata, claro está, de otro tipo de sainete, diferente del de los siglos de oro y del dieciocho, como también este último difería de aquél; sin embargo, muchos de sus elementos pervivirán de manera que podría hablarse de una constante evolución del género sainete”. Una vez analizadas estas constantes que justifican la continuidad literaria del sainete se pasa a considerar las diferencias más importantes, haciendo especial hincapié en la ausencia del carácter complementario que caracterizaba al sainete anterior. “La primera gran diferencia que podemos destacar del moderno sainete fin de siglo es su pérdida de complementariedad, de elemento accesorio de la función principal. Esta vez, el sainete va a evolucionar... El sainete, tras siglos de existencia dramática ‘simbiótica’ alcanza su propia independencia, logrando entidad y fundamento en sí mismo, sin necesidad de apoyarse en otras comedias”. La complementariedad en el sainete moderno va a estar entre ellos mismos, esto es, se van a representar al público cuatro obras seguidas de un acto, con entrada independiente; pero a pesar de que se conserva una independencia dramática en virtud del nuevo sistema teatral, nunca aparecerán de forma aislada, se trata, pues, de una situación híbrida que permite una mayor flexibilidad escénica, más consecuente con los tiempos que corrian. *EPOS. Revista de Filología*, Vol. III, Facultad de Filología de la UNED, Madrid, 1987, págs. 97-122.

co o del gran populismo estilizado. Es un popularismo elemental, primario, de organización muy simple. Es en Lope de Rueda el paso junto a la comedia italiana. Es en Cervantes los entremeses junto a *Numancia* o el *Rufián*. Es en el XVIII el sainete de Ramón de la Cruz junto a los intentos neoclásicos. En el siglo XVI y XVII, la grandeza del teatro mayor lo sumerge, lo deja relegado casi siempre a la categoría de curiosidad. Pero en el siglo XVIII la escasez de virtudes del teatro intelectual hace que esa forma de teatro, el sainete, deje una huella casi tan marcada o más que el de los cultos.

Visto así, el género chico representaría, con respecto a la tradición literaria española, una última forma de este teatro popular y realista que ha acompañado siempre a nuestras máximas obras dramáticas⁽¹⁵⁾.

LO ARISTOCRÁTICO, LO CULTO Y LO PLEBEYO

Pero en este analítico repaso de Salinas no se contempla un elemento que a nuestro modo de ver, marca una cesura muy importante entre esa pieza breve renacentista o barroca, y el sainete moderno y contemporáneo. Se trata del majismo, fenómeno este, que como apunta Ortega y Gasset, caracteriza un período, y lo más importante para lo que nos ocupa, repercute significativamente en este tipo de literatura popular:

“Se asiste en la península ibérica durante esta época a un trasvase de hábitos, costumbres y gustos, destinado a tener una honda repercusión en el aprecio que ha de prestarse a un determinado tipo de literatura⁽¹⁶⁾.”

Es curioso que una situación bastante similar a la que se produce en pleno siglo XVIII, aparecerá ahora en este último cuarto de siglo, teniendo en la literatura el soporte estético y el modelo en el que situar de forma verosímil esos comportamientos castizos. Asistimos a un achulapamiento de la sociedad, que tiene ahora en las obras del Género Chico, no ya sólo una forma de entretenerse con poco dinero, sino lo más importante, un espejo grato y satisfactorio que crea una imagen plástica con la que determinada sociedad española se identifica, aferrándose a sus modelos, como las únicas maneras de entender lo español y

(15) Pedro Salinas, *Op. Cit.*, págs. 128-129.

(16) Alberto González Troyano, “De la incidencia de la ilustración dieciochesca y de los comienzos del casticismo”, en *El torero, héroe literario*, Espasa-Calpe, col. La tauromaquia, Madrid, 1988, pág. 89.

manifestarse como tal. Es como si se quisiera repetir una fórmula en la que el arte y la vida formaran una unidad humana de comportamiento. El proceso de imitación, por parte de las clases burguesas, se sustenta ahora en una realidad dramática que responde a sus exigencias.

Esta es una de las grandes diferencias esenciales entre esos procesos de aplebeyamiento que sufren las altas capas de la sociedad en el siglo XVIII y siglo XIX. La dualidad polifónica que plantea Pérez Galdós en *Fortunata y Jacinta*, en sus dos protagonistas femeninas, no es ni más ni menos que la resolución ambivalente de dos modos y estilos de vida, que ahora van a convivir bajo la misma fórmula estética.

Si en el siglo XVIII asistimos a ese proceso de imitación de lo “supuestamente popular” por parte de una aristocracia vacía de valores en los que sustentar su imagen social, una aristocracia en crisis, que necesita replantear su presencia en el panorama de la vida nacional bajo unos modos que le sean gratos y originales; ahora, asistimos a un aplebeyamiento castizo de ese otro grupo social, unas clases superiores que tienen la necesidad de adoptar como suyos unos formatos que las diferenciara sensiblemente de otras esferas sociales. El país necesitaba esa imagen más fresca, más novedosa y apresurada, con la que sentirse más a gusto, de acuerdo con unos patrones que ya habían funcionado, remitiendo el punto de vista sobre lo popular, como paradigma único de lo auténticamente español y autóctono.

El Género Chico, visto así, en todas sus modalidades procurará exaltar ese concepto que ya preocupaba a la mentalidad ilustrada y que tenía en el sainete su cristalización literaria más apropiada. El nuevo género va a remitir necesariamente a un proceso de aplebeyamiento que el mismo Valle-Inclán utilizará, mediante el sarcasmo y el concepto esperpento, en su producción teatral⁽¹⁷⁾.

Así, el llamado Género Chico se va a configurar a partir de un proceso de selección y estilización de lo observado. La nueva moda populista exige un retrato alegre, tópico y típico de los pobres ociosos de la capital⁽¹⁸⁾.

Con todo, nos encontramos ante una situación compleja, ya que ese sainete musical que retrata de forma idealizada las formas plebeyas entronca con una teoría dramática, en la que esa observación espera que esa realidad conflictiva se transforme en un referente estético. Nos estamos refiriendo a la existencia o no de un teatro realista, al igual o a semejanza de la los entramados narrativos de finales del siglo XIX.

(17) Cfr. Antonio Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica*, Gredos, Madrid, 1974; y Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán. En los esperpentos y en “El Ruedo Ibérico”*, Gredos, Madrid, 1975.

(18) Cfr. G.G. Brown, *Op. Cit.*, pág. 186.

REALISMO Y NATURALISMO: EL GÉNERO CHICO DENTRO DE LA NUEVA OBJETIVIDAD LITERARIA

Ya Allison Peers, esboza el problema referido con anterioridad al adscribir el género a una tendencia romántica o a un esteticismo realista:

“El llamado género chico, transmitiendo el legado de don Ramón de la Cruz, comparte el realismo de todos los géneros que mantienen contacto íntimo y vital con la realidad. Sin embargo, pese a su realismo en el fondo y en la forma, su fecundidad, su fusión de tipos tradicionales y el hecho de echar por la borda la moderación a cuenta de la caricatura y la farsa, lo vincula al romanticismo del genio español. Nadie podría concebir el teatro de Tomás Luceño, Javier de Burgos o Carlos Arniches relacionado con el clasicismo”⁽¹⁹⁾.

Pedro Salinas en sus comentarios al género, también especula sobre la posibilidad de reconocerlo como una respuesta realista a la situación dramática que se vivía entonces. Sus palabras, un tanto cargadas de prejuicios literarios sobre la calidad del género, no obstante, apuntan hábilmente en este sentido:

“La denominación de *género chico*, de alcance puramente material, dimensional, ha arrojado sobre tales obras una desvalorización, una sombra de origen. Pero de estudiarse con cierta precisión el último decenio del siglo XIX en nuestras letras, acaso se vería que ese género literario cumple una misión, ocupa un espacio que otras formas dramáticas de la época dejaban en vacío. ¿Ha habido verdaderamente en España un teatro realista? Mucho podría discutirse la respuesta y de seguro que no satisfaría el aludir a López de Ayala o a Tamayo y Baus. Quizá la fidelidad al mandato artístico de la época, al signo imperante del realismo, que no ofrece duda en la novela, por ejemplo, sólo se manifiesta en este género menor, en estas famosas obras chicas. El “género chico”, en su conjunto, es un prolijo fracaso. Pero no extrañaría descubrir en el fondo de esa derrota artística unas cuantas intenciones, unos cuantos latidos e impulsos que se atienen con extraña actitud a las órdenes del tiempo. Las obras del *género chico* traen un teatro de costumbres, de inspiración directa en la realidad ambiente, de transcripción fácil y elemental de sus datos. Modos de vivir y hablar, tipos, incli-

(19) Allison Peers, *Historia del movimiento romántico española*, Vol. II, Gredos, Madrid, 1967, pág. 431.

naciones de las gentes, usos y amaneramientos sociales, desfilan por esas obrillas. La sociedad como modelo de arte es lo que se propone en el género²⁰⁾.

La adopción por parte del género de un formato supuestamente objetivo en el que se propone “La sociedad como modelo arte”, es un rasgo que ya analizaba José Yxart, considerándolo además como una consigna artística y dramática, original y muy atractiva desde el punto de vista escénico. Según él, se trata de la única literatura teatral en la que se complementa la tradición con el nuevo molde realista, imperante en toda Europa; en el que la literatura no debe sino arrancar lo más vivo y lo más real de la vida:

“Hay por lo menos allí algo que es bien distinto y propio, exclusivamente propio de la patria de sus autores, algo que parece protesta y reverso de dramacampanudos, ...son aquellas las únicas obras que emparejan con el resto de la literatura, cuadros por fragmentos arrancados a lo más vivo, a lo más íntegro y franco de la realidad corriente, con figuras que, por lo menos tienen sangre en las venas²¹⁾.

El parentesco con su antecedente dieciochesco es clarísimo para el crítico catalán, que ya observa en ese teatro de la centuria anterior, el germen del nuevo concepto dramático:

“En esto el sainete no desmiente su origen. Restaurado hace algunos años, en plena evolución realista y naturalista, pareció la exacta adopción de la explícita fórmula de don Ramón de la Cruz... Conocidas son ya estas frases suyas que por lo absolutas y descarnadas, aventajan a cuanto pensaron y escribieron los naturalistas de nuestro siglo: *No hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar a los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres. Yo escribo y la verdad me dicta*²²⁾.

La importancia del concepto objetividad es sustancial para la creación artística de finales del XIX. La incursión en la literatura española de los postulados realistas acuñados en Francia y desarrollados con todo lujo de detalles por Flaubert, Balzac o Stendhal había producido una novela original en la que parecían cumplirse más o menos los rigores de las nuevas tendencias estéticas. Lo mismo acontecía en el teatro europeo de finales de siglo, en donde se estaban produciendo cambios originales y nuevos, bajo la nueva consigna de la

(20) Pedro Salinas, *Op. Cit.*, pág. 128.

(21) José Yxart, *El arte escénico en España*, imprenta La Vanguardia, Barcelona, 1894 y 1896, (2 Vols.), (Ed. facsímil en Alta Fulla, Barcelona, 1987), Vol. I., pág. 82.

(22) *Ibid.*, Vol. II, págs. 112-113.

observación, y lo más importante, con una enorme y vertiginosa actividad teatral: de un lado un progresivo avance del naturalismo, que termina por apoderarse definitivamente de la escena europea, Strindberg, Ibsen, Tolstoi; y de otro, como apunta Yxart: “una reacción idealista con todas sus antiguas variedades: teatro poético, simbolismo, misticismos, etc.”⁽²³⁾.

Frente a este panorama, la actividad teatral española parecía estar anclada aún en un trasnochado romanticismo, y las nuevas tentativas dramáticas de Galdós o Echegaray no terminan de cuajar de la misma forma en que Europa se estaban asentando las bases para un nuevo drama moderno, cobijado por una producción original y por una preocupación intelectual acertada respecto al fenómeno de las tablas. Sin embargo, dentro de esta esterilidad, Yxart reconoce la existencia de unos rasgos genuinos y renovadores de la tradición escénica en España, se trata, de esas producciones menores en las que, de acuerdo con lo que acontecía en el resto de Europa, la objetividad aparece como una plataforma que sustentaba sus principios y fórmulas dramáticas:

“Esta absoluta objetividad del espectáculo escénico, sólo se encuentra hoy en el sainete. Ya se ha visto que las comedias urbanas no se inspiraban ni con mucho en el mismo espíritu de observación fiel... En ninguna parte reluce vivo el reflejo de costumbres conocidas sino en el sainete, la única producción cómica que aspira a desentenderse de todo artificio y se realiza con una simplicidad, con una ingenuidad aparente de medios escénicos, que le dan un valor artístico excepcional”⁽²⁴⁾.

Junto a esta preocupación por la objetividad como manifestación literaria, encontramos también otro rasgo muy susceptible de relación para con el Género Chico: se trata de una cierta predilección literaria por los temas, los personajes y situaciones rurales. Efectivamente, la novela española de la época sintetizada en figuras como Emilia Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Valera o Galdós, también va a dar cuenta, desde ópticas muy diferentes, de un mundo rural que se apropia del medio literario para producir situaciones e intrigas novelescas verosímiles y muy de acuerdo con los diferentes puntos de vista de sus autores. Obras como *Los Pazos de Ulloa* de la Pardo Bazán, *La Barraca* de Blasco Ibáñez o *Pepita Jiménez* de Juan Valera, conforman su arquitectura narrativa a partir

(23) A este respecto puede consultarse la obra de Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, L'Age d'Home, Lausanne, 1983; en donde se plantean las diversas tendencias dramáticas europeas con riguroso sentido crítico, desde las crisis del drama de finales del siglo XIX: Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck y Hamptmann, hasta las posibles soluciones estéticas y estilísticas que pueden personificarse en la obra de Brecht, Bruckner, Nilder, Miller, O'Neill o Pirandello. También contamos con las excelentes notas del crítico catalán José Yxart, *Op. Cit.*, obra en la que se hace un detallado recorrido y balance de la escena europea contemporánea al autor, a la que se le opone la pobre situación dramática española, de la que se queja, manifestando su asombro e intentando vislumbrar las posibles influencias de este teatro moderno en los aislados intentos renovadores de un Galdós o un Echegaray; intentos, por otro lado, fracasados desde el punto de vista escénico.

(24) José Yxart, *Op. Cit.*, Vol. II, pág. 112.

de un espacio rural en el que los personajes se manifiestan desde ese presupuesto comportamiento afincado en los modos de la aldea.

Se trata de un mundo novelesco que toma sus personajes y escenarios de una realidad apartada hasta el momento de la creación literaria. Lo importante para nuestro estudio no es la obvia diferencia de planteamientos literarios entre la producción de un Valera o un Clarín, sino el cómo centran su atención en el mundo rural, capaz ahora, de conformarse como una posibilidad literaria más.

Si trasladamos el problema al teatro, nos encontramos con un panorama menos claro en este sentido. Encontramos un intento de crear un drama tradicional castizo, en palabras de Yxart, que podría ceñirse en *La Dolores* de José Feliu y Codina, de acuerdo con el realismo dramático que imperaba en Europa. La obra sería, pues, una muestra “del realismo popular a la española”⁽²⁵⁾. Sin embargo, no se trata de un fenómeno general en la escena española, que sigue anclada en las socorridas fórmulas del teatro romántico. Tan sólo encontramos una producción teatral que va a dar cuenta de este fenómeno, que va a testimoniar este gusto o esta moda por lo rural como modelo de escenarios y personajes: el Género Chico.

El Género Chico, en muchas ocasiones, a través de sus piezas, centra la atención en cuestiones rurales, aunque lo haga estilizando los escenarios y los personajes. El mundo de la huerta valenciana o los campos de azafrán de la Mancha pueden figurarse ahora como escenarios aptos o verosímiles; y el paleta o pueblerino llegado a la corte puede ser un buen tipo que recrear bajo las coordenadas literarias del género. El mundo rural, estilizado a través de sus manifestaciones festivas y sus personajes, que frente a la modernidad y a los cambios se obstinan en comportarse como los únicos referentes de un mundo en vías de extinción, aporta una modalidad sugestiva al género. Los escenarios rurales y sus personajes pueden servir como materiales novedosos y originales que se acoplen a la estética literaria de estas producciones escénicas. La imagen diferencial de España encuentra un magnífico motivo literario en el que diversificar sus distintas formas. Lo rural como reducto de lo auténticamente español y paradigma del tipo más genuino puede convertirse, sin ningún tipo de problemas, en tema literario para un género que no agota sus posibilidades en la recreación del supuesto madrileñismo como hecho diferencial. Precisamente aquí, radica porque lo rural regionalizado puede servir de soporte dramático: da cuenta de la diversidad española.

EL COSTUMBRISMO ESCÉNICO; ESQUEMATISMO Y VERISMO

Esta preocupación por la objetividad, por el dato y su acumulación viene además acompañada por una ausencia casi absoluta de la acción dramática en el sentido tradicional del concepto:

(25) *Ibid.*, Vol. I, págs. 198-219.

“No hay propiamente trama en estos sainetes, sino desfiles de tipos, relacionados por circunstancias más o menos imprevistas”⁽²⁶⁾.

Lo importante ahora es retratar el movimiento y la vida, al igual que acontecía en los sainetes del siglo XVIII.

“Los saineteros de hoy no han hecho más que imitar aquellas obras. Se han aplicado por lo común a atraer las tablas a los nietos de aquellos mismos personajes: verduleras, cigarreras y castañeras, modistas y ribeteadoras, gente de toros y de taberna, chisperos y valentones, presidiarios y ratas, gomo-sos y señoritas cursis. Dieron al diálogo la misma forma de don Ramón de la Cruz: el romance octosílabo, modesto, sencillo, prosaico y breve. Como él, han concedido mayor importancia que al asunto, al movimiento y a la vida. Lo principal sigue siendo en tales piezas el espectáculo vivo, en una calle, en un zaguán, en una taberna, en un ventorrillo, visto como quien dice, desde una ventana. A lo mejor no hay protagonista; los personajes son numerosos y meten mucha bulla; la obra apenas tiene otro fin que el de ver cómo vive, cómo piensa, cómo siente cada cual”⁽²⁷⁾.

Tal concepción artística enlaza de lleno con el cuadro costumbrista, compartiendo con él ese mismo rasgo de perspicacia objetivista, si bien es cierto que este último cronológicamente precede al fenómeno que estudiamos, lo que sin duda motiva aún más su posible vinculación. ¿No tomará el Género Chico ese modelo de tipos y escenarios ya elaborados que le ofrece el costumbrismo narrativo?

“El costumbrismo examina una realidad que escapa al historiador; la esencia misma de la vida nacional pasa a sus páginas. Esta pintura desdeñada por el historiador y exagerada en pro o en contra por viajeros y poetas satíricos, es tanto más importante cuanto que nos ofrece un espejo fiel en que mirar nuestras inclinaciones, nuestros placeres y también nuestras virtudes... y puede ofrecernos más modelos que seguir y más escollos que evitar que la misma historia”⁽²⁸⁾.

(26) Jesús Rubio Jiménez, “El teatro en el siglo XIX”, en *Historia del teatro en España*, Vol. II, Cap. IV: 1845-1900, dirigida por José María Díez Borque, Taurus, Madrid, 1988, pág. 698.

(27) José Yxart, *Op. Cit.*, Vol. II, págs. 113-114.

(28) José Fernández Montesinos, *Costumbrismo y novela*, Castalia, Madrid, 1972, pág. 47. Parte de esta misma cita la toma a su vez Fernández Montesinos de *La casa a la antigua*, *Panorama*, 1833, pág. 322.

Y esta realidad, tal y como la llama Montesinos, no se compone sino de datos objetivos y diferenciales de una España insólita y pluriforme, que va a ser la que también aparezca en el Género Chico, conformando una parte esencial de su estética dramática: nos referimos al hecho diferencial. Hecho diferencial cuyos primeros pilares encontramos en la tarea vertida en *El Semanario Pintoresco*:

“El *Semanario Pintoresco*, en todas sus épocas, emprendió un nuevo descubrimiento de España y no escatimó esfuerzos para darla a conocer. Además del costumbrismo que aquí nos interesa primariamente por lo que pueda tener de creación, de ficción, además de todas esas escenas, anécdotas, historietas, de todos los chascarrillos y de todos los tipos, los colaboradores de Mesonero y de los que en la dirección del *Semanario* le suceden se empeñan en dar a conocer por la palabra y por la imagen la España recóndita, misteriosa, multiforme —¡tan bella!— de las provincias lejanas de las comarcas perdidas”⁽²⁹⁾.

Este redescubrimiento de España, provee el cuadro costumbrista de nuevos escenarios y nuevos tipos, basados ahora en el hecho diferencial, adquiriendo un valor de individualidad que será también resaltado en este teatro, en oposición a la tendencia dominante y a las exigencias de la vida moderna; y es curioso resaltar que ese carácter de diferenciación en el Género Chico va a ir ligado al acontecimiento popular y festivo: una verbena, una jura, un baile, al que ahora se va a reducir el comportamiento diferencial; en definitiva, se trataría de buscar el momento en que con más intensidad aparecieran estos rasgos. Julio Caro Baroja, hablándonos del traje, de la vestimenta, apunta estas exigencias individualizadas dentro de un proceso reduccionista en sus manifestaciones:

“En suma, el traje es por sí un índice, una suma de flujos y reflujos, de influencias, cambios y tradiciones con aire a veces contradictorio entre sí, que nos suministra una imagen muy clara de lo que es lo popular en esencia. Algo más difícil de expresar de lo que se cree por lo común. Algo que se ha ajustado a un deseo de diferenciación, de individualización dentro de lo colectivo, que es, en suma, el sentimiento opuesto al dominante hoy, conforme el cual ni los trajes de estado civil, o de edad, ni los trajes de clase, ni los trajes de región y aún siquiera los hábitos y uniformes tienen el aprecio de las gentes, y se consideran como otras tantas servidumbres o libreas: quedan, para aquellas exaltaciones oficiales o políticas de lo popular en que participan jóvenes de la sociedad o empleados como *grupos folklóricos*”⁽³⁰⁾.

(29) *Ibid.*, págs. 87-88.

(30) Julio Caro Baroja, “Reflexiones sobre folclore”, en *Ensayos sobre la cultura popular española*, Ed. Dosbe, Madrid, 1979, págs. 73-76.

De ahí que abunden en el género todo tipo de fiestas o acontecimientos de exaltación patriótica o festiva, ya que son los escenarios más verosímiles y más apropiados para la expresión de ese individualismo, en el que se sustenta gran parte del hecho o de los hechos literarios, que convergen en estas piezas. No es de extrañar, por tanto, que predominen ahora los tipos populares, como únicos reductos diferenciales:

“Nada de extraño tiene que en *Los españoles pintados por sí mismos* predominen los tipos populares, vistos en Madrid o en las diferentes provincias; gente que no vista a la europea, que habite en cuchitriles; alguna vez, tipos extrasociales o francamente fuera de la ley. Este mundo parece compuesto por el torero, el barbero, la criada, la nodriza, el aguador, la lavandera, el alguacil, la gitana, el mendigo, el cochero, el calesero, el cartero, la celestina, la comadre, el sereno, la posadera, la cigarrera, el celador de barrio, los buhoneros, el portero, el ciego; en cierto modo la doncella de labor. Estos tipos están observados, generalmente, en Madrid, pero muchos de ellos acuden de las provincias acuciados por la necesidad. Figuras típicas de la plebe madrileña son la castañera y la maja; tipos provincianos sin localización precisa, el alcalde de monterilla, el clérigo de misa y olla, la cantinera, el guerrillero, el grumete, el ventero, el mayoral de diligencias; a ellos hay que añadir los extraídos de la realidad regional bien determinada, entre los que predominan los andaluces”⁽³¹⁾.

Por tanto, no parece casual ni fortuito el que aparezcan tipos populares en este género de literatura, se podría decir incluso, que es consustancial a la propia estructura dramática que lo conforma. Ya la obra corta renacentista y barroca cumplía con estas exigencias:

“El entremés constituye un tipo teatral fijado por Lope de Rueda que se mueve entre dos polos: el uno, la pintura de la sociedad contemporánea con su habla y sus costumbres; el otro en literatura narrativa, descriptiva o dramática”⁽³²⁾.

Y así, el nuevo sainete lírico toma esa preocupación objetivista de retratar a la sociedad a base del dato esquemático, ya que no hay tiempo para más: se trata de unos rasgos perfectamente asumidos, y que ya habían cuajado en la mentalidad de la época gracias a ese costumbrismo que aparecía en los periódicos y del que hemos tomado buena parte de sus caracteres para acoplarlos, ahora, al nuevo género dramático:

(31) José Fernández Montesinos, *Op. Cit.*, págs. 120-121.

(32) Eugenio Asensio, *Itinerario del Entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1971, pág. 25.

“El sainete de Vega, de Burgos, de Luceño, había aprendido en aquel recuerdo de Ramón de la Cruz, el medio de trazar rápidamente el cuadro de costumbres populares, todo el movimiento y vida, con mano ligera, en una suerte de improvisación que es lo que quería aquel nuevo teatro”⁽³³⁾.

Esquematismo y verismo serían las dos palabras y los dos conceptos claves, ya no sólo del Género Chico, sino de todo ese teatro menor:

“...las notas peculiares del entremés, la amalgama de un ambiente verista y un lenguaje orientado hacia lo conversacional con los más desafortunados vuelos de la fantasía. La aparente objetividad tiende a materializar lo mismo los datos de la vida superficial que la experiencia interior”⁽³⁴⁾.

La necesidad de compaginar estos dos elementos con rapidez obliga al género a adoptar como suyos esos tipos literarios y esos escenarios que ya habían aparecido en el costumbrismo decimonónico y que habían sido explotados, en estado embrionario, en el sainete dieciochesco. Son los mismos rasgos y los mismos tipos, con una fisonomía intelectual más contemporánea: se ha pasado del majo al chulo, de la maja a la cigarrera, de los toreros a los ratas, como dice Yxart, se trata de la misma gente:

“Con el abigarrado mundo de tapiz y agua-fuerte de Goya, y del pasillo de Ramón de la Cruz, se puso otra vez de moda a la plebe genuina, a la canalla de pasiones puramente nacionales y al natural, mofándose del usía y del petrimetre, con las bandurrias y guitarras de *Pepe Hilo*, *El Barberillo de Lavapiés*, etc., etc. De los manolos y los toreros de ayer, se pasó a la chulapería y toreros de hoy; a las cigarreras, a los ratas: es la misma gente”⁽³⁵⁾.

El relevo que puede suponer el Género Chico respecto a ese costumbrismo, puede ser otro dato de interés para comprender el auge del nuevo género escénico, que hará furor en la vida teatral madrileña de fin de siglo. Montesinos nos señala el agotamiento de ese costumbrismo, al que según él le sucede tan sólo la novela, que tendrá en Madrid parte de sus escenarios y sus intrigas. Él plantea el problema en los siguientes términos:

“El que la mejor novela española pasara por ser madrileña es una muy curiosa consecuencia de todo lo dicho. Dada la

(33) José Yxart, *Op. Cit.*, Vol. I, pág. 81.

(34) Eugenio Asensio, *Op. Cit.*, pág. 34.

(35) José Yxart, *Op. Cit.*, Vol. I, pág. 81.

monotonía costumbrista por lo –genuino– y –castizo–, el Madrid pintoresco se agota pronto, tano más cuanto que respecto a la Corte, los costumbristas tenían razón: Madrid se extranjerizaba más aprisa que el resto de España. Aquel Madrid de la pequeña burguesía extendida más y más por la burocracia, ya sin chisperos ni majas, –no tenía costumbres– y necesitaba un intérprete de otro temple que Mesonero para revelar su intimidad, de mucho más carácter, en definitiva, que la procacidad ruidosa de una manolería despojada ya, además de sus galas goyescas⁽³⁶⁾.

Sin embargo, junto a Madrid como escenario literario más o menos definido hemos de añadir otro espacio: Andalucía, que por motivos de tradición y prestigio literario se había convertido, frente a lo que podía ofrecer el escenario madrileño o el resto de España, en un lugar verosímil en el que colocar de forma más relajada, y desde el punto de vista novelesco y dramático, una mayor diversidad de situaciones, tramas y personajes menos susceptibles de instalar en otros lugares. Nos enfrentamos, pues, al problema de la “absorción andaluza” como lo llama Julio Caro Baroja⁽³⁷⁾. La peculiaridad andaluza se va a definir como lo más típicamente español, no va a dar cuenta de una peculiaridad o del hecho diferencial respecto a otras zonas de España, sino todo lo contrario: se trata de un espacio abierto definido a partir de los límites que le vienen impuestos por lo madrileño, lo valenciano o lo vasco, y no por lo supuestamente andaluz que como tal no parece tener unas fronteras muy precisas. El Género Chico no escapa a este fenómeno y da, también, su peculiar visión del problema atrayendo para sí la atención de los libretistas, que sitúan con mayor facilidad y verosimilitud sus pequeñas arquitecturas dramáticas y sus esquemáticos personajes. Se podría incluso, señalar, como un dato a tener en cuenta en el planteamiento, la capacidad literaria de Andalucía como un lugar literario común fácilmente asequible al público gracias a ese cultivo y prestigio señalados con anterioridad. Andalucía da cuenta literaria de toda España. Su peculiaridad es la española. Lo nacional y castizo parece conservarse más intacto y a la vez de forma más verosímil⁽³⁸⁾.

Retomando el tema inicial comprobamos que, efectivamente, se ha producido un agotamiento de los modelos costumbristas, pero ese relevo, al que se refiere Montesinos, no se centra solamente en una narrativa realista como la de Galdós, también nos encontramos con un teatro, que al igual que esa novela de finales de siglo, interpreta bajo el objetivismo imperante lo que acontece a su alrededor. El modelo costumbrista pertenece al Género Chico también, que toma de aquél todo un repertorio de actitudes y figuras, que si bien antes habí-

(36) José Fernández Montesinos, *Op. Cit.*, pág. 136.

(37) Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Edición de Círculo de Lectores, Madrid/Valencia, 1988, págs. 36-39.

Sobre el mismo tema y del mismo autor puede consultarse “Andalucía” Cap. XVIII, en *Los pueblos de España. Ensayo de Etnografía*, Ed. Barno, Barcelona, 1946, págs. 406-407.

(38) Cfr. Antonio Cánovas del Castillo, “*El Solitario*” y *su tiempo*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1983, págs. 148-150.

an funcionado sobre la prensa diaria, ahora lo harán sobre la escena teatral, actualizados, eso sí, con un elemento completamente innovador: la música. No será exclusivamente una manolera “despojada de sus galas goyescas”, también sigue viviendo en la memoria como una solución escapista –al igual que la corriente modernista o el esperpento de Valle-Inclán–, aquel mundo evocador en el que se fraguan esos conceptos castizos, que tanta repercusión tienen incluso hasta la actualidad, y la imagen –admitida o no– de lo español.

Por ello, en el nuevo género dramático convergerán Españas diferentes: de un lado la madrileña y de otro el resto, siempre a través de una determinada imagen estilizada que va a requerir el escenario o los escenarios que le sean más verosímiles de acuerdo con su arquitectura estética, y todo ello, de modo muy especial, cuando se trataba de Andalucía.

DE LA TONADILLA ESCÉNICA DEL SIGLO XVIII

Hasta ahora hemos intentado relacionar el Género Chico con una serie de elementos que nos parecían irremediamente útiles para su comprensión estética y teatral. Pero existen unas series de coincidencias más que casuales con otro género teatral híbrido entre la literatura y lo musical: nos estamos refiriendo a la tonadilla escénica, que había alcanzado su plenitud también en el siglo XVIII.

José Subirá estudia esta modalidad dramática y apunta a su posible origen:

“No sólo la jácara, sino también el entremés y el sainete concluían frecuentemente con un número cantado, que por cierto no solía ser el único en estas obras menores. Poco a poco esta pieza final fue aumentando su amplitud a la vez que se desentendía del asunto principal, y concluyó así por desgajarse del sainete. Constituido así en libre composición literaria musical; aquello que venía siendo un apéndice del intermedio parcialmente cantado y parcialmente hablado, aceptó la música en su totalidad...”³⁹¹.

El parentesco entre un género y otro, a pesar de las diferencias morfológicas que los distingue, es más que interesante; incluso algún que otro crítico los coloca muy próximos:

“La canción popular se escapaba de la zarzuela para recobrar su antigua libertad de tonadilla, de pieza aislada: una figura

(39) José Subirá, *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*, Labor, Barcelona, 1933, pág. 24.

suelta y en pié, que rompe a cantar, cuando le acomoda, todo el repertorio nacional, sin retoques, ni aderezos, escupiendo por el colmillo y con el pañuelo en la cabeza⁽⁴⁰⁾.

El Género Chico va a tomar de la zarzuela grande y de la tonadilla escénica algunos elementos basados fundamentalmente en su carácter o caracteres populares. La falta de una crítica que constatará las afinidades y las diferencias lógicamente existentes entre unos géneros y otros, trae consigo una carencia que nos muestra la total indiferencia respecto a un fenómeno tan genuino como la tonadilla dieciochesca y sus posibles influencias en la música dramática posterior. No son de extrañar, pues, las palabras de Subirá cuando se queja de la miopía crítica que ignora estas posibles afinidades:

“En 1843 se estrena *Jeroma la castañera*, con música de Soriano Fuertes, que se anunció como tonadilla en el cartel, pero que su propio autor no califica bajo esta denominación, ni bajo la de zarzuela en su *Historia de la música española*, pues la llama “pequeña pieza lírico-dramática”. Y cuando Barbieri, secundado por otros músicos, da feliz arraigo a la zarzuela grande varios años después, tras algunos afortunados tanteos en los que hubieron de tomar parte diferentes compositores, nadie piensa en la tonadilla para establecer la filiación de la nueva corriente, por cuyo entronizamiento se luchaba con entusiasmo sumo, sino en la ópera cómica francesa, con cuyo género hubo interés decidido en identificar aquel otro que tantos aplausos habría de dar a una pléyade de compositores: Barbieri, Oudrid, Gaztambide, Arrieta, Fernández Caballero, Chapí y otros de menor cuantía⁽⁴¹⁾.”

Las exigencias literarias y musicales del nuevo género chocan con el panorama músico-teatral que se vivía por entonces. Frente a una zarzuela que que- ría parecerse a una ópera cómica francesa y a un teatro que no reflejaba con exactitud la vida diaria, aparece el Género Chico, llenando de contenido la atmósfera dramática de finales del siglo XIX. Yxart ve el problema como sigue:

“A esos bailes de refulgente oropel, y centenares de compar- sas, a los cuadros vivos y revistas políticas con alegres deco- raciones, sucede en los teatros *de hora* el cante flamenco y el antiguo fin de fiesta. El consumo es grande y no hay género que no se agote pronto: la zarzuela con sus formas presun- tuosas, mitad populares mitad italianas, no cabe en el chico

(40) José Yxart, *Op. Cit.*, Vol. I, pág. 81.

(41) José Subirá, *Op. Cit.*, pág. 31.

marco recién inventado. Para subvenir a estas necesidades, se unen el sainete y su más adecuada música: el vito, el bolero, la jota, el tango, seguidillas, rondeñas y peteneras⁴²⁾.

El nuevo género toma de la zarzuela su parte eminentemente española, su espíritu —en palabras de Peña y Goñi— *que nos recuerda lo que somos*, se acomodará a la perfección al nuevo criterio fuera de toda ostentación y grandilocuencia, elementos que ahogaban la zarzuela con resultados bastantes pobres y poco originales. Ese rasgo —explotado por Barbieri— se adaptará mejor a una pieza pequeña, a una pieza chica, en la que por necesidades de tiempo, la mezcla y la diversidad dramática desaparecen, concentrándose el núcleo en ese elemento popular con el que había nacido la zarzuela como ópera nacional:

“La zarzuela nos recuerda lo que somos; nos reconocemos en ella; es un espejo que refleja nuestra fisonomía; donde nos vemos tal cual hemos sido y seremos siempre quizá, ligeros, versátiles, apasionados, hidalgos orgullosos y pobres, galanteadores por naturaleza, dadivosos por condición, con reminiscencias de devoto y trasuntos de guerrillero, tenorios de la apariencia, Quijotes en la realidad. La riqueza de nuestros cantos populares encierra en la zarzuela a toda la nación. La soleá y el polo, las seguidillas, el bolero y la jota subrayan en ellos los componentes de nuestro carácter: indolencia africana, la gracia andaluza, el descaro del chulo, el garbo de la manola, la fiereza del aragonés. Los variados ritmos de la canción esmaltan el cuadro, lo abrillantan, crean en torno suyo un marco incomparable que sirve de estudio al crítico, de deleite al artista, de solaz y consuelo al pobre menestral⁴³⁾.”

Pero volviendo a la tonadilla escénica y al Género Chico, son bastantes los elementos que comparten, y lo más significativo; al igual que la tonadilla, el nuevo género se recreará en el fenómeno majismo. Entre estos caracteres comunes resaltamos, en primer lugar, ese espíritu popular que también lo toma de la zarzuela grande, surgiendo así con una clara intención de rechazo respecto a

(42) José Yxart, *Op. Cit.*, Vol. I, pág. 80.

(43) Antonio Peña y Goñi, *España desde la ópera a la zarzuela*, edición y selección de Eduardo Rincón, Alianza Editorial, Madrid, 1967, pág. 247. También cit. por José Subirá en su artículo “Folklore musical en la tonadilla escénica y nuestro ambiente musical en aquel tiempo”, en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 15 y 16, C.S.I.C., Madrid, 1972, págs. 235-254; en el que se estudian las posibles vinculaciones de la tonadilla escénica con otros géneros posteriores, como el Género Chico, siempre teniendo un especial interés en detectar su naturaleza popular o populista, por los temas y las formas musicales que se utilizaban en su morfología. Opiniones desde Barbieri hasta Iriarte, Leandro Fernández de Moratín, Peña y Goñi, Felipe Pedrell, Cotarelo y Mori y Rafael Mitjana, nos ofrecen un selectivo repertorio del interés suscitado por el género, así como por la carencia de un estudio, que ya había esbozado Subirá, que lo relacionara con el sainete, la zarzuela y el Género Chico.

las modas extranjeras. Se trata, por tanto, de dos fórmulas que se conforman a partir de un intento de crear algo auténticamente diferente, lo que se va a encontrar en el pueblo, como único soporte diferencial:

“Así, Felipe Pedrell pudo escribir literalmente: El músico sabrá componer música a la italiana o a la francesa si se trata de ridiculizar a una operista o al famoso modisto Monsier Trictrac de don Ramón de la Cruz; fuera de estos casos será español a macha martillo, español con todas sus buenas cualidades y sus defectos. La tonadilla, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura y contra el italianismo de la música”. Y con buen sentido añadió en otra parte de su obra: Del elemento popular proviene la fuerza de la tonadilla”⁽⁴⁴⁾.

Es interesante destacar este paralelismo de actitudes artísticas. Si en el siglo XVIII tonadilla y sainete se conforman para presentar un soporte de identificación nacional coherente, nuevo y agresivamente útil, este mismo proceso podemos aplicarlo al Género Chico que toma de lo popular sus costumbres, sus músicas y, en definitiva, todo su proceso modelador y estético dramático-musical.

Incluso, las mismas razones que aduce José Subirá para definir ese comportamiento escénico de finales del siglo XVIII, pueden sernos igualmente válidas para caracterizar este nuevo fenómeno teatral de masas:

“Y esto que se dice aquí debemos referirlo en medida mayor a la tonadilla escénica cuya literatura musical acuña los atributos nacionales bajo cuatro formas a saber: primero, mediante el carácter melódico o rítmico que delata una filiación folklórica indiscutible; segundo, mediante la declaración expresa que fija su sello específico (fandango, soleás, etc.); tercero, mediante los instrumentos utilizados para acompañar las melodías (guitarra unas veces y otras los mismos instrumentos de arco que debían tocar “rasgueado”, “punteado”, o “como guitarra”, según felices expresiones cuyo uso, especialmente en cuanto a la segunda, se perdió en nuestro vocabulario), y cuarto, mediante los números no escritos que se introducían tomándolos del repertorio callejero. Breves, sencillos, sin complejidades ni trabazones de mayor cuantía, esos números inspirados o calcados en la música popular tienen un carácter bien típico merced al cual acentúan su encanto”⁽⁴⁵⁾.

(44) José Subirá, *Op. Cit.*, págs. 77-78.

(45) *Ibid.*, págs. 78-79.

Y paralela a esta caracterización musical encontramos unos libretos, que tanto en un caso como en otro, sirven de punto de partida para elaboradas puestas en escena. No se pueden buscar en ellos una gran calidad literaria, ya que no se trataban aisladamente, sino que formaban parte de un complicado entramado escénico: eran un elemento más, en los que se esbozaban los tipos y los escenarios:

“Por destinarse al canto la letra de las tonadillas, no debe buscarse en los textos ni primores de forma ni esquisiteces de estilo. Pero la música se ponía al servicio de una acción escénica donde tanto los tipos como los asuntos tenían gran relieve. Lo popular y lo satírico eran las notas salientes de estos libretos, trazados con un ingenuo realismo lleno de gracia y una espontánea vida llena de calor”⁽⁴⁶⁾.

Éste, posiblemente, haya sido uno de los problemas que ha apartado al género de nuestras historias del teatro y que lo ha mantenido fuera de los estudios literarios, olvidando que el libreto valía sólo en función de que ofreciera unas buenas posibilidades para su recreación musical, y una asequible puesta en escena. Éstas son dos de las limitaciones más importantes, que no impidieron el desarrollo y el éxito de la nueva fórmula, sino todo lo contrario, la hicieron posible y la facilitaron. Lo interesante del libreto y del género, va a ser ese constante recurrir a los mismos formatos plásticos –más desarrollados, eso sí– de la tonadilla escénica, el sainete dieciochesco y la veta popular de la zarzuela.

Ese costumbrismo escénico, al que ya nos hemos referido, también viene avalado por la tonadilla, en lógica consecuencia a su carácter de rechazo de lo foráneo:

“Las tonadillas para interlocutores prodigan los cuadros de costumbres inspirados especialmente en escenas de la vida ordinaria y sobre todo del pueblo bajo”⁽⁴⁷⁾.

“La tonadilla empieza a tener vida propia, nutriéndose entonces del espíritu popular, al cual satiriza y enaltece”⁽⁴⁸⁾.

Efectivamente, el factor tiempo impide, por un lado, desarrollos argumentales a diferencia de la zarzuela que se basa en temas dramáticos o cómicos de acción complicada. El Género Chico, al igual que la tonadilla, se basa preferentemente en el teatro costumbrista, inspirado en lo popular. Este mismo fenómeno ya había sido tenido en cuenta por su antecesor, en el que los usos sociales,

(46) *Ibid.*, pág. 41.

(47) *Ibid.*, pág. 25.

(48) *Ibid.*, pág. 27.

costumbres y anécdotas ya habían estado como protagonistas absolutos de las tablas.

“El aspecto de las tonadillas solía diferir según que las mismas fueran monológicas –es decir, a solos, de acuerdo con el vocabulario de la época– o para interlocutores. Aquellas solían ser satíricas o pícaras; estas solían presentar una acción poco dilatada, que recogía cuadros a la sazón popularísimos. Si en los primeros ofrecen las tonadillas para interlocutores algunos bocetos embrionarios de costumbres populares... bien pronto vemos sainetes musicales graciosos, donde salen a relucir las más variadas clases sociales, con sus usos y sus costumbres”⁽⁴⁹⁾.

El hecho diferencial como catalizador de la vida nacional aparece paradigmáticamente como una necesidad que satisfaga de forma verosímil las expectativas del público. Así, si en un primer momento el paradigma de lo español se sustentaba en el majo, pronto se va a necesitar también de otras variantes que repetirán la misma fisonomía intelectual acomodándola a las circunstancias; Madrid, la huerta valenciana, el caserío del País Vasco y el escenario gaditano son algunas de las nuevas inquietudes en las que se fundamenta el nuevo teatro. Inquietudes que ya habían aparecido en la tonadilla escénica y el sainete dieciochesco:

“Los personajes provincianos y los lugareños rudos asomaban también por el escenario tonadillesco frecuentemente. En particular *el payo* solía inspirar situaciones cómicas siempre distintas. Andalucía, con sus mujeres y su música, es cantera inspiradora bastante aprovechada. Y lo son Galicia, con su lenguaje y sus muñeiras, así como Vasconia, Cataluña y Valencia, mediante la introducción de personajes que reproducen expresiones melódicas propias de sus procedencias respectivas. Gitanos pertenecientes a esa especie páfida y peligrosa, sin fuego, ni lugar, sin fe ni ley –como dijo Laborde al hablar de ellos, señalando de paso que habían inspirado sainetes y tonadillas–, criollos, indios y negros, también tenían escenas más o menos graciosas”⁽⁵⁰⁾.

Estos mismos personajes aparecen en las obras del género, vistos desde Madrid:

“...resaltaban tanto el tipo de la bravía como el del chullo...”

(49) *Ibid.*, págs. 41-42.

(50) *Ibid.*, págs. 44-45.

El tipo del paleta llegado a la corte vivía permanentemente de gracias, hacía juego con sus ambientes y tipos regionales vistos desde Madrid, auténtico centro del género. El aragonés, el andaluz, el murciano, el gallego, entre otros, aunque los dos primeros se llevaban la palma. El pintoresquismo gaditano también rindió su cupo indispensable. Aún quedaba dibujar el tipo del cesante o del *fresco* o una mezcla frecuente de ambas cosas que iba a pasar al teatro cómico posterior llamado astracán. Y el ambiente militar o cuartelero también produjo réditos a los autores⁽⁵¹⁾.

El personaje por excelencia de este tipo de obras va a ser el plebeyo castizo que había tenido su origen en plena Ilustración española, y que se había desarrollado en virtud de esa tendencia de imitación de lo popular:

“Plebeyismo, majismo, casticismo, van a ser pues, matices de una actitud común, que implica por un lado, el abandono y despegue por parte de ciertas clases superiores de maneras y valores propios, para seguir un tanto miméticamente estilos de vida, de habla, de vestimenta, de tipos de extracción popular, y de otro lado, la acentuación y radicalización por parte de esos tipos de procedencia popular de sus hábitos propios⁽⁵²⁾.”

La diversidad popular del Género Chico se va a encarnar en una galería que va desde un relojero hasta un vendedor ambulante, personajes todos que harán una clara referencia a ese mundo que tan sólo el sainete, la tonadilla escénica y el cuadro costumbrista habían tenido la oportunidad de transformarse en los héroes o protagonistas absolutos de la escena: éste sería otro rasgo común entre estos géneros menores, testimoniado desde el paso o el entremés cervantino:

“Durante el apogeo de la tonadilla predominan, entre los personajes, los individuos que vivían de oficios humildes o profesiones modestas, desde el hortelano y el trapero hasta el relojero y el memorialista, sin que faltasen sin embargo, petimetres, usías, letrados y otras personas de distinción o autoridad. Venteros y fondistas, mágicos y adivinos, vendedores ambulantes o de puestos fijos, guardias y soldados, viajeros, filósofos, peregrinos, bandoleros, contrabandistas y otros mil hijos más, contribuían al deleite del público, triplemente atraído por la intención de la letra, el encanto de la música y el arte de las representaciones⁽⁵³⁾.”

(51) Antonio Valencia, *Op. Cit.*, pág. 18.

(52) Alberto González Troyano, *Op. Cit.*, pág. 90.

(53) José Subirá, *Op. Cit.*, págs. 42-43.

El que Género Chico y tonadilla escénica se nutran de los mismos personajes y de las mismas actitudes populares conjugando libreto y comentario musical, basado esencialmente en formas sacadas de las melodías y los ritmos del pueblo, nos parece un hecho suficientemente atractivo e interesante como para sospechar que nos encontramos ante un soporte artístico en el que se cristaliza un mismo fenómeno: ese trasvase de comportamientos modélicos. ¿Por qué la pieza corta y musical? Habría que volver al principio para comprender el fenómeno. Antonio Risco nos habla de cómo Valle-Inclán, en algunas de sus obras utiliza este proceso, para a través de él desarrollar su crítica y su sátira:

“Valle se basa en una situación real, histórica –la moda populista que en los estratos superiores de la sociedad se impone en el Madrid del siglo XIX–, para, estilizándola desde un ángulo expresionista, humillar a reyes y aristócratas”⁽⁵⁴⁾.

El Género Chico se convierte así en una literatura documental, puesto que refleja unos modelos de vida, que aunque no se correspondieran con la realidad social, sí eran la alternativa que mentalmente adoptaban ciertos grupos sociales:

La tonadilla plantea sus conflictos a partir fundamentalmente del choque de arquetipos: el majo y el abate; la petimetra y la maja; y ella misma se convierte en el lenguaje más genuino de un majo o de un petimetre:

“Dos tipos que nutrieron de esas obras menores eran los majos y los abates. Durante la época de los dos Don Carlos de Borbón –el tercero y el cuarto– el majismo traspasa las esferas literarias de don Ramón de la Cruz y las pictóricas de don Francisco de Goya, invadiendo las musicales en los intermedios teatrales de las regocijantes comedias o de las tragedias tremebundas. Unos majos alternaban entre sí, mientras otros se enfrentaban con personajes de distinta categoría social, como tal “a maja de rechupetazo” con cierto “petimetre afectado”... Aún durante los años que presencian el ocaso de la tonadilla escénica, sigue la exhibición de majos; mas entonces no se hace por rutina ni capricho, precisamente, sino para afirmar el espíritu popular español en señal de protesta o rebeldía contra la invasión cada vez más acentuada de modas y modales extranjeros como si el majismo con todos sus defectos y toda su vulgaridad, encarnara lo más típico de la raza ibérica, puesto a la sazón en peligro entre las pacíficas intrusiones de aquellos modales y de esas modas”⁽⁵⁵⁾.

(54) Antonio Risco, *Op. Cit.*, pág. 215.

(55) José Subirá, *Op. Cit.*, pág. 43-44.

El Género Chico toma también sus tipos de los majos y de los chulos madrileños y los enfrenta a situaciones adversas, por ejemplo la Guerra de la Independencia y la invasión napoleónica, o simplemente exalta sus virtudes como en *La Revoltosa* o *La verbena de la Paloma*. Es decir, exalta lo *supuestamente nuestro*, e influye en la vida social:

“Al tocar marginalmente con nuestra observación del fenómeno del casticismo popularista que con un estilo chabacano daba el tono a una gran parte de la vida española de aquel período, se nos ofrece la oportunidad de decir algunas palabras acerca de la relación entre las posiciones teóricas y las realidades sociales básicas correspondientes. Es evidente que la literatura, sobre todo una literatura teatral como la del género chico, muy alejada del coturno, influyó sobre el lenguaje y las maneras de la gente; pero a su vez, ese teatro buscaba inspiraciones en el campo de las costumbres, y si su estilización tuvo éxito, es precisamente porque abundaba en la línea de las propensiones populares⁽⁵⁶⁾.”

Si observamos estas palabras de Ángeles Prado, esa estilización de lo popular de finales del siglo XIX, y lo relacionamos con el contexto dramático-musical de la época, en el que se buscaba la exaltación deliberada del alma popular —lo más puro de una raza—, eso sí desde la ópera: género culto y prestigiado, podemos comprobar algunas significativas coincidencias. Coincidencias que parecen más claras bajo el fondo del caso Wagner y la nueva actitud del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, absorto por lo que la novedosa ópera de Bizet representa para sus tesis⁽⁵⁷⁾.

En una carta a Peter Gast (Turín, domingo 16 de diciembre de 1888) se sorprende ante *La Gran Vía*; *solemne* y *gran instinto* son sus palabras:

“Una importante ampliación del concepto *opereta*: opereta *española*. He oído dos veces *La Gran Vía*, una calle principal de Madrid. Algo que no es en absoluto de importación. Para ello hay que ser un granuja y un terrible individuo de instinto, y además *solemne*. Un terceto de tres solemnes gigantes-

(56) Angeles Prado, *La literatura del casticismo*, Ed. Moneda y Crédito, Madrid, 1973, pág. 53.

(57) Claudio Casini, en su *Historia de la música. El siglo XIX*, (Turner - Música, Madrid, 1987), reproduce la primera parte de la famosa carta desde Turín —de mayo de 1888—, en la que “da prueba de la grandeza y mediterraneidad de Bizet contra el húmedo norte del ideal wagneriano”, (págs. 166-167). Para una aproximación a la influencia del Caso Wagner en la literatura y música españolas pueden consultarse los artículos de Giovanni Allegra. “Aspectos de la cuestión Wagner/Nietzsche en la España Modernista” y “El wagnerismo en la exégesis española de principios de siglo”, ambos en *El Reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Encuentro Ediciones, Madrid, 1985, págs. 372-391 y 359-371 respectivamente. También puede seguirse parte de esta polémica a través de la *Correspondencia* de F. Nietzsche, editada recientemente en Aguilar Mayor, con presentación de Fernando Savater y traducción y edición de Felipe González Vicen, Madrid, 1989.

cos canallas, es lo más fuerte que he oído y visto, incluso como música, genial, imposible de clasificar. Como ahora estoy muy enterado de Rossini, de quien conozco ya ocho óperas, he tomado para compararla la *Cenerentola*: es mil veces demasiado bondadosa en relación con esos españoles. El argumento mismo sólo puede concebirlo un granuja redomado, mil cosas que causan el efecto de juegos de manos, tan repentinamente aparece la *canaille*. Cuatro o cinco minutos de música que hay que oír...⁽⁵⁸⁾.

Estas palabras de Nietzsche ponen de manifiesto cómo el Género Chico responde a esa exaltación nacionalista europea que pretende buscar el alma de los pueblos. El majismo, paradigma de lo español se adapta a estas expectativas, y ese proceso popularista de finales del siglo XIX no hace más que ratificar estas atmósferas.

Nacido como reacción contra la moda italiana, que invadía la escena musical, podríamos aplicarle al Género Chico unas formas parecidas, si no iguales a las que describen muchas tonadillas:

“A la ópera llevan
a cierta maja,
y le preguntan luego
que si le agrada.

Pero ella en forma
puesta de jarras,
respondió de este modo,
con gran chulada:

“Más vale un estornudo
de mi Manolo
que óperas y tragedias,
orquesta y todo.

“A mí no me gusta
todo ese negocio,
sino aquellas cosas
de cascabel gordo,

(58) F. Nietzsche, “Carta 294”, en *Correspondencia*, págs. 440-441.

“Peter Gast.- Seudónimo sugerido por Nietzsche, de Heinrich Köselitz, compositor y ensayista, autor de numerosas obras para orquesta y para piano, entre ellas una ópera que todavía se representa, *El león de Venecia*. Peter Gast conoció a Nietzsche en Basilea, en 1875, a cuya Universidad había acudido para asistir a las clases del célebre autor de *El origen de la tragedia*. Desde este momento Gast se convierte en uno de los más fieles discípulos y amigos de Nietzsche, y sobre todo, en su infatigable amanuense y corrector de pruebas”, Cit. en pág. 471.

que son las de mi barrio;
y arrea, tonto⁽⁵⁹⁾.

Esta tonadilla, por ejemplo, sintetiza a la perfección la estética del género: “cosas / de cascabel gordo / que son de mi barrio; / y arrea, tonto /”. En definitiva, podemos encontrar en la tonadilla escénica un elemento más que nos sirva de referencia para entender qué hay detrás de este teatro y por qué se manifiesta bajo unas formas tan especiales y genuinas, que hasta ahora, gozan de tan poco respeto; y en virtud de ello, carecen de estudios que abarquen la complejidad que esconden los ingenuos libretos y músicas con sus “simples” personajes y sus “cotidianos” escenarios. El que Nietzsche se asombrara con el tercio de los ratas, de *La Gran Vía*, en plena controversia con la obra de R. Wagner, puede ser un buen punto de partida para desvelar algunos de los problemas que esconden estas obras.

En resumen, el Género Chico, en su contexto, como hemos intentado explicar hasta ahora, supondría un eslabón último de ciertas inclinaciones teatrales y musicales, que derivaron posteriormente en el “género ínfimo” perdiendo así parte de su función, y lo que más nos interesa, parte de su naturaleza estética: el costumbrismo y lo que éste puede tener de representativo de una determinada España, de la que el género testimonia su vitalidad y la conformidad de ciertos sectores sociales, especialmente interesados en su defensa, como la única forma de ser y entender lo español.

(59) Tonadilla de “La maja de rumbo” de Palomino, cantada en 1774; en la que se arremete contra los podibundos censores, contra las modas extranjeras, contra esto y contra aquello. Citada por Antonio Gallego en su libro *La música en tiempos de Carlos III*. (Alianza Música, Madrid, 1988), págs. 89-90; obra en la que se analizan especialmente las características y las circunstancias del éxito de la tonadilla escénica en el siglo XVIII. (Cap. III y IV).

CADIZ

EXPOSICIÓN NACIONAL
CÓMICO-
LÍRICO-DRAMÁTICO

PARA PIANO CON LETRA

Partes	Precio
Prólogo	3
Introducción y drama	6
Escenas y canciones	1,50
Paseo nocturno	4,50
Revelación	3
Final doble (Acto 3.º)	4
Prólogo y canto Nacional	4
Escenas y canciones	4
Poeta de los siglos	4
Historia de los siglos	4
Cantos del siglo	4
Marcha de la Grand-Bretagne	2
2.º y 3.º Acto	4
Partitura completa	Pta. 12



LETRA
DE
D. JAVIER DE BURGOS

MUSICA

de los maestros

CÉLEBRE PASADOBLE
¡VIVA ESPAÑA!

Partes	Precio
1.º Paso doble con la letra original	4
2.º Paso doble con la letra original	4
3.º Paso doble con la letra original	4
4.º Paso doble con la letra original	4
5.º Paso doble con la letra original	4
6.º Paso doble con la letra original	4
7.º Paso doble con la letra original	4
8.º Paso doble con la letra original	4
9.º Paso doble con la letra original	4
10.º Paso doble con la letra original	4
11.º Paso doble con la letra original	4
12.º Paso doble con la letra original	4
13.º Paso doble con la letra original	4
14.º Paso doble con la letra original	4
15.º Paso doble con la letra original	4
16.º Paso doble con la letra original	4
17.º Paso doble con la letra original	4
18.º Paso doble con la letra original	4
19.º Paso doble con la letra original	4
20.º Paso doble con la letra original	4
21.º Paso doble con la letra original	4
22.º Paso doble con la letra original	4
23.º Paso doble con la letra original	4
24.º Paso doble con la letra original	4
25.º Paso doble con la letra original	4
26.º Paso doble con la letra original	4
27.º Paso doble con la letra original	4
28.º Paso doble con la letra original	4
29.º Paso doble con la letra original	4
30.º Paso doble con la letra original	4
31.º Paso doble con la letra original	4
32.º Paso doble con la letra original	4
33.º Paso doble con la letra original	4
34.º Paso doble con la letra original	4
35.º Paso doble con la letra original	4
36.º Paso doble con la letra original	4
37.º Paso doble con la letra original	4
38.º Paso doble con la letra original	4
39.º Paso doble con la letra original	4
40.º Paso doble con la letra original	4
41.º Paso doble con la letra original	4
42.º Paso doble con la letra original	4
43.º Paso doble con la letra original	4
44.º Paso doble con la letra original	4
45.º Paso doble con la letra original	4
46.º Paso doble con la letra original	4
47.º Paso doble con la letra original	4
48.º Paso doble con la letra original	4
49.º Paso doble con la letra original	4
50.º Paso doble con la letra original	4

Chueca
y Valverde

Musical
Emporium
Vda. de d. M. Lieber
BARCELONA: Rambla Canals n.º 4

MADRID, PABLO MARTIN EDITOR Calle del Correo n.º 4

Capítulo 3
HISTORIA DE LA ZARZUELA CÁDIZ

Portada de la edición de cantables de CÁDIZ (Episodio Nacional cómico-lírico-dramático) de Javier de Burgos.

EL TEXTO

Uno de los problemas a solucionar en esta revisión crítica del libreto *Cádiz* era la dificultad que suponía un texto que nos ha llegado con diferentes variantes.

Hemos seguido la edición original de 1887 en su cuarta edición en la Biblioteca Lírico-Dramática y Teatro Cómico; este texto, concebido para la representación más que para la lectura, contrasta con la edición de Antonio Valencia que incluye *Cádiz* en su *Antología de textos completos. El género chico*, de 1962, (Taurus), en la que se siguen criterios que orientan el texto dramático hacia la lectura, eliminando variantes o notas de Javier de Burgos que se incluyen en el texto de 1887. No obstante y con la intención de tener el mayor número de datos posibles, hemos comentado en notas a pie de página los pasajes, versos y palabras que cambian o varían de un texto a otro.

Sin embargo, la mayor dificultad ha sido el contrastar el libreto con los textos de las partituras lo que ha introducido también nuevas variantes, esta vez, más condicionadas al aspecto musical que con anterioridad.

Las repeticiones, tan frecuentes en los pasajes cantados, y la adecuación de los textos a una pronunciación que referenciara lo andaluz, también han sido elementos que hemos introducido en los comentarios siempre que aportaran nuevos indicios y apreciaciones críticas sensiblemente significativas. En muchas ocasiones, las constantes repeticiones que exige la lectura musical de la partitura tiene una incidencia importante sobre el libreto, ya que permite el desarrollo lingüístico, musical y dramático de las escenas y de los personajes.

También conviene apuntar que hemos intentado, en la medida de lo posible, situar los textos y las acotaciones y descripciones de escenas en el lugar musical preciso, con la intención de ofrecer al lector una visión completa no sólo ya del libreto, sino de cómo se articula éste dentro del texto musical, para una mayor comprensión de los diálogos dramáticos y de la complicada arquitectura escénica de la obra, que al igual que cualquier obra del Género Chico, necesitaba de una perfecta compenetración en su textura centáurica, textura literaria y musical simultáneamente.

Tales apreciaciones se han realizado teniendo presente el objetivo de nuestro estudio: el libreto, esto es, no hemos entrado en ningún tipo de análisis musical o escénico; ya que no era nuestra intención; aunque sí hemos comentado tales aspectos cuando considerábamos que así se exigía para una mayor y mejor comprensión textual y literaria del libreto. La complicada articulación de obras como ésta no ha impedido, por el contrario, que hayamos intentado realizar un análisis literario completo de todos aquellos elementos que participan de la naturaleza dramático-literaria de la obra, que la relacionan en repetidas ocasiones con otros géneros literarios coetáneos como el costumbrismo narrativo, u otros fenómenos dramáticos anteriores como el entremés, el sainete o la tonadilla escénica, géneros, por lo demás, híbridos algunas veces al introducir en su desarrollo elementos musicales y festivos al igual que el Género Chico.

GÉNESIS

ESTRENO

El estreno de *Cádiz* tiene lugar el 20 de noviembre de 1886, año especialmente significativo para la historia del Género Chico, en un teatro, el Apolo, ligado íntimamente también a la historia del género. La preparación de *Cádiz*, como apunta Antonio Fernández-Cid, viene precedida, de unas exigencias que condicionan la necesidad de estrenar una nueva obra en el Apolo, después de haber estado en su escenario el otro gran éxito del año: *La Gran Vía*, que pasó del teatro Variedades al de Felipe primero y luego, en vista del enorme éxito que sorprende a todos, el escenario del Apolo:

“Pero ni los más optimistas pueden soñar con un triunfo como el que se produce. La consecuencia es que la obra se mantenga en cartel todo el tiempo disponible, que pase al Apolo, en vista del éxito; que no sea suficiente el año entero para atender tantos y tantos afanes de contemplarla y que la temporada sucesiva siga en cartel, con un resultado que sin duda tiene valor máximo para los autores, pero decisivo, también, para el género que representaba. Desde entonces ya no se mirará al *CHICO* despectivamente ni aún por los más hostiles”⁽¹⁾.

La mecánica teatral obliga a preparar y estrenar en poco tiempo otra obra que no rompa las expectativas del público: éste es el caso de *Cádiz*.

(1) Antonio Fernández-Cid, *Cien años de teatro musical en España*, Real Musical, Madrid, 1975, pág. 104.

El Género Chico había aparecido en el Apolo como intermedio entre dos actuaciones dramáticas, pero “con refritos de otros teatros o con obras de poco relieve”, como nos dice Deleito Piñuela. Sin embargo, su consolidación como teatro de éxitos se configura en el mismo año del estreno de *Cádiz*.

Como hemos dicho anteriormente, 1886 es un año significativo dentro de la historia del Género Chico por consolidarse escénicamente gracias a los aciertos de *La Gran Vía* y *Cádiz*. Es también interesante destacar el papel que pudo jugar el escenario, el Apolo, que a partir de ahora y durante casi veinte años se consolida como la plataforma del género ahora naciente:

“Su consolidación allí fue 1886, reponiéndose los dos grandes éxitos del teatro Felipe: *La Gran Vía* y *Los Valientes*. Desde entonces, y durante más de veinte años, fue Apolo el templo del “género chico”, representado sin interrupción y en él se cifraron su popularidad y su fortuna”⁽²⁾.

PRIMEROS INTÉRPRETES

El reparto del estreno configura una nómina en la que se alternan excelentes cómicos con figuras que más tarde destacarán dentro de la lírica española. El reparto es como sigue:

REPARTO

Personajes

Actores

CURRA, maja	Sra. LATORRE
UNA MULETA	Sra. DELGADO
UNA MAMÁ	Sra. GUERRA
CARMEN	Srta. PINO
DOÑA ANGUSTIAS	Sra. BORJA
ETELVINA	Srta. PRADO
ENCARNACIÓN	Srta. FRANCO
* DOÑA ESPERANZA	Sra. N. N.
* SEÑORITA 1ª	Srta. N. N.
* IDEM. 2ª	Srta. N. N.
MAJA 1ª	Sra. BERMEJO
IDEM. 2ª	Sra. SALVADOR
IDEM. 3ª	SRA. ARRUEJ.
EL MARQUÉS.....	Sr. MORALES
DON CLETO	Sr. CASTILLA

(2) José Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo del género chico*, Revista de Occidente, Madrid, 1949, pág. 152.

FRAY CASTO	}Sr. RUIZ
UN NEGRITO		
UN CIEGO		
EL RUBIO (calesero).....		Sr. CRUZ
LORENZO		Sr. DÍAZ (Pablo)
FERNANDO		Sr. CAMPO
FRAY CIRILO	}Sr. CASTRO
DON COSME		
UN VIEJO CURRUTACO	}Sr. HERRERO
VOLUNTARIO 2º		
UN SOLDADO	}Sr. ALENTORN
OFICIAL INGLÉS 1º		
EL GOBERNADOR		
TOBALO, Contrabandista	}Sr. BARREAL
OFICIAL INGLÉS 2º		
DON BASILIO		
PETIMETRE 1º	}Sr. CARA
VOLUNTARIO 1º		
FRAYLE 1º	}Sr. BARRERA
UN SARGENTO		
UN CENTINELA	}Sr. LÓPEZ
UN MARINO		
PETIMETRE		Sr. DÍAZ (Pedro)
FRAYLE 2º.....		Sr. RODRÍGUEZ
UN MAJO		Sr. PÉREZ
UN GENERAL (No habla).....		Sr. ALENTORN.

(*) Los personajes, escenas y versos que van señalados con asteriscos, pueden suprimirse si así lo estima conveniente la persona encargada de dirigir esta obra⁽³⁾.

Del reparto en el día de su estreno conservamos las palabras de Deleito y Piñuela que se refiere a él en un tono nostálgico, y fijándose tan sólo parcialmente:

“¡Con qué pena la ví representar allí, despidiéndome por última vez del teatro que tanto alegró mi infancia y mi adolescencia!

Pero los tiempos eran otros. Los actores hallábanse descen-
trados. ¡Aquellas coplas del ciego que cantaban Julio Ruiz,

(3) Hemos utilizado el reparto que aparece en la edición del libreto del año 1887, (4ª ed.), págs. 4-5.

sin voz, pero con una mímica deliciosa y que tenía que repetir docenas de cantables!

Otros dos papeles representaban con su vis cómica peculiar el gracioso cómico: un negro y “Fray Casto”. La Latorre, la Guerra, el buen actor de comedias Ricardo Morales; en el papel de “Marqués”; el viejo Sánchez Castilla, en el de “Don Cleto”, Cruz, todos los que estrenaron la obra, dieron enorme vida a sus personajes.

En dos de lo más secundarios, en los de las “niñas” que cantaban con los actores la famosa polca, se presentaron al público dos futuras celebridades, entonces casi en la lactancia artística: Loreto Prado y Rosario Pino⁽⁴⁾.

Es curiosa la especial atención que Deleito y Piñuela le presta a los papeles cómicos de la obra, aspecto que más tarde estudiaremos, y que reseñemos ahora a modo de indicación sobre el carácter complejo que representa el mundo para-teatral del Género Chico, en el que a diferencia de otros modelos musicales y teatrales, el rol del personaje cómico compite en protagonismo estelar con los personajes supuestamente principales, y a los que desplaza, sin ningún género de dudas, dentro de la teoría y estética dramática de estas piezas.

Poco después de *La Gran Vía* se prepara y se estrena *Cádiz*, como dice Fernández Cid, “para cubrir las terribles exigencias de un teatro como el Apolo, en el que se celebraban varias sesiones diarias para públicos muy ligados al amor de lo lírico”⁽⁵⁾.

Se recurre ahora a un friso dramático en el que los personajes y, fundamentalmente, el ambiente presentan unas características que lo hacen ser de gran aceptación popular: *Cádiz en la Guerra de la Independencia*. El libreto lo compuso Javier de Burgos, y en él se recrea ese ambiente tan especial y tan cargado de ciertas connotaciones populares—, muy en la línea de *La Gran Vía*. Los acontecimientos bélicos, las inquietudes políticas, y, de modo singular, la vida cotidiana y la reacción popular se suceden a modo de cuadros costumbristas engarzados en la verdad histórica de una centuria, y a través de una necesaria pero accidental trama.

La ciudad gaditana, baluarte de la resistencia frente a los franceses, se convirtió, con afortunada frase en síntesis de España, y todo ello servirá como marco propicio para la exaltación de unos tipos y unas costumbres que estaban desapareciendo —o que habían desaparecido— y que el género va a actualizar mediante una puesta escénica en la que la música —en este caso de Chueca y Valverde— tendrá ese papel decisivo de recrear y actualizar unos temas y formatos literarios que van a pervivir, ahora, dentro del espacio escénico, tomando el relevo a esa otra literatura, también menor, del artículo costumbrista.

(4) José Deleito y Piñuela, *Op. Cit.*, pág. 157.

(5) Antonio Fernández-Cid, *Op. Cit.*, pág. 104.

No deja de ser una interesante coincidencia que el autor del libreto, Francisco Javier de Burgos y Sarragoisti, fuera periodista, lo que sin duda pudo influir en esa concepción del costumbrismo local en la que está entendido su libreto y la música de Chueca.

EL AUTOR DEL LIBRETO: JAVIER DE BURGOS

Javier de Burgos nace en el Puerto de Santa María en 1842, de joven estudió ingeniería, pero en cuanto murió su padre abandonó esta carrera, dedicándose a partir de entonces al periodismo en Cádiz. Muy pronto logró hacerse con un lugar importante como abastecedor de los teatros por horas, como indica Rubio Jiménez⁽⁶⁾.

También se dedicó a la política, llegando a ocupar un cargo de oficial en el gobierno civil gaditano, tarea que alternó con su vocación literaria, en la que destacó especializándose en sainetes de costumbres gaditanas.

Francisco Cuenca en su *Teatro andaluz contemporáneo* nos habla de su obra dramática en los siguientes términos:

“Puerto de Santa María (Cádiz), 1842-1902. Popularísimo sainetero, sus detalles biográficos podrá encontrarlos el lector en nuestro libro *“Biblioteca de Autores Andaluces”*, tomo segundo.

Resplandece en todas sus obras un gran conocimiento de los recursos teatrales dentro de una extraordinaria sencillez en el argumento, tendiendo siempre a la pintura de las costumbres y al estudio psicológico de los personajes, dibujados con acierto.

Conquistó uno de los primeros lugares entre los autores cómicos y sus obras se han representado en España y América con general beneplácito.

Burgos –al decir de Francos Rodríguez– establecido en el solar madrileño se halló a su gusto cual si en vez de nacer cerca de la Puerta de Tierra, hubiese visto la luz en la Rivera de Curtidores. La gracia andaluza tuvo insustituible acomodo en el tonillo característico de los “gatos” y quien supo fotografiar a las gentes de los barrios de la Viña hizo retratos fieles recogidos en Avapiés. Madrileño por un lado, tuvo del andaluz neto el otro y, al escribir revolvió jacarandosos que ceceaban con los concurrentes de las Vistillas. Las obras tea-

(6) Jesús Rubio Jiménez, “El teatro en el siglo XIX”, en *Historia del teatro en España, II, (1845-1900)*, dirigida por José María Díez Borque, Taurus, Madrid, 1988, pág. 700.

trales de Burgos, en verso por lo común y muy frecuentemente con música, eran alegres, reflejando costumbres populares, con estilo suelto y lleno de animación. Su condición sobresaliente fue la de sainetero y en este género ha dejado obras como *El baile de Luis Alonso* y *Los Valientes*, genuinamente españolas, rebosantes de gracia y trazadas de mano maestra⁽⁷⁾.

Uno de los rasgos más acusados de las obras de Javier de Burgos es el flamenquismo con el que están trazados, con cierto carácter paródico, sus chulos, valentones y majos, personajes que atestaban la escena de la época.

El sainete de Burgos, junto con el de Vega y Tomás Luceño, consigue, en palabras del crítico catalán José Yxart resaltar la vida y trazar con pocos rasgos el movimiento de las costumbres populares⁽⁸⁾. Sobre *Los Valientes*, uno de los sainetes más conseguidos de nuestro autor nos revela sus cualidades y dotes dramáticas:

“No he podido conocer tanto, ni creo que sea tan extenso, el repertorio de don Javier de Burgos, famoso autor de *Los Valientes*. Aunque se ha discutido la originalidad de esta obra, siempre será cierto que, en su forma castellana, es uno de los modelos más acabados del sainete contemporáneo, tan vivaz y tan breve como abrasadora llama de inspiración meridional, pronto fatigada. *Los Valientes* tiene por lugar de la acción la taberna; y por personajes, barateros, valentones o *guapos* de oficio. La moraleja se funda en la vieja y ciertísima experiencia de que el valor de profesión se achica siempre, muerto de miedo, ante la súbita audacia de un desesperado o la fuerza de una pasión honrada, firme en su derecho. Es obra verdaderamente genuina, pues en ninguna parte como en España pululan tales valientes, ni hay tal afición entre las clases bajas al uso del arma blanca fácilmente manejable, (*L'armela*, como la llaman cariñosamente en Ibiza) ni se admira con tal entusiasmo el arrojado homicida y personal. Así se comprende que sea de un efecto cómico vivísimo, ver puestos en caricatura a los fachendosos y bravucones sin pizca de valor, y tomar el desquite del infundado asombro que causan, con una buena paliza aplicada a tiempo. Aquellas breves figuras de *valientes*, todas acertadísimas, recuerdan las de Cruz, con más lengua que puños; el diálogo es de

(7) Francisco Cuenca, *Teatro andaluz contemporáneo*, Tomo I: *Autores y obras*, Biblioteca de Cultura Andaluza, Maza, Caso y Cía., La Habana, 1937, págs. 69-70.

(8) José Yxart, *El arte escénico en España*, Vol. I, La Vanguardia, Barcelona, 1894, (edición facsímil en Alta Fulla, Barcelona, 1987), pág. 81.

lo más suelto y gracioso que se ha escrito; la trama, naturalísima, sin mecanismo alguno; en conjunto, de una vida y una verdad insuperables⁽⁹⁾.

Destreza y esquematismo para la configuración de los personajes, escenarios comunes y cierto sentido paródico podrían ser los rasgos más persuasivos de Javier de Burgos. Todo ello, unido a ese carácter fotográfico y conciso propio de un articulista de la época.

Proponemos ahora un catálogo de sus obras. Algunas de ellas han sido localizadas, lo que se indica precisando la edición y fecha. He aquí un listado de su producción, por orden alfabético:⁽¹⁰⁾.

1. *Aguas minerales*.
Sainete.
2. *Aguas y cuernos*.
Zarzuela en colaboración con Pina y Domínguez. Música de Chueca y Valverde.
3. *¡A Sevilla por todo!*
Zarzuela en verso y prosa, con música de Francisco A. Barbieri, Madrid, 1981.
4. *El asistente Fortuna*.
Zarzuela con música de Ángel Rubio.
5. *Astronomía popular*.
Zarzuela en colaboración con Farfán de los Godos, música de San Felipe y Cayo Vela.
6. *El bergantín adelante*.
Zarzuela en colaboración con Navarro, música de M. Nieto.
7. *La boda de Luis Alfonso, o La noche del encierro*.
Sainete lírico en verso, de costumbres gaditanas, con música de Jerónimo Jiménez, Madrid, 1897.
8. *Boda, tragedia y guateque, o El difunto de Chuchita*.
Sainete lírico con música de Miguel Marqués. Madrid, 1894.
9. *La boronda*.
Comedia, juguete cómico en prosa, Madrid, 1894 y 1897.

(9) *Ibid.*, Vol. II, págs. 117-118.

(10) Para la confección de este catálogo de obras del sainetero Javier de Burgos hemos consultado las siguientes obras: Jesús Jiménez Rubio, "El género chico", en *Op. Cit.*, págs. 695-704; AA.VV., *La zarzuela*, Vol. de índices de libretistas y obras, Salvat editores, Barcelona, 1989, pág. 27; Francisco Cuenca, *Op. Cit.*, págs. 69-79; Antonio Fernández-Cid, *Op. Cit.*, págs. 100, 102, 104, 111, 118, 123, 126, 200, 312, 313, 318, 393, 394, 528, 547 y 550; también hemos utilizado *Biblioteca de Teatro Contemporáneo. Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XIX* de la Fundación Juan March, Madrid, 1986, págs. 35-36; la obra de José Yxart, *Op. Cit.*, Vol. I, págs. 63-64 y Vol. II, págs. 106-123; además de las obras de José Deleito Piñuela y Matilde Muñoz, en las que se hace un recorrido general por la historia del Género Chico.

10. *Cádiz*.
Zarzuela, Episodio nacional, cómico-lírico-dramático en verso, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, Madrid, 1887 y 1897. (costumbres gaditanas).
11. *Cádiz a vista de pájaro*.
Revista, sainete de costumbres gaditanas, Cádiz, 1868.
12. *La calumnia*.
Zarzuela, en colaboración con Patricio Redondo, música de Candela y Garcelián.
13. *Candidita*.
Zarzuela, juguete cómico-lírico en verso, con música de Jerónimo Jiménez, Madrid, 1893.
14. *Caramelo*.
Zarzuela, juguete cómico-lírico en verso, música de F. Chueca y J. Valverde, Madrid, 1910.
15. *El censo de población*.
Comedia, sainete en verso, Madrid, 1878.
16. *El clown bebé*.
Comedia lírica en verso y prosa, en colaboración con Luis Linares Becerra, música de Candela y Goncerlián. s/l, s/a, Madrid, 1910.
17. *Los cómicos de mi pueblo*.
Zarzuela, sainete lírico en verso, con música de Ángel Rubio, Madrid, 1884.
18. *¡Cómo está la sociedad!*
Zarzuela, pasillo cómico-lírico en verso, con música de Casimiro Espino y Ángel Rubio, Madrid, 1884 y 1922.
19. *La conquista de un papá*.
Comedia.
20. *Cuidadito con los hombres o el merendero de la Pepa*.
Comedia, 1888.
21. *Las cursis burladas*.
Comedia.
22. *La del principal*.
Comedia.
23. *¡De verbena!*
Zarzuela, sainete lírico en verso, con música de Isidoro Hernández, Madrid, 1885.
24. *Los dos amores*.
Zarzuela dramática, con música de A. Saco del Valle. Madrid, 1911.
25. *De Cádiz a Sevilla*.
Zarzuela, 1878.

26. *¡Eh!, a la plaza y ellos y nosotros.*
Zarzuela, en colaboración con Pina y Domínguez, música de Ángel Rubio.
27. *La familai de Sicur.*
Zarzuela, sainete lírico de costumbres gaditanas, en verso, con música de Jerónimo Jiménez, Madrid, 1899.
28. *Fiesta Nacional.*
Zarzuela, acontecimiento histórico-lírico en verso y prosa, en colaboración con Tomás Luceño, Música de F. Chueca y J. Valverde, Madrid, 1882.
29. *La futura de mi tío.*
Comedia.
30. *Los gatos pardos.*
Zarzuela, con música de I. Hernández.
31. *La gente de pluma.*
Comedia.
32. *La gente de rompe y rasga.*
Zarzuela en verso y prosa, con música de Jiménez Ortells.
33. *Go-gó.*
Adaptación de la novela *Iris de paz* de Vicente Díaz de Tejada, prosa, en colaboración con Miguel Aguado, Madrid, 1930.
34. *Las grandes potencias.*
Zarzuela, juguete cómico-lírico en prosa, con música de Julián Romea y Joaquín Valverde, Madrid, 1990.
35. *El grito de la Independencia.*
Zarzuela, en colaboración con Farfán de los Godos y Arturo Humares. Música de Jerónimo Jiménez.
36. *Los hijos de Hungría.*
Zarzuela, poema lírico en verso y prosa en colaboración con José Carmona, con música de Federico Chaves, Madrid, 1911.
37. *¡Hoy sale, hoy!*
Zarzuela, sainete lírico en prosa y verso en colaboración con Tomás Luceño. Música de Francisco A. Barbieri y F. Chueca, Madrid, 1884.
38. *I ditettanti.*
Juguete cómico, boceto cómico en prosa, Madrid, 1880.
39. *Juan Pitón o el rey de los matadores.*
Comedia, pieza cómica en verso, Cádiz, 1874.
40. *Justicia baturra.*
Zarzuela, en colaboración con León Navarro, música de San Felipe y Cayo Vela.
41. *La llama errante.*
Zarzuela, en colaboración con Fernández Shaw y Torre Reina, música de Marqués.

42. *Maese Elí.*
Zarzuela, en colaboración con Ángel Cuellar, música de Saco del Valle.
43. *Magia blanca.*
Zarzuela, pasillo cómico-lírico en prosa, en colaboración con Calixto Navarro. Música de Tomás Reig y José Sigler, Madrid, 1886.
44. *Manolita.*
Zarzuela, con música de Espino y Ángel Rubio.
45. *Mientras viene mi marido.*
Comedia en verso, Cádiz, 1872.
46. *Las mujeres.*
Zarzuela, sainete lírico en verso con música de Jerónimo Jiménez, Madrid, 1896.
47. *El mundo comedia es o el baile de Luis Alonso.*
Zarzuela, sainete o verso de costumbres gaditanas, con música de Jerónimo Jiménez, Madrid, 1890; s/l. 1917; Madrid, 1943. (Esta obra está también escrita para comedia).
48. *El niño castizo.*
Sainete lírico en prosa, con Silvio Figarelo, música de Foglietti y Marquina, Madrid, 1913.
49. *El novio de Doña Inés.*
Fin de fiesta, juguete cómico, Madrid, 1884, 1886 y 1901.
50. *Nuestro prólogo.*
Zarzuela, en colaboración con Pina y Domínguez, música de Francisco A. Barbieri, F. Chueca, J. Valverde y Hernández.
51. *Pavo y Turrón.*
Zarzuela, en colaboración con Tomás Luceño y música de Nieto.
52. *El pobrecito Príncipe.*
Zarzuela en colaboración con Fernández Palomero, música de Calleja y Lleó.
53. *Política y tauromaquia.*
Zarzuela con música de Espino y Ángel Rubio, Madrid, 1883.
54. *¿Qué te quieres apostar?*
Zarzuela, en colaboración con Polo y Linares Becerra, música de Candela y Garcelián.
55. *Restaurant de las tres clases.*
Comedia, sainete en verso, Madrid, 1889.
56. *Sobre todas las cosas.*
Zarzuela, en colaboración con Linares Becerra, música de Úbeda.
57. *Trafalgar.*
Zarzuela, Episodio nacional lírico-dramático en verso. Música de Jerónimo Jiménez, Madrid, 1891.

58. *La tragedia del calvario*.
Escenificación en verso, s/l, en colaboración con Miguel Aguado, 1932.
59. *La tragedia en el mesón, o Los dos contrabandistas*.
Zarzuela, sainete lírico en verso con Música de Nieto, Madrid, 1891.
60. *Tres visitas oportunas*.
Comedia en verso, Madrid, 1875. También aparece en otros catálogos con el nombre *Las visitas oportunas*.
61. *Una aventura en Siam*.
Zarzuela, en colaboración con Calixto Navarro, música de Hernández.
62. *Una noche buena*.
Comedia.
63. *Una noche de verbena*.
Sainete.
64. *Un novio campanólogo*.
Comedia.
65. *Los Valientes*.
Comedia, sainete en verso, Madrid, (2.^a ed.), 1891 y 1898.
66. *La ventera de Medina*.
Sainete lírico, 1940.
67. *El vil metal*.
Comedia, sainete en verso, Madrid, 1893.
68. *Las visitas*.
Comedia, sainete en verso, Madrid, 1887.
69. *La vuelta a Cádiz en sesenta minutos*.
Sainete de costumbres gaditanas, 1877.

Javier de Burgos colaboró asiduamente con otros escritores que también estaban especializados en este tipo de obras cortas: Tomás Luceño, Pina Domínguez, José Carmona o Calixto Navarro. Pero donde más nos sorprende es en la perfecta conjunción –mostrada en sus obras– con algunos de los músicos más importantes y populares del Madrid de entonces: Barbieri, Chueca, Valverde o Jerónimo Jiménez. Con este último compuso los célebres libretos *La boda de Luis Alonso* (1897) y *El baile de Luis Alonso* (1889), excelente saga de cuadros costumbristas gaditanos, que tanto habían de calar en el público madrileño de la época. Javier de Burgos también produjo algunas obras centradas en la recreación de tipos madrileños de clase media, “la del quiero y no puedo”, y ello le da una cierta singularidad. Pero dentro de su enorme producción encontramos un grupo de obras en las que se insiste en una cierta visión costumbrista de Andalucía, y especialmente, en una cierta visión del localismo gaditano. A las dos obras anteriormente citadas le añadimos *Cádiz a vista de pájaro* (1866), *De Cádiz a Sevilla*, (1878), *Trafalgar* (1890), *La vuelta a Cádiz en sesenta minutos* (1877), *La familia de Sicur* (1899) y fundamentalmente *Cádiz* (1886) en donde se consagra definitivamente gracias al éxito y a la enorme repercusión

de la obra, cuyo número central, *La marcha de Cádiz*, llega incluso a querer convertirse en himno nacional.

Obra compuesta en colaboración con Chueca y Valverde, adquiere dentro del resto de su producción, un papel significativo al poner en escena, no ya el importante episodio histórico, sino un costumbrismo andaluz original y nuevo dentro del género. Si bien es cierto que uno de los rasgos más genuinos del Género Chico es su madrileñismo, no es menos cierto, que también se van a proponer –y con éxito– otros ambientes y otros tipos –eso sí– sancionados por una tradición y un cultivo literario. La originalidad de nuestro autor de libretos es haber introducido dentro de la estética costumbrista de este teatro la posibilidad de situar con acierto los personajes y la atención del público en otros espacios diferenciales, en este caso, Cádiz. El costumbrismo gaditano, por tanto, pone ese tono diferente con otras regiones españolas, a un género teatral que parecía estar ceñido al ambiente madrileño. Cádiz, además, ofrece la posibilidad de enmarcar con verosimilitud determinadas estampas y escenas con el atractivo de evocar, a la vez, un espacio que, no hacía mucho tiempo, se había convertido en el paradigma de lo auténticamente español.

EL COMENTARIO Y EL DISCURSO MUSICAL: CHUECA Y VALVERDE

Estas costumbres y estos ambientes gaditanos se van a actualizar ahora a través de los comentarios musicales de Chueca y Valverde, que centrarán su atención, fundamentalmente, en los tipos populares y en las escenas de conjunto en las que el pueblo gaditano es el único resorte estético de la obra. Efectivamente, la partitura sólo va a recrear o los momentos patrióticamente esenciales, como la jura de la Constitución, o los de evocación costumbrista; de ahí se entiende porqué son los personajes populares y el pueblo los únicos que canten, tienen una fisonomía intelectual compleja gracias a la música, medio a través del cual adquieren un valor heroico y un protagonismo absoluto, dentro, además, de un marco que parece legitimarlos como protagonistas de la escena: la Guerra de la Independencia.

Chueca y Valverde⁽¹¹⁾, fuera también del madrileñismo en el que la crítica los ha querido encasillar, logran unos estupendos comentarios musicales cuyo

(11) Federico Chueca nació el 5 de mayo de 1846 en la histórica casa de los Lujanes de Madrid. Desde muy joven se sintió atraído por la música; organizando junto con sus compañeros de clase de la Facultad de Medicina una estudiantina para ofrecer conciertos durante las vacaciones. Como consecuencia de haber participado en un alboroto estudiantil, la noche de San Daniel de 1865, fue detenido y encarcelado. Durante los días que pasó en prisión, escribió unos vales que el maestro Barbieri arregló para orquesta y los dio a conocer con el título de *Lamentos de un preso*. A partir de entonces, Chueca abandonó la Facultad de Medicina e ingresó en el Conservatorio. Al no poseer recursos propios para seguir sus estudios musicales, trabajó como pianista de café, y más adelante, dirigió la orquesta del Teatro Variedades. Se inició en el género de la zarzuela componiendo pequeñas obras, pero sus rudimentarios conocimientos de la técnica le obligaron a rodearse de fieles colaboradores. En un principio tra-

peso recae en la voz del coro —un conjunto plástico de voces— igual que la escena se concibe ahora como una pintura goyesca, llena de gente de diversa condición.

bajó con Barbieri y Bretón; más tarde se asoció de manera permanente con el maestro Joaquín Valverde, padre. A su vez, Chueca colaboró con los libretistas escribiendo la letra de los cantables, llena de gracia, intención y malicia picaresca.

El éxito de las obras de Chueca y Valverde se debió principalmente a la frescura de sus melodías, dotadas de un poder mágico, que las popularizaba enseguida entre el público. Una de las más aplaudidas fue *La Gran Vía* (1886), en la que Chueca vertió lo mejor de su inspiración melódica. La popularidad de esta pieza rebasó incluso, las fronteras españolas, a pesar de que tenía un argumento puramente local; entre los números más aplaudidos hay que señalar la "Jota de los Ratas". Algo más tarde —poco tiempo— el pasodoble de la zarzuela *Cádiz* obtuvo tal éxito que llegó a ser adoptado durante algún tiempo como himno nacional.

En 1908 el Círculo de Bellas Artes convocó un concurso para premiar un himno conmemorativo del centenario del Dos de mayo. Chueca consiguió el premio y si bien esa marcha se ejecutó con entusiasmo relieve en la plaza de la Armería, frente a la fachada del Palacio Real, tuvo, sin embargo, menos éxito que muchos pasodobles del mismo autor, llenos de gracia, salero y marcialidad.

Además de las ya citadas, entre las numerosas zarzuelas que Chueca compuso destacan: *Bonito país*, en colaboración con Bretón; *Locuras madrileñas*, *Los barrios bajos*, en colaboración con Rogel y Valverde; *Turcos y rusos*, *Un maestro de obra prima*, *Un crimen misterioso*, *¡A los toros!*, *La ferias*, *Escenas madrileñas*, *La función de mi pueblo*, *La venta del pillo*, *La plaza de Antón Martín*, *En el muelle de la Habana*, *De la noche a la mañana*, *La canción de la Lola*, *Vivitos y coleando*, *Luces y sombras*, *Fiesta nacional*, *Nuestro prólogo*, *La abuela*, *Agua y cuernos*, *Un domingo en el rastro*, *Caramelo*, *Remifa*, *Medidas sanitarias*, *En la tierra como en el cielo*, *La alegría de la huerta*, *El chaleco blanco*, *La caza del oso*, *Las zapatillas*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *El arca de Noé*, *El año pasado por agua*, cuyo chotis del paraguas es una de las piezas más inspiradas del autor; *El mantón de Manila*, *¡A la exposición!*, *El bateo*, *Los arrastraos*, *La canción del amor*, *Lección conyugal*, *De París a Madrid*, *Las mocitas del barrio* (póstuma). La mayor parte de estas obras fueron compuestas en colaboración con Joaquín Valverde, padre.

Federico Chueca falleció en su ciudad natal, el 20 de junio de 1908, cuando contaba 62 años de edad.

Joaquín Valverde nació en Badajoz el 27 de febrero de 1846, desde muy joven Valverde formó parte de una banda militar, en la que tocaba el flautín. Más adelante estudió en el Conservatorio de Madrid, obteniendo el primer premio en flauta en 1867 y el primero en composición en 1870. En 1871 consiguió un premio de la Sociedad Fomento de las Artes por su *Sinfonía Batylo*. Escribió después unos estudios melódicos para flauta que sirvieron de libro de texto en aquel Conservatorio y en 1882 opusó a la cátedra de este instrumento en el mismo centro docente, pero, por razones que explicó en el prólogo de su folleto *La flauta: su historia, su estudio* (Madrid, 1886), no la consiguió.

En 1871, tras estrenar la *Sinfonía Batylo*, entabló relaciones con varios compositores, con quienes colaboró en algunas zarzuelas. De esta época son algunos títulos hoy totalmente olvidados, como *La inclusera*, escrita en colaboración con Manuel Fernández Caballero; *La segunda tiple*, con Julián Romea; *Los besugos*, con Arturo Saco del Valle, y otras piezas similares, en las que participaron José Rogel, Tomás Bretón, Tomás L. Torregrosa (*Los niños llorones*), etc. No obstante, la colaboración que más éxitos le proporcionó y que ha permanecido dentro de las historias de la música teatral, ha sido la que llevó a cabo con Federico Chueca. Ambos apellidos han quedado en la mente de los amantes de la zarzuela y el Género Chico gracias a títulos tan populares como *La canción de Lola* (1880), *Cádiz* (1886) o *La Gran Vía* (1886), aunque a su autoría se deben muchos otros: *Agua y cuernos*, *Caramelo*, *De la noche a la mañana*, *De Madrid a París*, *de Madrid a Barcelona*, *Fiesta Nacional* o *Vivitos y coleando*.

Menos fama alcanzaron las zarzuelas que escribió en solitario, entre las que mencionamos *Salón Eslava*, *La baraja francesa* (1890), *La sangre gorda*, *La Mari-Juana*, etc.

En los últimos años del siglo XIX colaboró con su hijo Joaquín Valverde Sanjuán, llamado Quinto, para diferenciarle de su padre. De ambos son los títulos *La batalla de Tetuán*, *Madrid petit*, *La noche de San Juan* o *La boda de Serafín*.

Joaquín Valverde falleció en Madrid el 17 de marzo de 1910 a la edad de 64 años.

ÉXITO Y DIFUSIÓN DE LA ZARZUELA “CÁDIZ”

La zarzuela *Cádiz* fue un éxito, aunque su fortuna quedó marcada desgradablemente con los acontecimientos del 98, constituyendo una triste ironía, la alegría y el carácter avasallador de su música se convirtieron en los mismos verdugos de aquella España que la vio nacer.

“*Cádiz* fue uno de los mayores acontecimientos teatrales de fines del siglo pasado. Se eternizó en los carteles, recorrió España, y hasta salió de ella, traducándose al alemán”⁽¹²⁾.

“Con ser todos los números de *Cádiz*, en su género de zarzuela popular, verdaderas joyas musicales, la marcha culminó sobre todas en la impresión de la multitud. Ello fue su gloria y su ruina a la vez. Años después *La marcha de Cádiz* era el título de una pieza regocigadísima de Celso Lucio y García Álvarez. La marcha auténtica pasó del escenario del Apolo a las bandas de todos los regimientos españoles y a los pianos de todos los cafés”⁽¹³⁾.

El declive de España y el desastre del 98 afectan de forma determinista al género, y lo que antes había sido símbolo de un esplendor casi efímero, posiblemente de ahí su ímpetu y su fuerza, se convierte ahora en el símbolo de una España arruinada y decrepita. Bien nos relata la situación Deleito y Piñuela, cuyas palabras reproducimos:

“En 1898, cuando la guerra con los Estados Unidos, exaltó la fiebre españolista, se trató de convertir aquella pieza –la marcha de Cádiz– en himno nacional.

El imparcial convocó un concurso para premiar la letra que mejor se acomodara a ella, y el seminario *Gedeón* compuso una insultando a *Yankees* y *filibusteros*. A los sonos bélicos y ardientes de la gran marcha de Chueca, marcharon al *matadero* de Cuba y Filipinas nuestros soldados, ya no *de mentirijillas*, sino en una realidad muy triste, y entre sus propios ritmos regresaron vencidos, extenuados y cadavéricos.

(12) José Deleito y Piñuela, *Op. Cit.*, pág. 157.

(13) *Ibid.*, pág. 156.

La *marcha de Cádiz*, que acompañó y alentó, entre charangas, los vítores esperanzadores y los trágicos episodios de nuestra *déblâce* colonial, pareció después responso fúnebre.

Se la maldijo como exaltadora de la loca aventura; se hizo de ella un símbolo de la patriotería populachera. Y en la reacción que siguió a la catástrofe, se la proscribió, se la arrinconó, cesó de oírse en parte alguna. Hasta se forjó contra ella la calumniosa y ridícula especie de que no era sino un vals austriaco, *fusilado* por Chueca y puesto en tiempo de marcha.

Pasaron treinta años, y, al conjuro de la guerra de Marruecos, resucitada por Primo de Rivera, y que puso nuevamente de moda al patriotismo *lirico*, resucitó la ya histórica marcha, y con ella la zarzuela que la dio origen⁽¹⁴⁾.

En este mismo sentido, se pronuncia Antonio Valencia:

“*Cádiz* –marcha aparte, que por su música vibrante y por su efectismo teatral era indefectiblemente aplaudida y vitoreada en las representaciones– ha sufrido la depreciación inherente a su contenido. Lo que significó el 98 fue inmisericorde para ella⁽¹⁵⁾.”

Con *Cádiz* muere también una época, unos comportamientos que habían sintetizado a la perfección las risas y los gustos de unos momentos con la que había rimado a la perfección: la Restauración. Su marco indiscutible, el Apolo, decae: los gustos han cambiado. Esa imagen satisfecha y ese público que gustaba verse reflejado en el escenario, en la literatura, cambia. Otra vez referimos las acertadas palabras de Deleito y Piñuela sobre la ruina de *Cádiz* y su teatro, Apolo:

“Hace algunos años, cuando el teatro Apolo de Madrid fue definitivamente desahuciado y condenado a morir, hízose en él una temporada con la exhumación de sus glorias pretéritas, que de allí trascendieron a otros coliseos y a otras capitales. En ese *resurrexit* efímero, fue *Cádiz* la zarzuela que se alzó con más gallardía ante el renovado favor del público...”

(14) *Ibid.*, págs. 156-157.

(15) Antonio Valencia, *El Género Chico. (Antología de textos completos)*, Taurus, Madrid, 1962, pág. 133.

Para mí, por coincidencia singular, *Cádiz* fue el broche que abrió y cerró Apolo; la primera obra que ví en ese teatro y también la última. Para la historia del mismo, marca también esa zarzuela el primero de sus grandes éxitos y un instante de su postrera despedida⁷¹⁶.

(16) José Deleito y Piñuela, *Op. Cit.*, págs. 157-158.

Poco después de la proclamación de la I República, entró en escena un nuevo teatro cuya actividad y aportación al campo de la zarzuela, especialmente al del Género Chico, son dignas de mención. Nos referimos al Teatro Apolo, construido en un solar que había pertenecido con anterioridad al convento del Carmen. La especialidad de este nuevo local iba a ser, en principio, la comedia española y, por este motivo, se pensó darle, desde un primer momento, el nombre de Teatro Moratín, aunque, posteriormente, por razones desconocidas, se cambió la denominación mencionada por la de Apolo, quizá para invocar a este protector de las artes y guía de las musas. En un principio los planos debía diseñarlos un arquitecto francés, pero a última hora fueron hechos por el español Sureda. Aunque fue construido siguiendo los últimos avances técnicos, en su decoración y aspecto exterior el Teatro Apolo reflejaba cierto barroquismo en las formas que lo hacían armonizar perfectamente con el resto de los edificios madrileños. En cuanto al interior y su capacidad, cabe señalar que podía acomodar a unos dos mil quinientos espectadores. Su escenario era igualmente de grandes proporciones y permitía ofrecer espectáculos que requerían una complicada escenografía. El Teatro Apolo abrió sus puertas el 23 de marzo de 1873 con un extenso y variado programa: inauguró la velada una *Obertura* compuesta, exprofeso, por Núñez Robres. A continuación se presentó un poema de Gaspar Núñez de Arce, la comedia de Calderón de la Barca *Casa con dos puertas mala es de guardar* y un juguete cómico de Bretón de los Herreros. Naturalmente tomaron parte en esta sesión los mejores actores del momento. Durante estos primeros tiempos, sin embargo, la fortuna no sonrió al Teatro Apolo. A ello contribuyó, por un lado, el elevado precio de la entrada, que costaba unos dieciocho reales, y, por otro, el hecho de que la sala se hallara ubicada bastante alejada del centro de la ciudad.

Diez años después de su inauguración el Teatro Apolo se orientó decididamente al Género Chico. Se estrenaron en él *La cruz de fuego*, de Marqués; *San Franco de Sena*, de Arrieta, y *El reloj de Lucerna*, también de Marqués. Pero donde realmente se consagró el Teatro Apolo fue en el Género Chico, forma teatral que había nacido en la década de los setenta, pero que no adquiriría su máximo esplendor hasta los ochenta. Estas pequeñas piezas del teatro lírico español fueron las que proporcionaron días de gloria al Teatro Apolo. Entre las obras del Género Chico que en él se estrenaron cabe señalar: *Cádiz* (1886) y *El año pasado por agua* (1889), de Chueca; *El dúo de la Africana* (1893), de Fernández Caballero; *La verbena de la Paloma* (1894), de Bretón; *La revoltosa* (1897), de Chapí; *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), también de Chueca; *La reina mora* (1903), de Serrano, etc. Cfr. AA.VV., *La zarzuela*, Vol. I, pág. 76.

CÁDIZ

episodio nacional, cómico-lirico, dramático

EN DOS ACTOS, DIVIDIDO EN NUEVE CUADROS, EN VERSO.

original de

D. JAVIER DE BURGOS

música de los maestros

DON FEDERICO CHUECA Y DON JOAQUÍN VALVERDE.

Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro de
APOLO el 20 de Noviembre de 1886

~~~~~  
**CUARTA EDICIÓN**  
~~~~~

MADRID: 1887
IMPRESA DE M. P. MONTOYA,
San Cipriano, 1, bajo,
esquina á la de Isabel la Católica

Capítulo 4
ARQUITECTURA DRAMÁTICA DEL TEXTO

Portadilla de la edición de 1887 del libreto de la zarzuela *CÁDIZ*

ASUNTO GENERAL

La zarzuela *Cádiz*, denominada por sus autores “Episodio Nacional, Cómico-lírico-dramático” mantiene unas intereses afinidades con el Episodio Nacional de Benito Pérez Galdós *Cádiz*, y trata sobre su mismo asunto, que Deleito y Piñuela nos lo resume de la manera siguiente:

“Los autores titularon “episodio nacional” cómico-lírico-dramático a su preciosa zarzuela, sin duda sugestionados por el recuerdo del “episodio nacional” de Pérez Galdós, que lleva el mismo nombre y versa sobre el mismo asunto: el asedio de Cádiz por las tropas napoleónicas hacia 1812, mientras el pueblo, convocado solemnemente en Cortes, se daba la primera Constitución que tuvo España; la inutilidad de los esfuerzos realizados por los sitiadores; el alegre estoicismo de los sitiados, desahogando en coplas, chistes, canciones su entusiasmo patriótico, entreverado por su ingenio andaluz; la afluencia de españoles de todas las regiones en aquel baluarte último de la independencia española; la abundancia de ingleses, nuestros aliados ocasionales de entonces en lucha común contra Bonaparte, y objeto de la más cordial acogida; la animación de la vida gaditana en aquellos días trascendentales e históricos, los más gloriosos que ha vivido la ciudad”⁽¹⁾.

Esta evocación que nos hace Deleito y Piñuela de la obra, puede servirnos como un interesante punto de partida en el que situar los logros y los aspectos más significativos de *Cádiz*. No deja de ser bastante curiosa la omisión por parte del crítico de alguna referencia a la trama y al argumento de la obra. Ello

(1) José Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo del género chico*. Revista de Occidente, Madrid, 1944, págs. 152-153.

puede dar una idea de la función secundaria de tales aspectos dramáticos no sólo ya en la pieza que estudiamos, sino incluso en la totalidad del Género Chico. Se trata de meros pretextos con los que hilar y dar coherencia temática a los números musicales y escenas populares que conforman lo interesante de *Cádiz*.

LAS TRAMAS

La arquitectura dramática, pues, de la obra consiste en una trama en la que un tutor viejo –Don Cleto– quiere conseguir, mediante engaños y a la fuerza, a una joven –Carmen– en matrimonio, mientras que ésta a su vez se encuentra enamorada de un joven oficial –Fernando–, quien tiene un amigo –Lorenzo– valedor del amor de Carmen en su ausencia, como él mismo se define a lo largo de su desarrollo dramático. Frente a este desarrollo de acción singular en la que un triángulo amoroso formado por Don Cleto, Carmen y Lorenzo/ Fernando mantiene una trama en la que el viejo pretende apartar a los dos enamorados mediante trucos con el favor y complicidad de otros personajes secundarios, aparece otro desarrollo dramático, eminentemente histórico que es conocido por el espectador o el lector –en este caso– mediante otros personajes o estos mismos que hablan de cómo se van desarrollando los sucesos de la Guerra de la Independencia; o bien a través de los números musicales de clara evocación patriótica en los que se intentan consignar –mediante cuadros históricos– los momentos más significativos desde el punto de vista de la historia.

A su vez ambas tramas, la amorosa y la histórica, van a servir simultáneamente para dar cabida a una serie de cuadros de costumbres gaditanas en los que los protagonistas populares –El Rubio y Curra, y el pueblo en general– sintetizados en el arquetipo del majo dieciochesco, se describirán tipológicamente, es decir, en estas escenas no sucederá absolutamente nada desde el punto de vista dramático, se trata en palabras de Deleito y Piñuela de “cuadros goyescos”.

Pero las tramas, el desarrollo lineal de los acontecimientos de la Guerra de la Independencia y la intriga amorosa se entremezclarán llegando a converger en el desenlace de la obra. Efectivamente, Don Cleto, claro reaccionario, en un sentido obviamente caricaturesco, se identificará como un personaje negativo ya que no sólo pretende casarse con una joven en contra de su voluntad⁽²⁾, sino que además es capaz de pasarse al lado francés con tal de huir del peligro que

(2) Esta trama en la que se plantea el conflicto entre un viejo y una joven con quien pretende casarse ya había sido explotada con bastante éxito en la obra maestra de Moratín *El sí de las niñas*, inspirada a su vez en *L'école des mères* de Marivaux, en la que se expone el conflicto entre los convencionalismos sociales y los derechos del amor. El problema se esboza al principio cuando se concerta una boda entre un viejo y una casi niña, que no desea el matrimonio, pero que tampoco puede desafiar la autoridad materna que se lo impide. Al final vence el amor, pues el viejo Don Diego, en el caso de la obra de Moratín, como buen ilustrado, vence su despecho y accede al matrimonio de la niña con su sobrino Carlos, que era de quien ella estaba verdaderamente enamorada.

representaba la ciudad en caso de victoria de las tropas napoleónicas, y llevarse consigo –como tutor– a la joven y patriota Carmen con fines de matrimonio; todo ello acompañado de su sistemático rechazo a la Constitución que se juraba por aquellos días.

Los desenlaces de ambas tramas convergen al final, de un lado la Constitución se jura, se ha rechazado la invasión francesa y el asedio a la ciudad, y por fin los dos enamorados Fernando y Carmen pueden hacer realidad su amor sin las interferencias que, a lo largo de la obra, ha ido maquinando Don Cleto: reaccionario, cobarde, viejo y avaro, que ha sido puesto ahora en manos de la justicia por intentar huir de la ciudad en lugar de defenderla del enemigo invasor.

Pero esta intriga amorosa, tanto por el poco atractivo y originalidad de los personajes, respecto a la estética literaria que modela el Género Chico, como por la escasa atención a que libreto y música le prestan, podemos considerarla meramente accidental: una excusa necesaria donde situar lo que verdaderamente interesa al Género Chico: la descripción literaria, del propio libretista, de la ciudad gaditana, convertida por aquellos días en el único reducto nacional frente a la invasión napoleónica que se había apoderado prácticamente de la totalidad del país, como reza en la dedicatoria de la obra, que Deleito nos ha resumido como el verdadero argumento de esta zarzuela.

ARQUITECTURA DRAMÁTICA

La arquitectura de la obra es como sigue:

ACTO PRIMERO

Cuadro primero

¡A las armas!

Plaza de San Juan de Dios, de Cádiz, en 1810, vista desde las puertas del mar. Al frente, la fachada principal del Ayuntamiento y el convento de San Juan de Dios.

ESCENA I

Al levantarse el telón aparecen en la plaza varios grupos de personas pertenecientes a distintas clases de la sociedad, y van acudiendo otras, hasta llenarse la escena. MAJAS Y MAJOS, SEÑORES, MARINEROS, GITANOS Y CHICOS, un CURRUTACO, EL RUBIO. Después, LORENZO, por el fondo, con uniforme de capitán de voluntarios distinguidos, y los FRAILES 1º y 2º, con hábitos de Carmelitas⁽³⁾.

(3) Javier de Burgos, *Cádiz. (Episodio nacional cómico-lírico-dramático)*, Biblioteca Lírico-dramática, Madrid, 1897, (7ª ed.), pág. 9.

Escena que empieza con un gran número musical de exaltación popular y patriótica en el que se jura defender la ciudad gaditana del ataque invasor. El pueblo gaditano se entera del grave peligro que corre la ciudad, ante el que deciden defenderla cueste lo que cueste. Termina hablando.

Con esta escena el público se ha situado ya en los sucesos que a continuación se irán desarrollando.

Portagonista: el pueblo.

ESCENA II

Salen por el fondo izquierda CARMEN, que baja al proscenio muy seria y pensativa, y detrás DON CLETO Y DOÑA ANGUSTIAS.

ESCENA III

DON CLETO⁽⁴⁾

En estas dos escenas se plantea la trama –pretexto– por la que nos enteramos de las intenciones de Don Cleto respecto a Carmen, así como del amor que ésta le profesa a un joven militar amigo de un “héroe del pueblo/del Dos de Mayo, y de la patria”.

ESCENA IV

DON CLETO - EL MARQUÉS⁽⁵⁾

Don Cleto se entera gracias al Marqués, de la situación de la ciudad; lo que provoca el recelo y el miedo de Don Cleto, que se revela también como un avaro, al enterarse de la situación de Puerta de Tierra, en donde posee varias fincas, y que ahora será arrasada por motivos de defensa, lo que provoca la ira del viejo.

ESCENA V

DON CLETO⁽⁶⁾

Escena en la que nuestro personaje fragua el intento de escapar de Cádiz y salir a la Isla para refugiarse en Chiclana con Carmen.

(4) *Ibíd.*, págs. 14-18.

(5) *Ibíd.*, págs. 18-22.

(6) *Ibíd.*, págs. 22-23.

ESCENA VI

DON CLETO, EL RUBIO, que entra muy alegre por la izquierda, primer término⁽⁷⁾.

Don Cleto le propone al Rubio que le ayude a salir de Cádiz en su calesa, a cambio de recibir una recompensa económica. El Rubio accede.

ESCENA VII

EL RUBIO, después CURRA y MUCHACHAS del pueblo⁽⁸⁾.

Escena en la que tras hablar el Rubio mal de Don Cleto, que se ha ido, entran en el escenario Curra y un grupo de majas, formando otro de los números musicales más sobresalientes de la obra, a ritmo de sevillanas y caleseras. Ambos personajes se echan piropos. Se trata de un cuadro de evocación costumbrista. Termina hablado, con insultos al francés *fanfarrón*.

ESCENA VIII

CURRA, el RUBIO y las MUCHACHAS, a la izquierda. Aparecen por la derecha, primer término, los FRAILES 1º y 2º y un SOLDADO, pálido, lleno de polvo y con el uniforme en mal estado, apoyándose en el brazo del FRAILE 2º. Trae el fusil a la espalda y un parte entre el cañón y la baqueta⁽⁹⁾.

El soldado informa a todas las personas aquí presentes que pronto llegarán a Cádiz el ejército del duque de Alburquerque. Gran alegría y jolgorio. Música en la orquesta.

MUTACIÓN

* * *

En el cuadro primero se han presentado las dos tramas: la histórica y la amorosa a través de ocho escenas entre las que destacan dos importantes números musicales: uno de evocación histórica y costumbrista con el que se abre la obra y en el que se presenta la trama histórica y el personaje principal: el pueblo idealizado mediante un proceso selectivo de sus rasgos. El pueblo aparece como un todo:

(7) *Ibid.*, págs. 23-24.

(8) *Ibid.*, págs. 24-30.

(9) *Ibid.*, págs. 31-32.

“ancianos, mujeres, chiquillos y todas las clases de la sociedad”⁽¹⁰⁾.

En el segundo número musical, los personajes: el Rubio y Curra: voces de esa masa, se presentan mediante esa misma estilización selectiva de la que hemos hablado.

Es curioso señalar que la trama amorosa nunca va a aparecer con un protagonismo tan marcado como los demás elementos de la obra, es decir, no va a ir acompañada ni de cantables ni de música, incluso sus protagonistas a excepción de Lorenzo, nunca cantarán; por otro lado, Lorenzo sólo cantará en los números patrióticos, siendo esto último, el cantable, un rasgo que aparecerá para resaltar los valores castizos y los rasgos del pueblo; y las situaciones de carácter histórico, y nunca en las escenas de intriga amorosa.

Cuadro segundo

Volaverunt

Calle. A la derecha una taberna. Es de noche.

ESCENA IX

Aparecen por la izquierda MAJOS Y MAJAS, cantando muy alegres. Algunos de ellos con guitarras. Otros con palos, con los que darán golpes en el suelo, a su tiempo. A sus voces salen a oírlos de la taberna TÓBALO, el contrabandista, y varios hombres del pueblo, que hacen gestos de aprobación, tomando parte en el coro. Después el MARQUÉS y LORENZO por la izquierda⁽¹¹⁾.

Escena de claras connotaciones castizas en la que se exaltan las cualidades de los barrios de la ciudad gaditana: el barrio de la Viña y el Matadero, dos de las zonas más pintorescas de Cádiz. Tóbalo convida a tomar unas cañas de manzanilla. *Vino, alegría y brindis.*

ESCENA X

CARMEN, por la izquierda muy de prisa y perseguida por el PETIMETRE 1º, de quien queda separada, ocultándose el rostro⁽¹²⁾.

Carmen va a ser cortejada por un petrimetre, muy al estilo del sainete dieciochesco como este último comenta en su intento de seducción ante la resisten-

(10) *Ibid.*, págs. 10.

(11) *Ibid.*, págs. 33-35.

(12) *Ibid.*, págs. 36-36.

cia de la protagonista, en la línea de los rasgos que definen el comportamiento de la mujer española esbozada en la maja⁽¹³⁾. A partir de este momento conocemos un rasgo más –positivo– de nuestra joven protagonista, que se nos revela aquí como una defensora a ultranza de las costumbres españolas y una enemiga de esa moda extranjerizante –especialmente francesa– del cortejo amoroso.

Por su lado la caricatura del petimetre es evidente cuando dice (Acercándose más a Carmen): *¡Bonito es el muchacho / para temer!*

Se produce, pues, un cierto paralelismo entre el rechazo patriótico de Carmen al invasor francés, y el rechazo sintomático del petimetre, paradigma de ese gusto también francés. Existe una correspondencia de actitudes de rechazo a todo lo de fuera: el invasor napoleónico y los nuevos modales amorosos.

ESCENA XI

LOS MISMOS, el MARQUÉS y LORENZO, saliendo de la taberna⁽¹⁴⁾.

El petimetre sale huyendo cuando advierte la nueva situación al entrar en escena Lorenzo. Carmen pregunta angustiada por Fernando, lo que provoca la irritación de Lorenzo que sabe que ambos están enamorados; dice Lorenzo: *¡Cuánto le ama! ¡Cielos santos, que una traicionera bala /, no quite la vida a entrambos!* Lorenzo también está enamorado de Carmen.

ESCENA XII

LORENZO y ANGUSTIAS. Rapidez en todo el diálogo de esta escena⁽¹⁵⁾.

Doña Angustias, señora que cuida de Carmen se queja a Lorenzo por haber perdido a la niña entre tanta confusión. Lorenzo la odia.

MUTACIÓN

* * *

(13) Esta escena, aparentemente poco importante, está llena de interés pues en ella aparece de forma muy evidente el complejo mundo del cortejo amoroso dieciochesco, producto de la Ilustración y la influencia fundamentalmente francesa en el comportamiento amoroso entre los dos sexos. Puede consultarse la obra de Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, (Anagrama, Barcelona, 1987), obra en la que la autora parte de una especie de adulterio galante que se puso de moda en España con el nombre de "cortejo" a mediados del siglo XVIII y que hizo furor entre las damas de la alta sociedad, para analizar los importantes cambios operados en las costumbres españolas con el advenimiento de los Borbones.

(14) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, págs. 36-37.

(15) *Ibid.*, págs. 38-39.

Este segundo cuadro puede quedar resumido en el cuadro costumbrista que encontramos al principio, ya que el resto de las escenas, resultan un poco artificiales. Se pueden explicar como un nexo temporal para espaciar el número musical del principio con el cuadro tercero, que también se inicia con otro cantable en el que el coro asume todo el protagonismo.

Cuadro tercero

La Cortadura

Arrecife de Cádiz a la isla de León, hoy San Fernando. A la izquierda, desde segundo término y avanzando al fondo, el fuerte de "La Cortadura", en construcción. La entrada con rampa en últimos términos y lienzo de muralla ya terminado que avanza al mar, con garita de piedra. Terraplén bajo al frente con cañones y mar al fondo. Buques anclados, y por encima de las murallas se ven los mástiles de otros.

A la derecha un taller de trabajo y grandes piedras, maderos, yunques y cureñas esparcidos por la escena. Al levantarse el telón corto de calle, luz espléndida de la mañana.

ESCENA XIII

Aparece el escenario lleno de gente. SEÑORONES, PETIMETRES, VOLUNTARIOS, FRAILES, MAJOS y MARINEROS. Todos trabajan con gran ardor: Unos en lo alto de la fortaleza; otros con los carrillos de mano, cruzando en distintas direcciones, y muchos manejando el pico, la azada o el pisón. Un VOLUNTARIO en lo alto de la muralla, de centinela junto a la garita de piedra. A la izquierda, en primer término, al pie de los muros y bajo un sombrero de lona, varias mujeres del pueblo cosen sacos y banderas. CORO GENERAL. Después PETIMETRE 1º y PETIMETRE 2º y después FRAY CIRILO y FRAY CASTO, frailes capuchinos exageradamente obesos⁽¹⁶⁾.

Esta escena nos introduce en el carácter patriótico de todo el número, último del primer acto de la zarzuela, con una jota aragonesa en la que se hace un *derroche* exagerado de valentía, que contrasta con las actitudes de los petimetres que no hacen más que quejarse por los trabajos que están realizando en las murallas.

Escena, que al igual que otros números musicales, consigue un característico cuadro de las afueras de la ciudad, con una mezcla de tipos y personajes tan variados como religiosos, majos y petimetres. La escena no está exenta de

(16) *Ibid.*, págs. 39-42.

cierto sarcasmo cómico al aparecer en ellas dos frailes, fray Cirilo y fray Casto, que son descritos con la siguiente nota a pie de páginas que acompaña al libreto:

Celadores distinguidos patrióticos”.*

*Éste fue el nombre que se le dio a los religiosos encargados de vigilar y acelerar aquellos trabajos.

El ilustre y notabilísimo escritor, hijo de Cádiz, D. Antonio Alcalá Galiano, que tomó parte en ellos, dice, ocupándose de aquellos hechos, que, frailes robustos, de esos que sacan copias los enemigos de nuestras órdenes monásticas, discurren por aquellos sitios entre risas y pullas de las gentes del pueblo, a las que solían ellos contestar con dichetes parecidos a los de que eran objeto. Copio estas palabras del célebre narrador, porque cuando se estrenó esta obra, sublevada la conciencia del periódico republicano *El Globo*, que se publica en esta Corte, dijo que la representación de los dos frailes robustos daba lugar a una escena baja y grotesca, burlándose el autor de cosas dignas de respeto⁽¹⁷⁾.

ESCENA XIV

LORENZO, –EL MARQUÉS por la izquierda, primer término– EL VOLUNTARIO de centinela cerca de la garita⁽¹⁸⁾.

El marqués informa a Lorenzo de lo que sucede en Cádiz, en espera del general Alburquerque, a cuyo ejército se le está preparando una gran entrada en la ciudad. Lorenzo por su parte ruega al marqués que libere a Carmen de las manos de su tutor Don Cleto. El centinela informa a Lorenzo y al marqués que se ha volcado una calesa en la playa.

ESCENA XV

LOS MISMOS, el RUBIO, por el fondo derecha; finge venir muy apurado⁽¹⁹⁾.

(17) *Ibid.*, págs. 41-42. Dicha anotación no aparece en la *Antología* de Antonio Valencia. Hay que tener en cuenta que la edición del libreto *Cádiz* que manejamos es de 1897, séptima edición, y que el estreno en el teatro Apolo se había producido hacía bastantes años. Han pasado treinta y un años, por lo que es muy probable y natural que en este texto aparezcan algunas consideraciones y referencias a la crítica de la obra, evidentemente posterior a su estreno; y de notas de los autores e editores. Por otro lado, también hay que tener en cuenta que se trata de una edición para la lectura del público y no para una representación.

(18) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, págs. 42-44.

(19) *Ibid.*, págs. 44-46.

El Rubio, que conducía la calesa que ha volcado, comenta a Lorenzo y al Marqués el hecho, provocado por él, para que Don Cleto no pudiera escaparse con Carmen. También les comenta la cercanía de las tropas de Albuquerque con gran alegría, con las que viene Fernando, el supuesto novio de Carmen.

ESCENA XVI

Aparecen por la derecha DON CLETO, lleno de polvo y cojeando, y FRAY CIRILO y FRAY CASTO uno a cada lado sosteniéndole⁽²⁰⁾.

Escena cómica en la que Don Cleto se queja de su estado a los dos frailes.

ESCENA XVII

LOS MISMOS, UN SARGENTO y dos VOLUNTARIOS, con fusiles. El sargento con grandes bigotes y mal encarado. Después EL RUBIO⁽²¹⁾.

Don Cleto es detenido por el sargento y llevado al castillo del Puntal. Al final todos divisan las tropas del duque de Albuquerque.

ESCENA XVIII

Llénase la escena de gente, que acude desordenadamente, mirando hacia la derecha. Después LORENZO y EL MARQUÉS⁽²²⁾.

Escena con la que finaliza la primera parte de *Cádiz*, en la que de forma sucesiva van apareciendo sobre el escenario las fuerzas del ejército liberador, voluntarios, bandas de música y Fernando, el amigo de Lorenzo. En esta escena es cuando aparece la famosa marcha de *Cádiz* de paralelos efectos sorprendivos, terminando la escena con la formación de un cuadro bastante significativo en el que el ejército y pueblo aparecen configurados como un sólo protagonista.

Deleito y Piñuela nos describe el número de la siguiente forma:

“Quizá no se haya compuesto pasodoble alguno más brioso, más marcial, más cálido para exaltar el sentimiento patriótico de un pueblo en armas. La presentación del número era de efecto graduado y sorprendente. Los primeros acordes se oían lejanos y en un progresivo “*crescendo*” de orquesta iba percibiéndose la proximidad de las tropas de voluntarios ara-

(20) *Ibid.*, págs. 46-47.

(21) *Ibid.*, págs. 47-48.

(22) *Ibid.*, págs. 48-50.

goneses. Surgían primero chiquillos en vanguardia, después tambores del Ejército, gastadores, soldados, banda militar, voluntarios catalanes, un general a caballo con su Estado Mayor; y en el fondo, a lo alto de un fuerte, ondeaba una bandera española. El momento musical del “¡Viva España!” era emocionante para quien no tuviese del todo adormecidos las fibras patrióticas”⁽²³⁾.

TELÓN RÁPIDO

* * *

Este tercer cuadro, que cierra el primer acto de *Cádiz*, se centra fundamentalmente en dos momentos de exaltación patriótica, sin olvidar el costumbrismo local que aparece en el primer número de forma más evidente.

El primer acto de *Cádiz* puede conformar, si así se desea –y de hecho se ha representado en numerosas ocasiones completamente independiente del segundo acto– una pieza por sí sola del Género Chico, ya que, incluso la trama –el hilo de unión entre los números musicales– podría terminar aquí. Además, escénicamente condensa todos aquellos rasgos que más tarde estudiaremos para que pudiera tener vida propia.

El primer acto consta pues de cinco números musicales:

1. Introducción y Diana.
2. Dúo de sevillanas y caleseras.
3. Pasacalle.
4. Barcarola.
5. Pasodoble (marcha *Cádiz*).

Se encuentran repartidos de la siguiente forma.

Cuadro primero: *¡A las armas!*

1. Introducción y Diana.
2. Dúo de sevillanas y caleseras.

Cuadro segundo: *Volaverunt*.

1. Pasacalle.

Cuadro tercero: *La Cortadura*.

1. Barcarola.
2. Pasodoble (marcha de *Cádiz*).

Que se insertan a su vez con la siguiente distribución:

(23) José Deleito y Piñuela, *Op. Cit.*, págs. 155-156.

ACTO PRIMERO

Cuadro primero: ¡A las armas!:

Escena I Introducción y Diana.

Escena II

Escena III

Escena IV

Escena V

Escena VI

Escena VII Sevillanas y caleseras.

Escena VIII

Cuadro segundo: *Volaverunt*.

Escena IX Pasacalle.

Escena X

Escena XI

Escena XII

Cuadro tercero: *La Cortadura*.

Escena XIII Barcarola.

Escena XIV

Escena XV

Escena XVI

Escena XVII

Escena XVIII Pasodoble (marcha de *Cádiz*).

El acto segundo de la zarzuela *Cádiz* presenta algunas dificultades en el análisis por estar formado de números menos homogéneos, como a continuación se verá: la trama se complica alambicadamente con trucos poco verosímiles, y aparecen rasgos bastantes discordes entre sí, rasgos que desde el análisis quedan perfectamente explicados e integrados en la obra; pero que contrastan al ofrecernos una segunda parte, aparentemente más dispersa y más cerca de lo que representa el género ínfimo o revista, introduciendo números de severa actualidad y que distraen un poco del asunto de la obra. Pero estos elementos —como comprobaremos— tienen su función y explicación en las mismas condiciones del Género Chico en particular, y del teatro y la actividad escénica de la época en general. Efectivamente, si hasta ahora no hemos tocado el tema sobre la supuesta calidad de la trama en *Cádiz* es porque ésta no configura para nada las exigencias del género. La trama se necesita como mero soporte donde colocar unos cuadros pintorescos o históricos como es el caso que nos ocupa. Prueba de ello es que en esta segunda parte en la estantería —la trama— se van a colgar los más diversos cuadros, algunos de ellos completamente disparatados respecto a la intriga y el contexto histórico y político en el que está ambientada la zarzuela.

ACTO SEGUNDO

Cuadro cuarto

¡Vengan bombas!

Barrio extramuros en Cádiz, conocido por Puerta de Tierra. Al fondo el mar, donde se ven anclados buques de distintas clases y aparejos, y en lontananza la costa de la bahía, viéndose en frente la parte que corresponde al Trocadero. A la derecha del escenario, en segundo término, interior de un cuarto de un ventorrillo con mesas y bancos y una ventana. El tabique del fondo del ventorrillo, que no llega al techo, figura ser el divisorio de otro compartimiento. La puerta de dicho cuarto a la derecha. La puerta de entrada en la fachada que da a escena, más abajo de la ventana del cuarto. A la izquierda, en tercer término, la fachada de otro ventorrillo.

ESCENA I

Aparecen en el cuarto de la derecha, sentados a la mesa, comiendo y bebiendo, una MAMÁ; y a su derecha, ETELVINA y OFICIAL 1º (inglés); a su izquierda ENCARNACIÓN y OFICIAL 2º. A la izquierda, delante de la fachada del otro ventorrillo, un corro compuesto de MAJAS, MAJOS y SOLDADOS, unos sentados y otros en pie. CURRA y EL RUBIO: éste tocando una guitarra. En medio del corro baila una Maja. Un mozo del ventorrillo sirve cañas de Manzanilla de cuando en cuando. Al levantarse el telón todos acompañan tocando las palmas. Mucha alegría y animación⁽²⁴⁾.

Escena llena de plasticidad en la que se cantan y bailan canciones de la época, en las que se resaltan las condiciones *gallardas* del pueblo gaditano. Insultos a Napoleón y los franceses. Curra canta una pequeña tonadilla, muy del gusto de la época, en la que se evoca la figura del Curro Guillén, un matador de toros. La escena resulta un excelente cuadro “*goyesco*” en el que majas y majos dieciochescos desarrollan sus hábitos y costumbres. Vivas a toda España. De vez en cuando una bomba cruza el cielo lo que provoca la risa y los comentarios del grupo, que parece no importarle absolutamente nada. Paralelamente, en primer término, dos oficiales ingleses pretenden emborrachar a una mamá con sus dos hijas: Etelvina y Encarnación, con las siguientes situaciones cómicas. Mientras tanto El Rubio, con su peculiar filosofía de majo, está explicando la utilidad de las Cortes y la Constitución. Al final salen de la escena el corro de majos, Curra y el Rubio, que se van a almorzar.

(24) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, págs. 51-56.

ESCENA II

E TELVINA, ENCARNACIÓN, la MAMÁ y los OFICIALES INGLESES 1º y 2º en el cuarto de la derecha. Después DON CLETO⁽²⁵⁾.

Escenas cargadas de humor y sarcasmo en la que una mamá pretende casar a sus dos hijas, muy cursis, con dos oficiales ingleses, estos a su vez pretenden embriagarlas y llevárselas a su cuartel.

El tema del matrimonio aparece ahora mediante la caricatura que se consigue gracias a la música y a la arquitectura lingüística de los personajes. De un lado la pronunciación de los ingleses que deforman el español, y de otro la conversación de la mamá y las niñas, llena de casticismo y de palabras nuevas, según la moda francesa. El número musical que encontramos ahora, "*Mis Lord, mis lord*", pone a la obra un elegante toque operístico a la moda italiana, ya que es el único número musical en el que no aparece el coro. Quinteto vocal del que recopilamos las siguientes palabras:

"Pero ¿quién no recordará aquellas maravillosas melodías evocadoras de *Cádiz*, aquella gracia, a veces desgarrada y castiza, a veces supremamente elegante, como el célebre número de los "lores", primoroso como una miniatura y finalmente caricaturesco como un dibujo de Ortega?

— *¡Mis Lor! ¡Mis Lor!*
¡Me paece a mí
que he bebido mucho alcohol!

— *¡Mamá, qué palabrotas!*
¡Qué dirán los lores
luego de nosotras!...⁽²⁶⁾

"Todo el donaire de la música chuequista se halla en el famoso quinteto de los oficiales ingleses en el ventorrillo con las señoritas dengosas y la mamá, que quieren atraparlos, y a quien ellos emborrachan... La frase "¡qué dirán los lores!" se incorporó a la conversación corriente como expresión de un aspaviento amanerado y cursi⁽²⁷⁾.

ESCENA III

DON CLETO, viendo marchar a los anteriores personajes⁽²⁸⁾.

(25) *Ibid.*, págs. 57-61.

(26) Matilde Muñoz, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Ed. Tesoro, Madrid, 1946, págs. 251-252.

(27) José Deleito y Piñuela, *Op. Cit.*, pág. 155.

(28) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, pág. 61.

Interesante escena en la que seguimos descubriendo la fisonomía intelectual de Don Cleto, como reaccionario y acérrimo enemigo de lo nuevo y los avances de la ciencia. Monólogo.

*“Al fin la moderna ciencia
trajo el desorden completo;
ya no hay temor ni respeto
ni religión, ni inocencia”⁽²⁹⁾.*

ESCENA IV

DON CLETO.- UN MARINO INGLÉS, con traje de capitán mercante, por el fondo izquierda⁽³⁰⁾.

Don Cleto le propone al marino inglés, que va hacia Gibraltar, montarse en su barco y escapar así con Carmen por la noche. Al final entran en un ventorrillo para ultimar detalles.

ESCENA V

CURRA y EL RUBIO, que salen del ventorrillo de la izquierda, regañando. Después DON CLETO y UN MOZO en el cuarto de la derecha⁽³¹⁾.

Escena bastante lucida en la que se enfada con Curra, a la que según él han estado cortejando dentro del ventorrillo. Curra se defiende aduciendo que se trataba del cortejo de una prima suya llamada Pepilla Conejo. Escena en la que se perfila aún más la fisonomía intelectual de los protagonistas populares, y en la que sale a relucir una vez más el problema del cortejo dieciochesco⁽³²⁾. Don Cleto en el otro cuarto trama su escapada de la ciudad, lo que es escuchado por Curra y el Rubio, que no se fían de las intenciones del viejo.

En esta escena existe además otro elemento muy interesante, y es la mención por parte de Curra del sainetero gaditano González del Castillo, para tildar al Rubio de fanfarrón, señalando una de las obras del escritor: *El soldado fanfarrón*.

(29) Versos núms. 5, 6, 7 y 8. Esta secuencia del libreto aparece con un asterisco (*), lo que significa que se podía suprimir en la representación escénica.

(30) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, pág. 62.

(31) *Ibid.*, págs. 62-65.

(32) Vid. nota núm. 13.

ESCENA VI

LOS MISMOS, CURRA, MAJAS, MAJOS, SOLDADOS,
saliendo del ventorrillo de la izquierda⁽³³⁾.

Salen todos para Cádiz mientras Don Cleto y el marinero inglés continúan hablando de su misterioso asunto.

Anotación:

(El Rubio hace un movimiento afirmativo. Rompe la orquesta, y Curra y los demás entran por la izquierda tocando las palmas).

MUTACIÓN⁽³⁴⁾

* * *

Cuadro quinto

La capital de la patria

Telón corto. Galería de paso o antesala en casa del Marqués. Al fondo izquierda, en el mismo telón, una ventana practicable.

ESCENA VII

Termina la música que acompaña a la mutación, óyese dentro hacia el fondo, el vocerío de mucha gente alegre en la calle, y la siguiente copla a voces solas. Después LORENZO y FERNANDO. Éste con una cicatriz en la frente e insignias de Teniente coronel.

CORO. (Dentro)

*Murieron tres mil franceses
en la batalla del Cerro,
pero han logrado, en desquite,
que una bomba mate a un perro⁽³⁵⁾.*

Fernando y Lorenzo comentan sus hazañas militares y la extraña ausencia de la ciudad de Carmen, por quien ha preguntado Fernando, quien cree que se encuentra en Portugal. Lorenzo lo desengaña creyendo que está ocultada en Cádiz por Don Cleto, de quien prometen vengarse.

(33) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, pág. 65.

(34) *Ibid.*, pág. 65.

(35) *Ibid.*, págs. 65-67.

ESCENA VIII

LOS MISMOS, EL MARQUÉS, en traje de gala, por la izquierda⁽³⁶⁾.

El marqués informa de la jura de la Constitución. Los tres personajes comentan sus actividades patrióticas y se enorgullecen del pueblo gaditano y de la ciudad: “*asilo / de los dispersos y errantes / restos de una poderosa / nacionalidad, en balde / quebrantada y vulnerada / por una invasión infame, / ésta nueva Covadonga, / como la define Fernando. El marqués le promete en matrimonio a Carmen “mal que le pese a ese bergante / de tutor /*

MUTACIÓN

* * *

De estos dos cuadros: “*Vengan bombas*” y “*La capital de la patria*” cabe resaltar el carácter costumbrista del primero con dos importantes números musicales, que consiguen una buena recreación dieciochesca en la que se alternan las connotaciones castizas del primer número con el cosmopolitismo afectado del segundo, lo que implica un contraste de actitudes y comportamientos amorosos: de un lado la espontaneidad castiza y brava de Curra, y de otro la cursilería y el afectamiento de dos señoritas petimetras: Etelvina y Encarnación, acompañadas de su mamá: una MAMÁ tal y como aparece en el libreto de Javier de Burgos, con rasgos esquemáticos y caricaturescos.

El segundo cuadro, carente de interés teatral, cumple, sin embargo, la misión de servir de puente escénico entre aquel cuadro de Puertas de Tierra y la jura de la Constitución en pleno centro de la ciudad de Cádiz: la plaza de San Antonio.

Cuadro sexto

¡Viva la Constitución!

Plaza de San Antonio en Cádiz, a todo foro. A la derecha en segundo término, la fachada principal de la iglesia de aquel nombre. Al fondo, en medio de la escena, el tablado desde donde ha de publicarse la Constitución, con ancha escalinata delante para subir a él. Sobre el tablado, dosel regio y mesa con tapete y sillón. Todos los balcones y miradores de la plaza llenos de gente y adornos con lujosas colgaduras.

ESCENA IX

(36) *Ibid.*, págs. 67-70.

Al aparecer el cuadro mucha alegría y animación en la plaza, donde pasea, llenándola, una gran multitud de personas pertenecientes a todas las clases de la sociedad. Señoras, caballeros, voluntarios, majas, etc. etc., chicos, vendedores de periódicos. Después DON COSME y DON BASILIO, viejos. Después los VOLUNTARIOS 1º y 2º, el primero con uniforme de cazadores cananeos, llamados así por usar canana, y en el segundo con el de guacamayo por ser rojo el uniforme, con vueltas de terciopelo verde. UN NEGRO y una MULATA que salen por la izquierda, dirigiéndose a los que pasean. Durante todo el cuadro, la plaza estará muy concurrida por la gente que pasea, sin interrumpir el diálogo y tomando parte en él cuando se marque⁽³⁷⁾.

La escena comienza con un motivo musical sobre la proclamación de la Constitución a cargo del coro. A continuación, sin que medie tiempo alguno, comienza el conocido número musical de la *danza de los negritos*, en el que una mulata y un negro comentan una historia amorosa, que nada tiene que ver con el asunto de *Cádiz*. El número se explica si tenemos en cuenta la fecha en que fue compuesta la obra. Ahora se alternan dos momentos temporales sin más lógica que la de mantener la atención del público. Si bien es cierta, como dice Ramón Solís, la existencia de una población de negros y esclavos, ésta tenía un carácter decorativo en las casas acomodadas de comerciantes, y debido a su escasez no formaban parte esencial de la imagen que se tenía de la ciudad en su época más significativa. Aunque así quedaría más o menos comprendido el número, faltaría decir algo sobre el ambiente que se respiraba en España por las fechas de su composición. Un ambiente cargado de tentativas a no renunciar al pasado colonial español. La presencia en *Cádiz* de un número de tales características reafirma estas expectativas americanistas, con las que la ciudad se identificaba sin ningún tipo de problemas.

Sobre esta población R. Solís dice:

“Por aquellos años la esclavitud comenzaba a dulcificarse en el mundo entero. En *Cádiz*, donde no existía una labor agrícola que confiar a los esclavos, su misión fue siempre la de criados. Sin embargo, en la época que tratamos había decaído mucho su importancia, si es que en algún momento la tuvo. En el Patrón de *Cádiz* de 1813 aparecen con frecuencia entre los criados algunos esclavos, sin apellidos, y con la especificación de su origen: Cuba, Africa, o la más concreta de Guinea, Mozambique, etc. Eran por regla general niños o niñas, o bien muchachas jóvenes o en ciertos casos mujeres de edad, lo que hace suponer que fuera su labor más decorativa que otra cosa⁽³⁸⁾.”

(37) *Ibíd.*, págs. 70-71.

(38) Ramón Solís, *El Cádiz de las Cortes*, Sílex, Madrid, 1987, pág. 77.

La escena continúa con un diálogo entre dos viejos reaccionarios, Don Cosme y don Basilio que se escandalizan por los logros políticos que conlleva la Constitución. Acusando a sus partidarios de afrancesados: "Ya usted verá / como aquí también tenemos / guillotina".

ESCENA X

LOS MISMOS. Aparecen por la izquierda las SEÑORITAS 1.^a y 2.^a, jóvenes de distinguido porte, muy serias y pulcras, y DOÑA ESPERANZA, señora aristócrata, grave y ceremoniosa. Don Cosme y Don Basilio se adelantan a saludarlas. Las Señoritas 1.^a y 2.^a quedan a la derecha de doña Esperanza, manteniendo su exagerada timidez⁽³⁹⁾.

Escena en la que se sigue la misma tónica de la anterior: escándalo ante la Constitución. Cabe también destacar la entrada en escena de dos voluntarios que intentan coquetear con las dos señoritas –petimetras– como dicen ellos mismos. Pero es completamente imposible. Escena un tanto sarcástica y no exenta de cierta crítica social. Muchos de los versos pueden suprimirse en la representación, como indica el libreto. Se entiende como descanso entre dos números musicales, ya que la escena XI consiste en otro momento musical de interés.

ESCENA XI

LOS MISMOS, LORENZO por la derecha muy alborozado. Después EL CIEGO con una guitarra y guiado por un lazarillo⁽⁴⁰⁾.

Lorenzo informa a los demás personajes de las recientes victorias de Lord Wellington, cuando entra en escena un ciego, lo que sirve como pretexto para otro número musical en el que se van a cantar algunos romances, unos de rabiosa actualidad, otros sobre el mismo teatro y otros sobre alguna costumbre supersticiosa. Este número musical sólo se explica para resaltar las dotes de buen actor y cómico de la persona que interpretase el papel de ciego, actor que posiblemente también interpretaba otros caracteres cómicos de la obra. Deleito y Piñuela así lo apunta al referirse al estreno de *Cádiz*:

“¡Aquellas coplas del “ciego” que cantaba Julio Ruiz, sin voz pero con mímica deliciosa, y que tenía que repetir docena de cantables!

Otros dos papeles representaban con su vis cómica peculiar el gracioso cómico: un negro y fray Casto”⁽⁴¹⁾.

(39) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, págs. 75-77.

(40) *Ibid.*, págs. 78-80.

(41) José Deleito y Piñuela, *Op. Cit.*, pág. 157.

ESCENA XII

“LOS MISMOS, menos el Ciego y el Lazarillo. EL RUBIO por el fondo. Después ETELVINA, ENCARNACIÓN y la MAMÁ. Después los VOLUNTARIOS 1^o y 2^o (42).”

El Rubio va en busca de Lorenzo, mientras la mamá, con gran sofoco y sus hijas esperan como todos los demás el paso de la comitiva de las Cortes. La actitud de Encarnación y Etelvina es intentar encontrar a los oficiales con los que habían pasado un día. Al final, gritos en contra de los serviles, lo que provoca el escándalo y la huída de la escena de Don Cosme y don Basilio.

ESCENA XIII

Lléname la plaza de gente que mira con gran avidez y curiosidad a la izquierda. Música. Aparecen primero varios soldados, que separan la multitud, formando calle en medio de la escena, hasta el tablado, al pié de cuya escalinata se colocan dos, uno enfrente del otro. Los demás forman cuadro, para que quede aislado el tablado en medio del escenario.

Empieza a salir la comitiva de las Cortes por la izquierda, colocándose convenientemente en los primeros términos y cerca del tablado. Diputados del año 12, entre ellos algunos clérigos, y otros con uniformes militares. Cuatro reyes de armas, un paje llevando sobre un cojín el libro de la Constitución con forro de tafete encarnado. EL GOBERNADOR, el secretario y acompañamiento. Una banda de música precede a estos últimos. El personaje Gobernador, que representa a uno muy ilustre del hecho histórico que se celebra⁽⁴³⁾, debe estar encomendado a un actor vestido y caracterizado con la mayor propiedad posible. Suben al tablado los reyes de armas, el Gobernador, el paje y el secretario. Redoble de tambor. Cesa la música.

GOBERNADOR: (Desde el tablado, dirigiéndose a todos).
Espanoles, ¡Viva la libertad!

TODOS: *¡Viva!*

GOBERNADOR: *¡Viva la Constitución española!*

TODOS: *¡Viva!*

(Vivas, gritos y grandes muestras de entusiasmo. Rompe la música de nuevo. Óyense los estampidos lejanos del bombardeo, que arrecia. Toda la gente que está en la plaza y las figuras que llenan los balcones y miradores agitan sus som-

(42) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, págs. 80-82.

(43) Nota del autor: “Don Cayetano Valdés, Capitán general de la Armada y Gobernador de Cádiz”.

breros, pañuelos y abanicos. El paje hinca una rodilla en tierra ante el Gobernador, el cual toma el libro de la Constitución, que pasa al secretario. Éste lo abre como disponiéndose a leerlo al pueblo. Cuadro. Procúrese por el director de escena que la colocación de todas las figuras ofrezca el más agradable y artístico conjunto. Cae lentamente el telón corto del cuadro siguiente).

MUTACIÓN⁽⁴⁴⁾

* * *

Escena en la que se proclama la Constitución de 1812. Durante todo su desarrollo suena la marcha de la Constitución. Los personajes no cantan.

Cuadro séptimo

En el garlito

Telón corto que representa una vivienda subterránea de una casa. Oscuridad. Al verificarse la mutación estalla una tempestad, cuyos efectos expresa la orquesta en una breve pieza musical que sirve de introducción a este cuadro. Vese el resplandor de los relámpagos por una ventana tragaluz que habrá en el telón junto al techo.

ESCENA XIV

DOÑA ANGUSTIAS, después DON CLETO. Cesa la música. Óyense dentro, a la derecha tres golpes de aldabón, lentos y acompasados⁽⁴⁵⁾.

Don Cleto aparece disfrazado de marinero, incluso con barbas, en una vivienda subterránea en la que tiene escondida a Carmen, a quien ha engañado diciéndole que los franceses han entrado en la ciudad. A causa del mal tiempo, el plan que tenía de escapar en barco hacia Gibraltar no es posible.

ESCENA XV

DON CLETO, después CARMEN. DOÑA ANGUSTIAS⁽⁴⁶⁾.

(44) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, págs. 82-83.

(45) *Ibid.*, págs. 82-85.

(46) *Ibid.*, págs. 85-88.

Don Cleto y doña Angustias retienen a Carmen con mentiras y le proponen irse muy lejos: América. En ese momento llaman a la puerta: es la autoridad. Carmen piensa que son los franceses.

ESCENA XVI

LOS MISMOS, EL MARQUÉS, FERNANDO. Después LORENZO, LA RONDA. Luego EL RUBIO y DOÑA ANGUSTIAS⁽⁴⁷⁾.

La ronda detiene a don Cleto y doña Angustias. Carmen cae desmayada en los brazos de Fernando. El Rubio se ríe de la situación.

ESCENA XVII

LOS MISMOS, menos don Cleto, doña Angustias y la Ronda⁽⁴⁸⁾.

Carmen se recupera y se entera de la situación real de la ciudad gaditana. Sale de la escena llena de felicidad. Lorenzo y Fernando quieren agradecer al Rubio todo lo que ha hecho por ellos. El Rubio quiere como recompensa casarse con Curra, boda en la que todos participarán, menos Pepe Botellas, a quien no podrá convidar el Rubio.

MUTACIÓN

* * *

Cuadro octavo

El trocadero

En segundo y tercer términos vense las baterías y posiciones que han ocupado los franceses para el bombardeo de Cádiz, figurando que acaban de ser abandonados por ellos al levantar el sitio. Vense los cañones clavados, y destruidas las obras de defensa cerca de la playa al fondo, y a medio arder o humeando algunas que han sido incendiadas. Diferentes objetos de guerra rotos y esparcidos por la escena. Al fondo, detrás de la playa, densa niebla oculta el mar de la bahía de Cádiz y el horizonte.

(47) *Ibid.*, págs. 88-89.

(48) *Ibid.*, págs. 89-91.

ESCENA XVIII

Al verificarse la mutación, preludio por la orquesta para la presentación del cuadro. Aparecen después por la derecha varios SALINEROS con escopetas cruzando sigilosamente la escena, y señalando a la izquierda, por donde se supone van de retirada los franceses. Todos demuestran por sus gestos mucho júbilo y entusiasmo. Termina la pieza musical con el aire de las caleseras del primer acto, apareciendo por el fondo derecha EL RUBIO con una bandera española, y CURRA. Todos se acercan a saludarlos⁽⁴⁹⁾.

Escena en la que el Rubio y Curra ponen la bandera española en el Trocadero, donde anteriormente habían estado las tropas francesas. Todo el mundo acude a este lugar situado a las afueras de la ciudad.

ESCENA XIV

Empieza a iluminarse gradualmente la escena. Ocúpase ésta por los personajes de la obra que van acudiendo por la derecha, demostrando grande alborozo. Aparece por el fondo izquierda una lancha, donde viene el MARQÉS, LORENZO y FERNANDO. Saltan a tierra los tres, formando un grupo sobre las piedras de la playa, junto a la bandera que clavó el Rubio. Empieza a dispersarse la niebla del fondo. La orquesta acompaña muy piano hasta el final⁽⁵⁰⁾.

Música

Escena en la que apenas existe diálogo alguno. Se trata tan sólo de la preparación gradual de la apoteosis final. Tanto escenario, efectos como música van en progresión ascendente. La niebla va desapareciendo, los personajes van entrando en escena y la música ha comenzado muy piano. Encontramos ahora todos los resortes que nos preparan para el número final. Las posibles tramas ya se han resuelto, positivamente, en las escenas anteriores. Nos encontramos, pues, ante unos números, en los que la exaltación nacional ante la victoria española y la estilización popular se adueñan exclusivamente de la escena. En estos números y hasta el final no sucede nada. Son cuadros históricos y populistas.

MUTACIÓN

* * *

(49) *Ibid.*, págs. 91-92.

(50) *Ibid.*, págs. 92-93.

Cuadro noveno

¡Viva España!

Desaparece la niebla por completo, y vese el mar de la bahía de Cádiz y multitud de embarcaciones llenas de gente en dirección al Trocadero. En Lontananza la vista panorámica de la ciudad de Cádiz alumbrada por el sol naciente.

ESCENA ÚLTIMA

Todos los personajes de la obra⁽⁵¹⁾.

CAE EL TELÓN

* * *

Final apoteósico de *Cádiz* en el que participan todos los personajes de la obra. Curra y el Rubio cantan una jota acompañados por la orquesta y el cuerpo de baile. El texto, lógicamente, hace referencia al heroísmo del pueblo español y a la ridícula victoria sobre Napoleón y todo lo que él representa. Ésta última escena compone un interesante cuadro costumbrista tópico y típico en el que se sintetizan los rasgos más acusados de la estética castiza de la obra.

En el segundo acto de *Cádiz* se observa un interés algo forzado por sacarle más partido al tema de la obra. Los números musicales son más variados y no hacen sino repetir todo lo que ya había quedado expresado en la primera parte.

Siete grandes números musicales, seis de ellos en los que se canta, intercalados, al igual que antes, en una doble trama: histórica una, amorosa otra, ésta última carente de interés. Las fisonomías intelectuales de los personajes se refuerzan y se puede llegar a decir que el conflicto apenas existe; de un lado el supuesto conflicto bélico es aparente, todos sabemos los datos históricos que aparecen como de referencia, como marco; y de otro el conflicto amoroso se podría decir que es rebuscado, plano, oscuro, un mero mecanismo de entrelazar las escenas y los números musicales de la obra.

Nos encontramos por tanto con los siguientes momentos musicales:

1. Preludio y Tango flamenco.
2. Panaderos y Zapateado.
3. Quinteto "Mis Lord" (Polca).
4. Danza de los negritos.
5. Canción del ciego.
6. Marcha de la Constitución (orquesta).
7. Jota.

(51) *Ibid.*, págs. 93-94.

Distribuidos de la siguiente forma:

Cuadro cuarto: *¡Vengan bombas!*

1. Preludio y Tango flamenco.
2. Panaderos y zapateado.
3. Quinteto "Mis lord" (Polca).

Cuadro sexto: *¡Viva la Constitución!*

1. Danza de los negritos.
2. Canción del ciego.
3. Marcha de la Constitución (orquesta).

Cuadro noveno: *¡Viva España!*

1. Jota.

El segundo acto queda como sigue:

ACTO SEGUNDO

Cuadro cuarto: *¡Vengan bombas!*

Escena I { Preludio y Tango flamenco
Panaderos y zapateado.

Escena II Quinteto "Mis lord" (Polca).

Escena III

Escena IV

Escena V

Escena VI

Cuadro quinto: *La capital de la patria.*

Escena VII

Escena VIII

Cuadro sexto: *¡Viva la Constitución!*

Escena IX Danza de los negritos.

Escena X

Escena XI Canción del ciego.

Escena XII

Escena XIII Marcha de la Constitución (orquesta).

Cuadro séptimo: *En el garlito.*

Escena XIV

Escena XV

Escena XVI

Escena XVII

Cuadro octavo: *El Trocadero*

Escena XVIII

Escena XIX

Cuadro noveno: *¡Viva España!*

Escena última. Jota.

Frente a esta estructura dramática de dos actos y nueve cuadros escénicos, basada en los cambios sucesivos de escenarios, que a su vez se subdividen en escenas de acuerdo con la entrada o salida de algún personaje, nos encontramos con otra estructura superpuesta de carácter musical, que viene a delimitar el cuadro costumbrista dentro de la zarzuela *Cádiz*. Efectivamente, cada gran número musical, que puede concordar con una escena o dos, o al revés, forma la unidad más relevante de la obra. La sucesión de estas unidades, carentes de acción dramática en la mayoría de los casos, conforma lo atractivo y la naturaleza de la obra. Proponemos, pues, una doble lectura de la obra en función de esta estructuración binaria, que contempla la doble sistematización del género: de un lado su aspecto escenográfico y de otro su aspecto dramático-musical.

Escenográficamente *Cádiz* está dividida en veinte escenas distintas distribuidas en nueve cuadros —nueve escenarios diferentes— que a su vez se reparten en dos actos.

Pero conviniendo con esta división, aparece una arquitectura literario-musical, que nos habla por sí sola, de qué es lo que importa en escena. Se trata de doce cuadros de costumbres gaditanas, conformados a partir de un criterio musical, por ello, por ejemplo, nos encontramos con un cuadro de exaltación a la Constitución en la que no existe texto literario, aunque sí texto espectacular y comentario musical. Los demás números musicales se desarrollan a partir de un texto, en la mayoría de los casos, simple y en el que se hace gala de un lenguaje popular y castizo, en perfecta consonancia con las melodías que lo acompañan.

En el primer acto tenemos cinco cuadros de costumbres: los dos primeros: “Introducción y diana” y “Sevillanas caleseras”, abren y cierran el primer cuadro escénico, que se desarrolla en la plaza de San Juan de Dios. Ambos se corresponden con las escenas I y VII. El tercer cuadro de costumbres “Pasacalle”, corresponde a la escena IX, que abre el segundo cuadro escénico. Con una estructura similar a la del principio concluye el primer acto: dos grandes cuadros costumbristas: “Barcarola” y “Pasodoble de la marcha de Cádiz” abren y cierran respectivamente este tercer cuadro escénico. Ambos se corresponden con las escenas XIII y XVIII.

El segundo acto, sin embargo, resulta mucho más complicado, e incluso desordenado. Los cuadros costumbristas “Preludio y Tango Flamenco” y “Pana-deros y zapateado”, se encuentran unidos en la primera escena. Seguidamente,

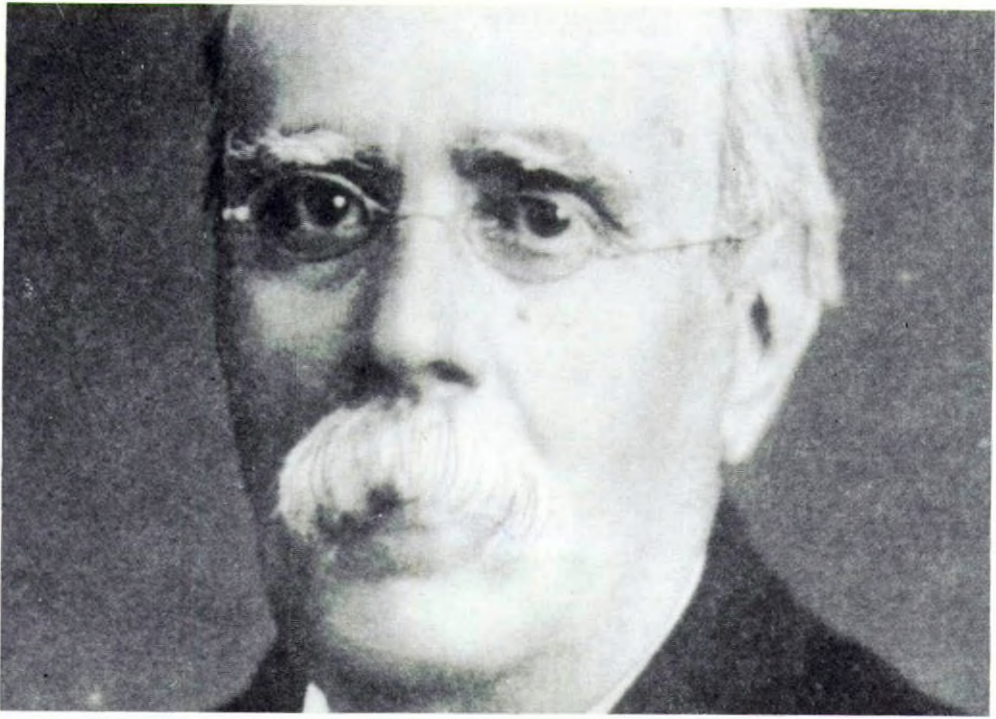
en la escena II, encontramos, tal vez, el número musical (cuadro sainetesco) más cosmopolita de la obra. Se trata de un quinteto vocal a ritmo de polca, en el que los cinco componentes mantienen un diálogo lleno de ironía y no exento de cierto carácter cómico-burlesco. El que se haya elegido un ritmo extranjero viene a acentuar el matiz irónico del cuadro y la fisonomía de sus personajes, que parecen renunciar a sus comportamientos castizos con la finalidad de encontrar un buen marido. Es la única intervención de solistas sin el acompañamiento del coro; los personajes, a su vez, tampoco son los protagonistas de la obra, y no se corresponden con la tipología popular de la misma, para recalcar mediante el contraste con el resto de la obra, unos comportamientos supuestamente elegantes que quedan totalmente ridiculizados a través de la deformación lingüística y la caricatura esquemática de las tres protagonistas femeninas: una mamá y sus dos hijas cursis: Etelvina y Encarnación.

A este cuadro IV sigue otro que sirve tan sólo para el cambio de escenario de los números siguientes. Nos encontramos ahora en pleno cuadro VI cuya estructura es bastante complicada: tres números musicales: "Danza de los negritos", "Canción del Ciego" y "Marcha de la Constitución". A su vez el primero viene precedido de un pequeño anexo musical que nos introduce en la Jura de la Constitución que se desarrollará al final. Estos números se corresponden con las escenas IX, XI y XIII respectivamente.

Entre estos números y el último "La Jota", se suceden otros dos cuadros escénicos. El primero de ellos sirve para el cambio de escenario, de la plaza de San Antonio, donde ha tenido lugar los cuadros costumbristas anteriores, a la bahía gaditana. El cuadro VIII representa esta bahía bajo el aspecto de la neblina y la bruma del amanecer. El siguiente segmento, final de la obra, supone un cambio radical: el sol está saliendo poco a poco, la niebla va desapareciendo, y la imagen de la ciudad de Cádiz aparece al fondo desde la bahía, todo ello alumbrado por el sol naciente. Este sería el último cuadro de la obra, que se corresponde con la última escena, que a su vez incluye el también último número musical de la zarzuela: la jota "Viva Cádiz".



Francisco Javier de Burgos y Sarragoiti (1842-1902). Autor de la zarzuela CÁDIZ



Antonio García Gutiérrez (1813-1884). Autor nacido en Chiclana de la Frontera y muy vinculado a los orígenes de la zarzuela.



José Jackson Veyán (1852-1935). Prolífico autor gaditano de libretos del género chico.



Loreto Prado. Intérprete de la "Petimetra Etelvina" en la zarzuela *CÁDIZ*.
Fotografía del número de mayo de 1927 de la revista *BLANCO Y NEGRO*.

LA REINA MORA

Sainete lirico en un acto
Letra de los Sres

DIXIEZ QUINTERO
Musica del Sr.

Serrano

Nº 1 Escena y Cancion de Coral	2,50.
" 2 Fregon del Pajarero	" 2
" 3 Cuadro 2º y Dto	3,50.
" 4 Escena y Serenata final	" 2.
La Partitura Completa	8
Dto (extractado del 2º Cuadro)	2,50

FUENTES Y ASEÑO
MUSICA, PIANOS Y LIBRERIA

Capítulo 5
LA ADSCRIPCIÓN DE CÁDIZ AL GÉNERO CHICO

Portada de la edición de LA REINA MORA, original de los hermanos Álvarez Quintero.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Una vez expuestos y analizados los contenidos, tramas y arquitecturas dramáticas del libreto *Cádiz* es necesaria una revisión crítica a la luz de una lectura pormenorizada de todos aquellos datos y rasgos que pudieran servirnos para delimitar y situar, en la medida de lo posible, el género en el que por razones metodológicas y de claridad debemos incluir el texto. Por ello, la primera duda o problema que se nos plantea acerca del estudio del libreto es su posible inclusión o no dentro de lo que se denomina tradicionalmente como Género Chico, de acuerdo con las diversas definiciones que encontramos. En la escasa bibliografía específica sobre el Género Chico⁽¹⁾ las opiniones son diferentes. Augusto Hachthoun recoge los diversos criterios y definiciones que se han vertido sobre este género⁽²⁾;

-
- (1) María de los Ángeles Fuertes Pérez, en su artículo "Bibliografía crítica de la zarzuela" en *La zarzuela de cerca*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 231-268, analiza el panorama bibliográfico del Género Chico y puntualiza:

"En general, los estudios son, más que reflexivas consideraciones sobre los múltiples problemas que plantea la materia, apologéticas defensas de lo que sus autores quieren reivindicar como género lírico nacional. La zarzuela necesita más de una revisión crítica incisiva que de apologías estériles. El material que los buenos libros han proporcionado está aún sin aprovechar, en este sentido" (pág. 234).

Las mismas palabras las encontramos en la aproximación de Augusto Hachthoun, "Estado de los estudios sobre el género chico" en *Revista de Estudios Hispánicos*, IX, 1975, págs. 359-369. Y en Alberto Romero Ferrer, "La literatura del Género Chico: hacia una bibliografía crítica" en *Draco. Revista de Literatura*, núm. 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, págs. 231-262.

- (2) "Definir el género chico ha sido para unos críticos señalarle una genealogía o parentesco con géneros ya establecidos. Valbuena Prat lo define como 'género de tipo breve, a lo sainete o entremés, con acompañamiento musical, en el género de la zarzuela corta' (*Historia de la literatura española*, pág. 110). Fernández Almagro lo llama 'zarzuela en un acto' y retoño de 'el viejo tronco de los pasos, entremeses y jácaras' (*En torno al 98*, pág. 217). Y Alonso Cortés llamándolo sainete establece sus antecedentes dieciochescos ("El teatro en el siglo XIX", pág. 324, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Tomo IV, Barna, Barcelona, 1957). Dentro de este sector de la crítica hay quienes colocan a la zarzuela como la razón de ser del género chico. Escribe García de la Vega: 'La incorporación del elemento popular con sus rasgos característicos en la zarzuela en un acto fue la consecuencia de la creación del sainete lírico, ya que si antes existieron los antecedentes que de él tenemos, nada tienen que ver con ese espléndido

de todas ellas nos parecía la más adecuada la de Marciano Zurita⁽³⁾:

“toda obra teatral, con música o sin ella, en un acto, que se representa aisladamente, esto es, ‘en funciones por horas’”⁽⁴⁾.

Así considerado y teniendo en cuenta los dos actos de *Cádiz*, la obra no quedaría incluida en el repertorio del género, opinión compartida por Zurita, al no reseñarla en su *Historia*.

Sin embargo, frente a esta postura también encontramos otras opiniones radicalmente opuestas y que tienen en Matilde Muñoz su expresión más contundente⁽⁵⁾, quien no sólo la incluye, sino que además la considera como una de las piezas más importantes y significativas, por consolidar y modelar una línea estética, literaria y dramática del Género Chico; así como por iniciar uno de los temas más cultivados en este tipo de obras.

No obstante, y ante la disparidad de criterios utilizados por Matilde Muñoz y Marciano Zurita, la opinión más rigurosa podemos encontrarla en la *Antología* de Antonio Valencia⁽⁶⁾, que ya va a plantearnos una serie de dudas basadas fundamentalmente en las tesis de Deleito y Piñuela⁽⁷⁾, considerando desde un principio su inclusión como problemática, debido a sus dimensiones escénicas;

desenvolvimiento' (*El género lírico*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1959, pág. 23). Esta relación con la zarzuela también la señala Valencia: ‘... una miniatura de zarzuela con la presencia de unos números musicales en un apunte de carácter cómico o sainetesco’ (*El género chico. (Antología de textos completos)*, Taurus, Madrid, 1962, pág. 13). Y Bleiberg, después de llamar a estas obras ‘sainetes de costumbre’, afirma que son una reacción contra la zarzuela grande (*Diccionario de Literatura Española*, Revista de Occidente, Madrid, 1972, pág. 336).

Para otros críticos el género chico es en su definición independiente de toda terminología genérica preexistente, y lo definen como ‘toda obra teatral, con música o sin ella, en un acto, que se representa aisladamente, esto es en *funciones por hora*’ (Marciano Zurita, *Historia del Género Chico*, Prensa Popular, Madrid, 1920, pág. 11. Definición que cita también el *Diccionario de Literatura Española*, pág. 336). Deleito y Piñuela, buscando definir el fenómeno, apela una terminología que señala un carácter, si no del todo independiente, por lo menos híbrido y se refiere a ‘comedias comprimidas o juguetes cómicos’ (*Origen y apogeo del género chico*, Revista de Occidente, Madrid, 1949, pág. 4). ‘Piezas breves, con música o sin ella’, las llama Torrente Ballester, y Fernando Vela se hace portavoz de esta independencia al escribir: ‘No comenzó por una modificación o evolución del teatro ya existente, sino que nació del modo más primitivo’ (“El género chico” en *Revista de Occidente*, septiembre de 1965, pág. 365. No se deben confundir las razones genealógicas que se aducen para definir el género chico con la nomenclatura variable que se le suele aplicar a este tipo de teatro. Unas veces los críticos se refieren a las obras del género chico como sainete lírico, zarzuela chica, zarzuelita, etc. Tal vez el término más apropiado sea *pieza*. Cfr. Matilde Muñoz, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Ed. Tesoro, Madrid, 1946, págs. 199-200, y Deleito y Piñuela, *Op. Cit.*, pág. 3)”. Augusto Hachoun, *Op. Cit.*, págs. 361-363.

(3) Ed. Prensa Popular, Madrid, 1920.

(4) *Ibid.*, pág. 11.

(5) Matilde Muñoz, *Op. Cit.*

(6) “Introducción” a *El género chico. (Antología de textos completos)*, Taurus, Madrid, 1962, págs. 11-20.

(7) *Origen y apogeo del... Op. Cit.*

para terminar dentro del repertorio como obra modelo por razones que pasamos a analizar a continuación.

A pesar de la divergencia de opiniones, tanto la estructura como el tema, así como los intérpretes de su estreno y sus condiciones dramáticas aseguran, con cierto rigor, su naturaleza afín a las líneas que rigen el teatro corto fin de siglo.

PROTAGONISMO POPULAR

Según Antonio Valencia son varias las razones de peso para la adscripción de *Cádiz* a la nómina del género, según él “razones de proximidad”:

“Para la adscripción de *Cádiz* al ‘género chico’ hay que tener en cuenta una serie de razones de proximidad que la hacen caer en él. La primera la existencia de la música de Chueca, tan plena de números populares y carente de aquel tono lírico italianizante que tenía entonces la zarzuela en sus zonas altas”⁽⁸⁾.

En este mismo sentido, encontramos la opinión de Matilde Muñoz que observa en *Cádiz* una serie de elementos innovadores, respecto al panorama de la música escénica que rodea los años de su estreno:

“*Cádiz* presenta la novedad extraordinaria de ser el pueblo el verdadero protagonista de la obra y correr a su cargo en escenas de conjunto verdaderamente admirables todos los momentos musicales de la obra. En *Cádiz* se rompen todos los moldes de la zarzuela. Nada de arias, dúos, tercetos, romanzas y concertantes. Todos los números son de honda raíz popular y están confinados al pueblo. El resto de los personajes que conducen la necesaria trama dramática para dar cohesión y sentido a las escenas son personajes secundarios y oscuros”⁽⁹⁾.

La importancia de los elementos populares, tanto en el libreto de Javier de Burgos como en la música de Chueca y Valverde, consiguen resaltar y diferenciar sensiblemente la obra del resto de la escena española. *Cádiz*, por tanto,

(8) Antonio Valencia, *Op. Cit.*, pág. 137.

(9) Matilde Muñoz, *Op. Cit.*, pág. 251.

responde a las ideas de Barbieri⁽¹⁰⁾, quien intenta esbozar unas tesis dramáticas y musicales para la creación de un teatro lírico nacional, original y diferente, como respuesta a la invasión italianizante que sufría la música española de la época y esencialmente la música dramática, y en el que los elementos populares diferenciales fueran, tanto en la música como en los libretos, los soportes de su estructura interna y externa. Su defensa del teatro popular nos muestra el interés que despertaba en Barbieri la concepción dramática de este tipo de obras ciertamente originales y propias:

“Desde la fundación de nuestro teatro nacional se cuentan muchísimos autores dramáticos, y sin embargo de haber escrito casi todos ellos más o menos en el género de los *Pasos*, *Entremeses*, *Bailes* y *Sainetes*, muy pocos han acertado a hacerlo con todas las condiciones que se requieren, y conforme lo hicieron Lope de Rueda, Timoneda, Benavente, Quevedo, Ramón de la Cruz y Castillo, en cuyas obritas, bajo muy sencillos atavíos, suele hallarse casi siempre un pensamiento filosófico, o cuando menos una verdadera fotografía de las costumbres sociales⁽¹¹⁾.”

La necesidad de integrar las escenas castizas —como únicas marcas de diferencia nacional— puramente literarias con el comentario musical es la principal cuestión que aborda el musicólogo, Peña y Goñi dice de él:

“En cuanto a Barbieri, su ideal fue pura y simplemente español. Se propuso, desde luego, indigenizar (permítaseme este neologismo, si lo es) la ópera cómica, quiso que el ropaje nacional fuera una cualidad virtual de la zarzuela, y pidiendo a la tonadilla base y apoyo para todas sus operaciones, buscó y halló en el canto popular, travieso, alegre y desenvuelto, el sostén más firme de sus éxitos⁽¹²⁾.”

En este sentido, el libreto de Javier de Burgos consigue, en opinión de Matilde Muñoz, esbozar un teatro nacionalista popular:

“Vega estrenó los sainetes, sin música, titulados *Providencias judiciales* y *Los baños del Manzanares*, modelos del género resucitados con tanta fortuna, y que iba a ampliar puertas a la inspiración castiza. Javier de Burgos hizo poner

(10) Un resumen detallado de estas ideas las podemos encontrar en la obra de Antonio Peña y Goñi, *España desde la ópera a la zarzuela*, Alianza Editorial, Madrid, 1967. Cfr. también Francisco Asenjo Barbieri, *La zarzuela*, Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid, 1864, (Edición facsimil en Música Mundana, Madrid, s/a.).

(11) Francisco Asenjo Barbieri, *Op. Cit.*, pág. 49.

(12) Antonio Peña y Goñi, *Op. Cit.*, pág. 153.

música a los suyos, y entre ellos trazó uno que marca el jalón más original, más personal, más genialmente concebido con que cuenta el teatro español, uno que es mucho más avanzado, en cuanto a visión de un verdadero teatro popular, de lo que han hecho ni logrado las restantes escuelas nacionalistas de Europa. Ni siquiera los hermosos poemas del drama lírico nacionalista ruso pueden equiparársele. Este sainete extraordinario, asombroso, se llama *Cádiz*¹³.

Los elementos castizos y populistas aparecen en *Cádiz* configurando toda una tipología costumbrista dieciochesca, en donde el personaje *pueblo* es el único elemento perfilado a través de las sucesivas evocaciones que de él se hace, siempre en unos espacios que nos vienen señalados a partir del cuadro o la escena de costumbres.

Por tanto, personajes y escenarios delimitan una concepción artística en la que lo popular no sólo es lo prestigiado literariamente, sino que es lo único que importa. En este sentido la ciudad gaditana, especialmente sus espacios públicos y sus gentes son los que aparecen en la recreación del ambiente napoleónico del sainetero Javier de Burgos.

El barrio de la Viña, la plaza de San Juan de Dios, un ventorrillo, o la plaza de San Antonio son los espacios predilectos y preferidos por las majas, por Curra o por los majos, por El Rubio. En el mismo libreto aparece la siguiente anotación:

“Voluntarios, distinguidos, frailes, señores, señoras, caballeros, majos, soldados, diputados del año doce, reyes de armas, maceros, un secretario, chicos, gente del pueblo, marineros, ronda, tropa y acompañamiento”¹⁴.

En ella se da una clara muestra de qué es lo que se pretende escenificar: una masa, un pueblo a través de unos comportamientos estilizados y evocadores de un pasado no tan remoto¹⁵.

En este caso, el Género Chico sirve de pretexto para reflejar el ambiente popular gaditano, en un espacio fácilmente teatralizable por sus otras muchas connotaciones históricas y literarias¹⁶.

Tenemos que tener en cuenta que la tipología popular que aparece en la zarzuela *Cádiz* ha gozado de un cultivo literario bastante extenso, lo que ayuda

(13) Matilde Muñoz, *Op. Cit.*, pág. 231.

(14) Javier de Burgos, *Cádiz. (Episodio Nacional Cómico-Lírico-Dramático)*, Biblioteca lírico-dramática, Madrid, 1987, pág. 8.

(15) Hay que tener en cuenta que los sucesos que se dramatizan en *Cádiz* estaban muy cercanos en el recuerdo y en la memoria colectiva de los que fueron a su estreno en el Teatro Apolo, el 20 de noviembre de 1886.

(16) Basta recordar el episodio galdosiano *Cádiz*, ambientado y narrando los mismos acontecimientos que aparecen en el libreto, aunque desde una perspectiva novelesca.

de manera muy significativa a una buena dramatización de lo evocado en el libreto y la partitura.

Por un lado, nos encontramos con los sainetes del también gaditano Juan Ignacio González del Castillo, que ya en el siglo XVIII había configurado una arquitectura tipológica muy peculiar y que sólo es comparable al quehacer literario de Ramón de la Cruz respecto a Madrid, ciudades que a partir de este momento, curiosamente, van a compartir bastantes afinidades literarias. Es muy significativo que también el Género Chico se vaya a especializar, casi exclusivamente, en la tipificación de costumbres madrileñas y gaditanas al igual que en el siglo anterior había ocurrido con los sainetes de Ramón de la Cruz y González del Castillo, que testimonian con sus obras unos comportamientos y unos hábitos que han permanecido en la historia de la literatura como fijos, siempre que se quería remedar el pasado de estas ciudades. Es como si el siglo XVIII hubiera marcado un momento de ficción, a partir del cual, la evocación literaria de estos espacios remitiera necesariamente a los tipos ya fijados por estos escritores. Éste parece ser el caso gaditano, que incluso llega al recurso de introducir por boca de un personaje —Curra: la maja protagonista— al propio sainetero González del Castillo y a una de sus obras *El soldado fanfarrón* en el desarrollo de la obra; dice Curra:

“—¡Qué cosas tienes, chiquillo...
paeses con tu relación
“el soldado fanfarrón”
que ha escrito el señó Castillo”⁽¹⁷⁾.

Así, la zarzuela *Cádiz* se encuentra llena de personajes que ya nos son familiares, por el propio cultivo literario, desde los sainetes del siglo XVIII hasta el episodio nacional *Cádiz* de Benito Pérez Galdós. Personajes que en su conjunto intentan testimoniarnos con su presencia el ambiente de la ciudad. Por ello, tanto el libreto como la música están llenos de sabor local:

“Sus personajes —de la zarzuela *Cádiz*— forman el abigarrado conjunto que hervía entonces en la capital gaditana, desde el gobernador hasta el contrabandista; aristócratas, frailes, majas, caleseros, diputados, petimetres, marinos, generales, oficiales, británicos y españoles, voluntarios, damiselas a la caza de partido, mendigos, copleros, muchedumbre de todas las clases y todos los colores. Hay patriotas fervientes, cucos oportunistas, pescadores de todas las aguas, como en la reali-

(17) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, pág. 63.

Esta misma frase va acompañada de una nota a pie de página en la que el editor comenta los versos:

“Don Ignacio González del Castillo, hijo de Cádiz, ilustrado escritor, notable latinista y autor de la célebre colección de sainetes que lleva su nombre”.

La nota no aparece en la edición de Antonio Valencia.

dad de la España aquella, y de todos los pueblos en trance crítico, ante un enemigo en armas”⁽¹⁸⁾.

EVOCACIÓN PINTORESCA DEL PASADO

Javier de Burgos se esfuerza en conseguir recrear un ambiente peculiar de costumbres gaditanas, en el que la descripción pintoresca contribuye sobremedida con la música popular de Chueca, a crear verdaderos cuadros costumbristas. Ya en la propia dedicatoria de la zarzuela al general López Domínguez, da cuenta el autor de su intención de actualizar el episodio gaditano a través de las pintorescas descripciones de aquella época, y los relatos de Adolfo de Castro y Alcalá Galiano:

“Entre las brillantes páginas de nuestra guerra de la Independencia, galanamente trazadas por eminentes escritores, y de las cuales han adquirido eminente celebridad las bellísimas narraciones del ilustre Alcalá Galiano, merecen especial mención las que forman el precioso Cuadro Histórico, que, con el título Cádiz en la Guerra de la Independencia, publicó en aquella ciudad el distinguido y erudito escritor gaditano don Adolfo de Castro en 1862, libro escrito e impreso con motivo de la visita de la reina Isabel II a las provincias andaluzas, y presentado a dicha señora al pisar las playas gaditanas.

Otro notable escritor, hijo de Cádiz también, y cuyo recuerdo no se borra de la memoria de los que tuvimos la dicha de tenerle por maestro, el señor don Francisco López Arenas, ocupándose de la obra del Sr. de Castro, compendia en estas palabras la descripción de aquellos sucesos:

Sitiada la isla gaditana en el año ya dicho (1810), convirtióse ésta en asiento del gobierno, en cabeza del país, en centro de la defensa nacional. Desde las torres de nuestras casas veíase, según la aguda expresión de los caleseros, LA FRONTERA DE FRANCIA. El estampido del cañón, el estrépito de las bombas que derrumbaban nuestros edificios, daban claro testimonio del peligro inminente que corría, no ya tan sólo Cádiz, sino la patria entera; y sin embargo, la alegría andaluza se mostraba siempre festiva e ingeniosa, y el caer de cada nuevo proyectil era la señal de algún dicho agudo por lo despreciativo, de alguna copla burlona lanzada por el vulgo

(18) José Deleito y Piñuela, *Op. Cit.*, págs. 153-154.

contra los que tenía por esfuerzos impotentes del poder colosal que oprimía con su mano de hierro la Europa entera, desde Moscow hasta el Puerto de Santa María.

Leyendo las pintorescas descripciones de aquella época, en la cual, al defenderse la España antigua se echaban los cimientos para la fundación de una España nueva, tuve el atrevimiento de pensar en una nueva obra para teatro. Circunstancias ajenas a mi voluntad, me han obligado a encerrar dicha obra dentro de estrechos límites, resultando un boceto al que han dado vida y realce con su inspirada música mis queridos amigos Chueca y Valverde.

Permítame V., mi querido general, que al frente de estas hojas mal emborronadas, pero que recuerdan hechos gloriosos, se atreva a poner el nombre ilustre de V. para ampararlas, y como testimonio de respeto, de consideración y de cariño, su leal y apasionado amigo.

Q.B.S.M.

Javier de Burgos y Zarragoiti⁽¹⁹⁾

Deleito y Piñuela insiste en estas ideas y nos resume sintéticamente las mismas intenciones del autor:

“Burgos, hijo de Cádiz, (aunque ello parezca una incongruencia geográfica), estaba saturado del alma pretérita y actual de su patria chica.

Los relatos antiguos de Alcalá Galiano y Adolfo de Castro—según cuenta él mismo en la dedicatoria de su zarzuela al general López Domínguez, de quien fue gran amigo y contertulio—, con sus descripciones pintorescas, acabaron por formar su visión histórica del momento, aunque centrándola en los estrechos límites posibles a una zarzuela, que no pasaba de dos actos, máxima extensión permitida a una obra escénica en los teatros *POR HORAS*, lo mismo lírico, como Apolo, que sólo *DE VERSO* como Lara⁽²⁰⁾.

Tanto de la dedicatoria de la zarzuela como del comentario de Deleito y Piñuela podemos entresacar los elementos esenciales de esta primera característica, que define a *Cádiz* como una obra modélica dentro del género.

De un lado tenemos la estricta y rigurosa pretensión de evocar un pasado, vinculado de alguna manera con la época en que nace la obra, y de otro el hacerlo mediante lo pintoresco y lo local, para lo que se recurre fundamentalmente a “*las descripciones pintorescas de aquella época*”.

(19) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, págs. 6 y 7.

(20) José Deleito y Piñuela, *Op. Cit.*, pág. 153.

VISIÓN OPTIMISTA Y FESTIVA DE ESPAÑA

Además, existe un tercer aspecto irremediabilmente unido a *Cádiz* y al Género Chico, y es el sentido optimista y festivo de estas obras. A este respecto comenta Antonio Valencia:

“En el ‘Género Chico’ se percibe esta satisfacción, que alcanzaba igualmente a la vida y a la historia. No es que alcanzase ésta a Recaredo, pero sí puntuaba con énfasis los hechos de la independencia o el liberalismo gaditano. Las regiones españolas proveían de una estampa optimista con unas virtudes reales o estereotipadas y de unos tipos que iban desde el aragonés hasta el gitano andaluz. (...) A esta mezcla venía a superponerse un halo de patriotismo satisfecho, invocado en la calidad de sus elementos y que ilumina todo el Género Chico”⁽²¹⁾.

Esta imagen de una España satisfecha consigo misma, alegre y aparentemente llena de vida, encuentra un escenario histórico donde hacer verosímil tal alegría y euforia.

Cádiz se adapta a la perfección a este carácter festivo del género. Todos los cuadros de la obra están impregnados de alegría festiva, lo que se transmite directamente a través de los chistes y situaciones cómicas como es el caso de la escena II, del cuadro IV, acto segundo que transcribimos a continuación y que será objeto de estudio posterior; en la que una mamá con sus dos hijas: Etelvina y Encarnación son acosadas, mediante la bebida, por dos oficiales ingleses; por su parte la mamá y las niñas pretenden de ellos marido. La escena es como sigue:

- OFICIAL 1º. *(ofreciendo un vaso de vino a la Mamá).*
 ¿Osté non beber?
- MAMÁ. *(Aparte. ¡Y dale con la bebida). Mislór, ¿usted quiere que nosotras nos apipemos?*
- OFICIAL 1º. *Oh, non.*
- MAMÁ *(Tomando el vaso).*
 Vaya, la última y nos vamo. (Bebe).
- OFICIAL 2º. *(Alargando la mano para coger una flor que lleva al pecho de Encarnación).*
 – Osté darme a mí esta flor.
- ENCARNACIÓN *Es usted mi caprichoso y mi tuno.*
 (Dándole en la mano con la suya de modo que suene).

(21) Antonio Valencia, *Op. Cit.*, págs. 15-16.

- MAMÁ. *(Volviendo la cara de pronto).*
Encarnación ¿qué es eso?
- ENCARNACIÓN *(Disimulando).* *Que me ha ofrecido otra copa...*
- MAMÁ. *Ay, no, señor; basta de líquidos ya.*
- OFICIAL 2º. *(Ofreciéndosela a la Mamá).*
Osté beberla.
- MAMÁ. *(¡Ay, qué dos).*
(Tomándola y bebiéndosela).
Vaya la última y nos vamo.
- OFICIAL 1º. *(Presentando otra copa a la Mamá).*
Faltar, por conclusión, brindis.
- MAMÁ. *¿Otra?*
- OFICIAL 1º. *(Insistente) ¡Very wel!*
- ENCARNACIÓN.
- ETELVINA. *(Suplicantes).*
Sí, mamá; brinde usted.
- MAMÁ. *(Tomando la copa).* *Voy*
Pues, señores, por España
y por el Sí Campeador
de Inglaterra, nuestro aliado
el general Velitón.
- OFICIALES. *(Levantando las copas).*
¡Hurra!
- MAMÁ. *¿Cómo burra?*
- ETELVINA. *(Aparte a la Mamá, con rapidez).*
(¡Madre, si hurra en inglés es mistó!).
(Aparece don Cleto por la izquierda, mirando con recelo
a su alrededor).
- CLETO. *Nadie. Por suerte he llegado*
sin que ningún moscardón
me haya visto salir fuera
de puertas, y al fin estoy
en el sitio de la cita.
La hora dichosa llegó
de realizar mi proyecto
después del suplicio atroz
de estar viviendo entre espías
como si fuera un traidor
afrancesado... (con risa forzada).
¡Ja, ja!
¡Que dulce satisfacción!...

(Etelvina, Encarnación, la Mamá y los oficiales 1º y 2º abandonan el cuarto del ventorrillo. Un mozo quita los platos y vasos y limpia la mesa, retirándose luego).

*¡Burlarme de todos ellos!
y lo que es esta vez... ¡Oh!
Lo que es esta vez que intenten
seguir la persecución.
¿Estará en el ventorrillo mi hombre?...
(se dirige a la derecha).*

(Mirando con recelo a su alrededor, y después de cerciorarse que está solo).

*Cleto, ojo avizor.
Entremos, ¡Uy, sale gente!*

*Corre a ocultarse por la izquierda. Primer término.
Salen del ventorrillo Etelvina y Encarnación, la Mamá y los oficiales ingleses).*

MAMÁ. *(Que figura salir muy mareada).
¡Como me lo temía yo!
¡Ay Jesús, todo se me anda!...
(Apoyándose en Etelvina).
¡Me caigo!*

OFICIAL 1º. *Ser el calor.*

MAMÁ. *¡Qué calor y que demonios!*

OFICIAL 1º. *Osté tener apresión.*

ETELVINA. *Si es que ella en su sana paz
bebe muy poca, milor,
cuanti má con tanta copa.*

ENCARNACIÓN. *(Al Oficial 2º).
(Le daré contestación esta tarde).*

ETELVINA. *(Al oficial 1º, alargando disimuladamente la mano para
que la bese).
(Uno ná más).*

OFICIAL 1º. *(Besando la mano)
Thank you.*

ETELVINA. *(Ya este inglés cayó).*

Música

MAMÁ. *Mis lord, mis lord
me paece a mi que he bebido mucho arcol.*

SEÑS. *Mamá, ¡qué palabrotas!
¿qué dirán los lores luego de nosotras?*

- MAMÁ. *Tened cuidao.
Me paece a mí que el Jerez me ha mareao.*
- SEÑS. *Que no te lo conozcan.
No muevas los piés.*
- OFICIALES. *Thes borachas: yes*
- SEÑS. *¿Lo ves?*
- MAMÁ. *Mis lord, mis lord,
no puedo resistir tanto calor.*
- OFICIAL 1º. *¿Querer una sombrillo?*
- OFICIAL 2º. *¿Micor es un frasco de mansanillo?*
- SEÑS. *Por Dios, mamá, medita bien,
¿qué diría papá?*
- MAMÁ. *Diría, y con razón, que él no vos a dao esta educación.*
- OFICIAL 1º. *Ser usté una Venus.*
- OFICIAL 2º. *Ser una escultura.*
- MAMÁ. *Es que son muy listas
para la pintura.*
- ETELVINA. *Yo estoy sofocada.*
- ENCARNACIÓN. *Yo estoy colorá.*
- CLETO. *(Asomando la cabeza).
(¡Qué poca vergüenza
tiene la mamá!).*
- MAMÁ. *¿Quiere ustés darse
cuatro pataitas?*
- CLETO. *(Asomándose).
(Yo les daba treinta
a las señoritas).*
- SEÑS. *¡Que dirán los lores
de nosotras tres!*
- CLETO. *(Asomándose).
(Que debíais todas
ir en cuatro piés).*
- OFICIALES. *Cádiz ser
el territorio del placer,
mi pensar
un casamiento sin tardar.*
- ETELVINA. *No te muevas.*
- ENCARNACIÓN. *No hables nada.*
- MAMÁ. *No me tires del vestido,*

- mira que las faldas
se me están cayendo ya.*
- ETELVINA. *¡Qué vergüenza!*
- ENCARNACIÓN. *¡Que inominia!*
- MAMÁ. *¡Qué mareo! ¡Yo me caigo!*
- ETELVINA. *Ponte aquí delante
que yo estoy aquí detrás.*
- OFICIALES. *Darme un pistoletazo
si con mí no casar.*
- CLETO. *(Asomándose).
(¡Ay que melones tan hermosos
nacen en Gibraltar!).*
- OFICIALES. *¡Yes!*
- SEÑS. *¡Mis!*
- MAMÁ. *¡Miau!*
- ETELVINA. *No te muevas.*
- ENCARNACIÓN. *No hables nada.*
- MAMÁ. *No me tires, etc.*
- SEÑS. *Alons, alons.*
- MAMÁ. *¡Que ganas tengo de echarme
en un colchón!*
- OFICIAL 1.^o. *Si se viene al cuartel,
le daré café y sal.*
- MAMÁ. *¡Ay! Corre, corre que esto
va a acabar muy mal.*
- (Vanse apresuradamente por la izquierda, primer término, seguidas de los
Oficiales 1.^o y 2.^o, que lo verifican despacio y dando traspiés)⁽²²⁾.*

NACIONALISMO

Prototipos de esa imagen nacional satisfecha consigo misma podemos encontrarlos desde el primer momento en que se alza el telón. Así las primeras frases que se oyen en la zarzuela son:

(22) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, págs. 57-61.

*“¡Vaya una jarana
que hay por la ciudad!”⁽²³⁾*

Pronunciadas por el coro y el Rubio de un ambiente lleno de cierto efectismo. Posiblemente el momento más significativo en este sentido se corresponda con la escena IX del cuadro 6º del 2º acto: *¡Viva la Constitución!* en la que todo el pueblo gaditano asiste en la plaza de San Antonio a la Jura de la Constitución. El coro canta:

*“A reir y a cantar, gaditanos
hoy es día de grata emoción,
hoy en Cádiz, con gran entusiasmo,
se proclama la Constitución.
Hoy se va a proclamar
nuestra Constitución.
(Hoy se va a proclamar
nuestra Constitución)”⁽²⁴⁾.*

Conjuntamente a esta situación de satisfacción nacional, encontramos otros rasgos de vital importancia para la historia del género, y que ayudan de forma esencial a conseguir una imagen satisfecha más completa y de gran efectismo teatral; nos estamos refiriendo al toque de militarismo y patriotismo, al hecho diferencial, elementos unidos eficazmente en el libreto de *Cádiz*. A su vez no podemos olvidar la situación política del país, para comprender la importancia de estos rasgos en relación con la sensibilidad y el gusto del público. Antonio Valencia apunta lo siguiente al respecto:

“Y no es menos importante que el aura de Cádiz y de su marcha militar –de la que es imprescindible hablar para caracterizar plenamente la época y su sensibilidad– están muy dentro del tono de aquella España con la que rimaba a la perfección el género chico. Chueca que tenía el talento del género compuso una partitura llena de fidelidades y, aparte de ello, de gracias, como todas las suyas”⁽²⁵⁾.

Efectivamente, el tono patriótico-militar es otro de los aspectos más conseguidos en *Cádiz*, en donde se exaltan, de una forma deliberada unos modos tildados de españoles como rechazo de lo extranjero. Cádiz en la Guerra de la Independencia posibilita mediante un alejamiento temporal y espacial, reinvin-

(23) *Ibid.*, pág. 9.

(24) *Ibid.*, pág. 71.

La repetición del final no aparece en el texto del libreto, pero forma parte del comentario musical de la partitura.

(25) Antonio Valencia, *op. Cit.*, pág. 137.

dicar un comportamiento de exaltación nacional, y exteriorizar un sentimiento despreciativo a lo exterior, fijado en estos momentos en los Estados Unidos.

“El patriotismo finisecular se complacía en los sones de la marcha de *Cádiz* y la fobia atiyanke (como se decía) en los meses anteriores a Carite no encontraba mejor derivativo que corear los cuplés de Gedeón que Pinedo cantaba en *Cuadros disolventes*:

para corderos, la Mancha;
para vinos, Bordó;
para vacas, Suiza;
*para cerdos, Nueva York*²⁶⁾.

En *Cádiz* no sólo encontramos varios números que respondan a tales objetivos, sino que su propia configuración temática, argumental y escénica no se pueden comprender sin tal apreciación.

Antológica –incluso de la historia de la música española, por su enorme popularidad– podemos considerar la famosa marcha de *Cádiz*, pieza modélica y moldeadora del género. Aparece al final de la primera parte⁽²⁷⁾, escena XVIII del cuadro tercero titulado “*La Cortadura*”.

ESCENA XVIII

Llénase la escena de gente, que acude desordenadamente, mirando hacia la derecha.

Después Lorenzo y el Marqués.

Música

CORO. *Las cornetas nos anuncian*
que los bravos llegan ya,
vamos pronto, que nos vean
de alegría rebosar
(vamos pronto, que nos vean
de alegría rebosar)⁽²⁸⁾.

(26) *Ibid.*, pág. 14.

(27) En numerosas ocasiones solamente se ha representado la primera parte de la zarzuela *Cádiz*, como si se tratara de una obra autónoma; lo que prueba una vez más la escasa importancia de la trama, que de esta forma quedaría rota.

(28) Esta repetición no aparece en el libreto. Forma parte del discurso musical, en el que con unos cambios en la armonización de la melodía, las voces del coro (soprano, tenor, contralto y bajo) se dividen, contribuyendo a una mayor espectacularidad, y con una función completamente diferente de la primera vez. Por otro lado, estas sucesivas repeticiones ayudan a recrear una atmósfera de fantasía a través del lenguaje; como considera Todorov en su obra *Introduction à la littérature fantastique*, Sevil, París.

Aparecen por la entrada de la fortaleza Lorenzo y el Marqués. Todos les abren el paso. El Marqués se adelanta; y acompañado por la orquesta, dice los siguientes versos con gran entonación).

MARQUÉS. *(Recitado). Gaditanos, saludemos
con entusiasmo a esos héroes,
que van a hacer invisibles
los muros que nos defienden.
¡Gloria a su ilustre caudillo,
nuestro salvador dos veces!
¡Viva nuestra independencia!*

TODOS. *¡Viva!*

MARQUÉS. *¡Guerra a los franceses!*

TODOS. *¡Guerra!*

(Óyese a lo lejos el redoble de tambores de las tropas que se acercan. Todos los personajes se inclinan hacia la derecha, escuchando con ansiedad. Marcha guerrera por la banda militar dentro).

CORO. *Rataplán
(Rataplán)⁽²⁹⁾.
Los soldados vienen ya.
(Rataplán, rataplan)⁽³⁰⁾
Larará, larará.
¡Ya no hay miedo, no hay temor
lucharemos con valor!⁽³¹⁾
¡Viva España!*

(Marcha por la banda, dentro que se aproxima por momentos).

*¡Arza y olé!
Pobrecitos militares
cuantas fatigas y pesares
pasa el ejército español.
(¡Lo que pasa el ejército español!)⁽³²⁾.*

Aparecen por la derecha, primer término, una multitud de chicos muy contentos, que vienen delante de las tropas, y en seguida las primeras fuerzas del ejército libertador que, serán voluntarios aragoneses. Después los tambores del ejército uniformado, los gastadores y tropas que marchan hacia el fondo izquierda, entrando en la fortaleza. Banda militar, que se sitúa a la entrada de aquella, acompañando al desfile. Todos los personajes al fondo y a la izquierda, saludan con entusiasmo a los soldados).

(29) *Ibíd.*

(30) Toda la letra se repite desde "Rataplán".

(32) Repetición de la partitura.

*Que vivan los valientes
que vienen a ayudar
al pueblo gaditano
que quiere pelear.
Y todos con bravura
esclavos del honor
juramos no rendirnos
jamás al invasor⁽³³⁾.*

(Continúa el desfile de tropas. Aparece Fernando con uniforme de capitán de artillería y capote; se separa de las filas al ver a su amigo Lorenzo, que se dirige a él, quedando confundidos en un estrecho abrazo, y cerca del Marqués, formando grupo a la izquierda en primer término. Aparecen voluntarios catalanes y de otras provincias⁽³⁴⁾ y entre ellos Fray Casto y Fray Cirilo, que marchan marcialmente. El Rubio en lo alto de la fortaleza hace ondear una bandera española, y al grito de “Viva el duque de Alburquerque”, al que todos contestan con entusiasmo, se ve aparecer al general a caballo; seguido de su estado mayor, y señalando con la espada hacia el fondo izquierda, donde se supone a Cádiz. Saluda al pueblo, que lo victorea. Cuadro).

TELON RAPIDO⁽³⁵⁾

Una escena como ésta lograba desatar todo el apasionamiento del público, que parecía vivir en la memoria –bastante aproximada– del Cádiz de 1812. Esta aproximación a los sucesos históricos que se teatralizaban y la perfecta armonización con una España que vivía del recuerdo de sus tiempos más gloriosos se plasman en estos números que parecen querer solucionar mediante la traslación artística la situación del país.

Antonio Valencia insiste en estos resortes que hicieron de *Cádiz* una obra de gran éxito:

“A nuestras generaciones la lectura de *Cádiz* –cuando no su representación– le produce una sensación de perplejidad. El patriotismo y sus representaciones externas son ahora más complejas y recatadas. Pero no hay que olvidar una precisión cronológica, y es que la sensibilidad actual está ya más lejos del estreno de *Cádiz* que los que concurren a él lo estaban

(33) Vid. nota 6. A partir de este momento la orquesta sola va llegando al final, mientras el cuadro que se ha ido formando en el escenario termina de completarse.

(34) Es curiosa la presencia en el escenario de elementos diferenciales de Aragón, Cataluña y “otras provincias”; elementos diferenciales presentes en la estética literaria y musical del Género Chico. En este número se sintetizan esos rasgos, unidos todos contra el enemigo común, el francés; logrando así un esquemático cuatro prototipo de la imagen tópica y folklórica que se tenía por entonces de España.

(35) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, “Escena XVIII, cuadro tercero: *La Cortadura*, primera parte”, págs. 48-50.

del Cádiz de las Cortes. Y no sólo en el tiempo, sino también en la ideología social y política se hallaba más cerca, dentro del mismo ciclo del liberalismo, naciente en el doceañismo y operante aún como sostén del edificio de la Restauración³⁶.

Pero no es el único número de la obra en el que se consignan los elementos de exaltación patriótica. En el mismo cuadro de "La Cortadura" encontramos al principio una intervención del coro que a ritmo de jota y con barcarola nos introduce en la línea dramática que más tarde se resaltaré al final con la marcha de pasodoble.

Canta el coro:

*"La, la, la, la, la, la.
El que sea patriota
y a los extranjeros
no quiera servir,
antes que una derrota
entregar la vida
debe preferir.
Sí, señor; entregar la vida
con valor debe preferir.
Sí, señor; entregar la vida
con valor debe preferir.
La, la, la, la, la, la."³⁷*

O bien la última escena de la obra, en la que los protagonistas populares, Curra y el Rubio, conjuntamente con el coro entonan la jota final, en la que se entremezclan perfectamente, la exaltación popular, el desprecio a lo extranjero y el carácter festivo presente en todo el desarrollo de los números de la obra:

ESCENA ÚLTIMA

Todos los personajes de la obra.

*RUBIO. A reir y a bailar (A Curra)
Echa aquí una aragonesa,
tú que la sabes cantar.*

(36) Antonio Valencia, *Op. Cit.*, págs. 137-138.

El autor se está refiriendo al año en que se publicó su obra, año de 1962, en pleno Régimen franquista, en el que eran bastantes habituales las manifestaciones y el exhibicionismo militar, en un sentido bien diferente del que aparece en esta zarzuela, aunque el Régimen se empeñara en hacer una lectura y un uso especulativo de la conocida marcha de la obra.

(37) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, "Escena XIII, cuadro tercero: *La Cortadura*, primera parte", págs. 39-40.

CURRA. *¡Por la Virgen del Pilar,
que nunca será francesa!*

(Jota aragonesa que cantarán Curra o el Rubio, o ambos a dúo, según convenga o indique el director de escena. Parejas de muchachas bailan a derecha e izquierda).

CORO. *(Imitando las bandurrias)*
Dagara.....⁽³⁸⁾.

CURRA. *Ya habrán visto los franceses
como lucha el español;
a traición podrán vencernos,
pero cara a cara, no⁽³⁹⁾.
Ea, muchachas, reid,
y en Cádiz, reine el placer,
pues los soldados de Soutl
no pararán de correr.
Y cuando menten allá
cómo luchó este país,
ni un extranjero va a haber
que quiera volver por aquí.*

CORO. *¡Viva la alegría,
viva el buen humor,
viva el heroísmo
del pueblo español!
(Copla segunda, que puede sustituir a la primera).*

CURRA. *(Señalando a Cádiz)*
*Al pie de aquellas murallas
se ha quedao Napoleón
sin pluma y cacareando
como el gallo de morón.
Ea, muchachas, reid,
y en Cádiz, reine el placer, etc. etc.,*

CAE EL TELÓN⁽⁴⁰⁾

(38) Esta intención del coro imitando el sonido de las bandurrias no aparece en el libreto de Javier de Burgos, pero sí en la partitura de Chueca y Valverde.

(39) Entre verso y verso el coro sigue simulando el sonido de las bandurrias que acompaña a la orquesta. Cada verso se repite una sola vez.

(40) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, "Escena última, cuadro noveno: *¡Viva España!*, segunda parte", págs. 93-94.

Los versos que aparecen en la partitura son los siguientes:

SOLO: *Ya habrán visto los franceses*

como lucha el español,

a traición podrán vencerle

pero cara a cara no.

¡Ea!, muchachas, bailad

y en Cádiz reine el placer

Cádiz se convierte así en un perfecto exponente del gusto y sensibilidad teatral que operaba en el último tercio de siglo:

“Cádiz era una exaltación de todo ello, y la presencia en su desarrollo teatral de un cuadro con la jura de la Constitución de 1812 entre grandes vitores lo prueba. En Cádiz el ‘género chico’ se pone su morrillón de militarismo nacional y aparece con un subfondo político más a la superficie que en otras obra. Javier de Burgos vibró en sus sentimientos no sólo de gaditano, sino de español del tiempo, incluso en la dedicatoria de la obra al general Domínguez, sobrino de Serrano y sucesor en la jefatura de la Izquierda Dinástica”⁽⁴¹⁾.

EL CASTICISMO

Junto a esta evocación militarista y popular del pasado con toques de humor y sarcasmo, coexiste un marcado interés en desarrollar y representar este pasado bajo unas formas arquetípicas que ya había cultivado el cuadro de costumbres, y que configura tal vez el rasgo más sobresaliente del Género Chico. Este género va a hacer suyos los postulados estéticos del costumbrismo —del artículo de costumbres y de la novela costumbrista— logrando verdaderos cuadros, tipos y escenas⁽⁴²⁾. Éste es el perfil más original de la obra, en la que tanto las excelentes cualidades de Javier de Burgos como la partitura de Chueca con-

*que a los franceses aún
los estoy viendo correr.
Y cuando cuenten allá,
como salieron de aquí,
tengo la seguridad
de que los echarán de allí.
CORO: ¡Viva la alegría,
viva el buen humor,
viva el heroísmo
del pueblo español.
SOLO: Al pie de aquellas murallas,
dicen que está Napoleón,
sin plumas y cacareando,
como el gallo de morón.*

Interviene ahora otra vez el coro, que tanto en una versión como en otra, repite la última frase con un comentario musical diferente que sirve de colofón final al número y a toda la obra.

(41) Antonio Valencia, *Op. Cit.*, págs. 137-138.

(42) Puede consultarse a este respecto la obra de José Fernández Montesinos, *Costumbrismo y novela*, (Castalia, Madrid, 1972); y los interesantes apreciaciones de Evaristo Correa Calderón, “El cuadro de costumbres” en *Costumbristas Españoles I*, Madrid, Aguilar, 1964, págs. LXXI-LXXVI; y “Análisis del cuadro de costumbres”, en *Revista de Ideas Estéticas*, VII, 1949, págs. 65-72; y de Margarita Ucelay Dacal, “Escenas y tipos”, en *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1847)*, El Colegio de México, 1951, págs. 61-68.

forman una plástica visual, literaria y musical ejemplar para los moldes del teatro por horas. Cádiz aparece singularmente retratada a modo de pequeñas y diferenciales estampas populares llenas de sabor local. Esta imagen gaditana es la que siempre va a aparecer cuando se quiera mencionar o situar alguna trama en la ciudad. Basta para ello recordar otros importantes sainetes de costumbres gaditanas: *El baile de Luis Alonso* y *La boda de Luis Alonso* del propio Javier de Burgos, esta vez con el comentario musical de Jerónimo Jiménez.

Deleito y Piñuela señala como uno de los logros de *Cádiz* su plasticidad comparando algunos de sus números con los cuadros *goyescos*. Dice:

“Chueca puso a *Cádiz* una de sus más bellas partituras, rebotante de inspiración, de color local, de ambiente de época. Dentro de la factura popular a que su musa se acomodó siempre, no es allí el Chueca de los chulos madrileños y de los tipos de barrio bajo, que él observaba “*de visu*”. Su música se adapta al momento histórico y al rincón andaluz, expresando maravillosamente las situaciones más variadas(...).

Sabe formar cuadros *GOYESCOS*, como el pasacalle de “*El barrio de la Viña*”, acompañado por guitarras y palos; el dúo de “Curra” y “El Rubio” que tiene ritmo de calesa, galopar de mular enjaezadas, crujir de látigo, ruido de campanillas y cascabeles, y viejas cadencias andaluzas⁽⁴³⁾.

El texto que nos ofrece Javier de Burgos mediante unas descripciones –que aparecen en las acotaciones teatrales– y fundamentalmente a través de la arquitectura lingüística de sus personajes populares, consigue transportarnos a unos ambientes en los que parece haberse detenido el tiempo, y el los que se estilizan y subliman las formas y comportamientos de un supuesto mundo popular que vive ahora a través del texto literario. Se observa, por un lado, la idealización optimista y festiva de los elementos populares y, por otro, una perfecta sincronización entre todos ellos, de forma que las escenas que se fundamentan en este proceso dramático parecen vivir por su cuenta, es decir, se pueden separar, sin prejuicio alguno para ellas, del resto del texto literario y espectacular. Estos números, que a continuación vamos a referir, conforman la naturaleza esencial del género, y en este sentido la naturaleza esencial más significativa del libreto y partitura *Cádiz*.

No deja de ser significativo que solamente los personajes populares –que no llevan la trama– canten, y que la música cantada aparezca en dos ocasiones muy concretas, bien en los números de exaltación patriótica –con absoluto protagonismo del coro– que representa al pueblo– o en los números de evocación de costumbres y usos populares.

Este es el caso que se da en la escena VII, de la primera parte, en la que El Rubio, un calesero, y Curra, una maja, conjuntamente con el coro –majos y

(43) José Deleito y Piñuela, *Op. Cit.*, págs. 154-155.

majas—, mantienen una conversación que consiste tan sólo en piropos y frases festivas. Se trata de una recreación de ellos mismos; en esta escena no sucede nada:

*CURRA. (Saliendo). ¡Gracias a Dios
que te encuentro!*

*RUBIO. (Tirando al suelo la capa, para que Curra
pase por encima de ellas).
¡Olé, mi maja!*

Música

*RUBIO. ¡Ven para aquí, retesalá,
que no hay quien tenga tu oportuniá!
Vále más ese cuerpo y esos andares
que tóos los volapieses de Costillares.
Cuando miro de cerca tu zarandeo
tu sinturilla,
por todito mi cuerpo, cachito e sielo,
me dan cosquillas.*

*CURRA. Lo que es verdá
que no hay gaché
que se me traiga
tanto charipé.
Detrás de tu persona
salgo de casa,
pa que me digas, Rubio,
qués es lo que pasa,
y si es cierto que vienen ¡malditos sean!
esos gabachos
con el rey de boquilla que a toítas horas
anda borracho.*

*RUBIO. Eso despacio
lo cantaré.*

*CURRA. Habla que toas
lo quieren sabé.*

*RUBIO. Eso despacio
lo cantaré;
pero antes yo
te quiero decir
cuatro cositas
que sea menesté!*

CORO. ¡Olé, chipín!

RUBIO. *Pues de mi cariño
y precociá,
morenilla mía
oye la verdad.*

CORO. *La, la, la, la, la, la.*

RUBIO. *Pa saber llevar con gracia
por la calle una calesa,
con salero y caliá, olé y olá,
¡se necesita ser de acá!*

CORO. *La, la, la, la, la, la.*

RUBIO. *Mi papá nació en Chiclana
y en el Puerto mi mamá,
y yo en frente é la Caleta...
¡Eso es carne bien guisá!*

CORO. *La, la, la, la, la, la.*

RUBIO. *Conque dime tu, Curriya,
si me quieres con buen fin,
pa yevarte a la pirroquia
y casarnos en latín.
¡Olé por mi gaditana!
Vaya un cuerpo, vaya un tipo de mujer
¡Olé, olá, que si te casas tú conmigo
te voy a dar la catedral.*

CORO. *La, la, la, la, la, la.*

CURRA. *Pa saber llevar con gracia
una rosa en la cabeza
de las de pitiminí, ¡olé que sí!
se necesita ser de aquí.*

CORO. *La, la, la, la, la, la.*

CURRA. *Toa la flor de la majeza
y señores con parné,
tiran capas y sombreros
pa que yo ponga los piés,
y al salir por esas calles
y subirme las enaguas
un poquito nada más
para apartar la gente, tiene
que intervenir la autoridá.*

CORO. *Toa la flor de la majeza, etc.
La, la, la, la, la, la.
¡Olé y olé olá!
¡Oleé y olé olá!
¡Sa, sa, sa, sa!*

- RUBIO. *En cuanto que el Vicario, sin detención,
nos eche en la pirroquia la bendición...*
- CURRA. *Verás a tu Curriya, ¡olé Churrín!,
que arrea las mulillas mejor que tú.*
- CORO. *¡Ay que parejita se nos va a juntar!
¡Olé, saleroso, olé resalá!*
- CURRA. *Cuando suba en el pescante
y las mulas me oigan hablar,
veréis las bestias correr,
veréis el coche volar.*
- CORO. *¡Huy qué gracia tiene y que calía!
¡Huy que mayorala te vas a llevar!*
- CURRA. *Y en cuantito que las nombre
y un puntazo é trallá les dé,
ya no hay quien pueda mirar
dónde ellas ponen los piés.*
- RUBIO. *No hay en todo Cádiz,
quien se iguale a mí,
sólo por ser dueño
de ese garlochí.*
- CORO. *No hay en todo Cádiz
quien se iguale a él,
sólo por ser dueño
de ese mirabel.*
- CURRA. *Vaya un calesero
más resalao.
(Látigo y campanillas en la orquesta).
que la calesera
llevará a su lao.*
- RUBIO. *Maresita mía, que revolución
armará la Curra por la población .*
- CURRA. *Arsa, Generala; arsa Coronela,
mía la Peregrina como se menea.
Ahora en esa cuesta vamos a probá
si hay poer o no para retrancá.*
- CURRA. *(Declamando).
Quietos, caballeros,
no asustarse así.
¿Pa qué son las manos
y este garlochí?
(Cantando)
Echa el torno a escape,
guita a la Pelá,*

*dale cuatro palos
a la Remilgá.
Arsa, dale, toma.
toma, dale, sá.
¡Huy que mayorala
te vas a llevar!
¡Chas, chas, chas, chas!, ¡zis, zas!*

RUBIO Y CORO. *¡Huy, que gracia tiene,
que retesalá!
No hay en todo Cádiz
más habiliá.
Arsa, dale, toma,
toma, dale, sá.
¡Hay que gracia tiene
que retesalá!
Arsa, dale, toma,
toma, dale, sá.
¡Huy que mayorala
te vas a llevar!
me voy
¡Chas, chas, chas, chas, chas! ¡zis, zas!⁽⁴⁴⁾*

La atención que muestra la zarzuela *Cádiz* por presentar a sus propios personajes castizos en espacios públicos: una calle, una venta o una plaza abre otra posibilidad de enfoque y análisis: por un lado encontramos números que se basan fundamentalmente en la caracterización lingüística del personaje, que habla de sí mismo, prestando poca atención al espacio que le rodea. En este caso, nos encontraríamos ante una puesta en escena o un texto en el que el argumento es el propio personaje que se describe a sí mismo mediante el uso de diálogo teatral; por ejemplo, en la escena anterior teníamos al Rubio y Curra, que prácticamente no hacen más que caracterizarse y señalarse mutuamente a través de unos rasgos idealizados como prototipos del gaditano, que en esta obra equivale automáticamente al tipo español; reivindicando su diferencia, y lo más interesante su diferencia como arma combativa que contrasta con ese elemento extranjero representado en la figura de Napoleón Bonaparte. Pero frente a este cuadro en el que el personaje absorbe toda la atención del autor –ya que sólo se ocupa de él–, encontramos otro tipo de situaciones dramáticas, en las que dentro de la misma línea costumbrista, la atención se va a centrar en el escenario fundamentalmente y de forma más concreta en la escena de costumbres. Este sería el caso del *“Pasacalle del barrio de la Viña”*, en el que el personaje colectivo-coro- hace una evocación castiza de un espacio –La Viña–,

(44) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, “Escena VII, cuadro primero, primera parte”, págs. 24-28.

En esta escena el coro permanece dividido, por un lado los majos, y por otro las majas, que acompañarán, sólo estas últimas, todo el número. Las voces masculinas sólo intervendrán en los últimos versos.

estando más cerca esta situación de lo que en narrativa costumbrista se llama *escena*, como subgénero del costumbrismo.

Ahora, aún sin abandonar la caracterización de los tipos, la atención se va a centrar más que un personaje concreto –que no aparece– en una escena de conjunto en la que la voz colectiva va a referirse a un espacio, en este caso barrio:

ESCENA IX

Aparecen por la izquierda MAJOS Y MAJAS, cantando muy alegres. Algunos de ellos con guitarras. Otros con palos, con los que darán golpes en el suelo, a su tiempo. A sus voces salen a oírlos de la taberna Tóbaló, el contrabandista, y varios hombres del pueblo que hacen gestos de aprobación, tomando parte en el coro. Después el Marqués y Lorenzo por la izquierda.

Música

CORO. *El barrio de la Viña⁽⁴⁵⁾
y el Matadero
van a ser el asombro⁽⁴⁶⁾
del mundo entero.
¡Ay, que fatigas tengo
de que entren pronto
los francesitos,
pa que los desengañes
los gitanitos!
¡Ay que fatigas tengo
de que entre pronto
don Napoleón,
pa que reciba en Cádiz
la Extremaunción!*

MAJAS. *Cuando vea el extranjis los clisos⁽⁴⁷⁾
que tienen las gaditanas...*

MAJOS. *No se acuerdan que llevan encima los sables
y las cananas...*

MAJAS. *Y si luego se fijan en nuestros pinreles
y en el andar...*

MAJOS. *De seguro no saben los pobres gabachos
ni disparar.*

(45) La música hace que la frase se repita dos veces; en la segunda ocasión el comentario musical es diferente.

(46) *Ibíd.*

(47) En el texto de la partitura aparece la palabra *ojos* en lugar de *clisos*.

- TODOS.* ¡Arsa y olé, ay que pronto
vamos a hablar francés, chipén!
¡Olé y olá, si es que lo permite
su majestad!
- MAJAS.* Con el chariparé, con el pampirulí,
con el pampirulero...
- MAJOS.* ¡Ay que chasco más grande se van a llevar
los extranjeros...
- MAJAS.* Con el chariparé, con el pampintero
y el pampirulí.
- TODOS.* Si lo piensan un poco
ellos ¡que han de venir!⁽⁴⁸⁾
Ta, ta, ta, ta.
(Acompañando con golpes en el suelo).
El barrio de la Viña, etc.⁽⁴⁹⁾
con el chariperí
con el charipón,
¿qué hace que no viene
ese fanfarrón?⁽⁵⁰⁾

Esta plasticidad de las escenas musicales –*cuadros goyescos*– como los llama Deleito y Piñuela, se logra a través de la incursión en formatos que se venían fraguando desde el siglo XVIII, tanto desde el punto de vista literario como musical. De un lado una determinada exteriorización castiza que tiene en la literatura una de sus plataformas expresivas en la que se idealiza y se prestigia el personaje popular, dotado ahora de unos comportamientos en el vestir, en los modos y en el lenguaje fácilmente imitables al conformar un modelo literario con el que el público se va a identificar rápidamente y que a partir de ese momento servirá como paradigma de lo español. La zarzuela *Cádiz* no sólo utiliza dichos elementos sino que además los justifica moralmente al situarlos frente a otro personaje –ausente en el libreto– cristalizado en la figura de Napoleón: símbolo de lo extranjero; y en un escenario verosímil: la Guerra de la Independencia. *Cádiz* se mete de lleno en ese ambiente dieciochesco en el que tales formas castizas tienen su génesis y su explicación.

“Plebeyismo, majismo, casticismo, van a ser, pues, matices de una actitud común, que implica, por un lado, el abandono y el despegue por parte de ciertas clases superiores de maneras y valores propios, para seguir un tanto miméticamente estilos de vida, de habla, de vestimenta, de tipos de extrac-

(48) Se repite por exigencias de la música.

(49) Se repite todo desde el principio.

(50) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, “Escena IX, cuadro segundo: *Volaverunt*, primera parte”, págs. 33-34.

ción popular, y de otro lado, la acentuación y radicalización por parte de esos tipos de procedencia popular de sus hábitos propios. Esta radicalización de la originalidad propia no puede comprenderse si no se contrasta con el empeño de modernización que asumieron tanto algunos ilustrados como una cierta burguesía ascendente y extranjerizante. Contra las imposiciones de renovación, con normas de comportamiento, atuendo y modismos verbales de origen extranjero —encarnados en petimetres y madamas—, se reacciona acentuando el orgullo de la originalidad nacional⁵¹.

Este majo dieciochesco es el protagonista más importante de *Cádiz*, cuya trama y ambiente no hacen más que recalcar su perfil y su comportamiento.

Pero *Cádiz* también toma rasgos esenciales de la literatura popular del siglo XVIII, breve y acomodada a las exigencias de los gustos del público, exactamente igual que el Género Chico. Podría decirse que cada número musical es un sainete, en donde junto con esa radicalización de la originalidad nacional aparece también el elemento cómico y esquemático que viene dado por la arquitectura intelectual de los personajes y su peculiar visión del mundo, aspectos estos que serán tratados en el estudio posterior.

Cádiz, como todo el género, también recurre el auxilio musical de la tonadilla escénica — eminentemente dieciochesca y original—, así como a canciones de la época y a melodías y músicas populares: tangos, zapateados, jotas, pasodobles, sevillanas, caleseras, muy en la linde de la música popular de Chueca, que pone en la partitura varios elementos extraídos del folklore urbano:

“Tan interesante como la música popular de los campos es ese otro folklore urbano en el que Chueca fue maestro, y sin cuyo estudio nos faltaría algo esencial para el conocimiento de la historia de España en un periodo clave⁵²”.

En el caso de la zarzuela *Cádiz*, Chueca parece haberse inspirado en la música de Barbieri, acérrimo defensor de la tonadilla escénica e impulsor de un teatro lírico basado fundamentalmente en los elementos nacionales originales que él creía percibir en esta misma tonadilla y en la obra dramática breve de los clásicos, Ramón de la Cruz y González del Castillo. Gómez Amat insiste en ello:

“La música —de Cádiz— tiene un sabor popular que procede directamente de Barbieri⁵³”.

(51) Alberto González Troyano, “De la incidencia de la ilustración dieciochesca y de los comienzos del casticismo”, en *El torero, héroe literario*, Espasa-Calpe, col. La tauromaquia, Madrid, 1988, págs. 90-92.

(52) Carlos Gómez Amat, “Teatro musical popular en Chueca y Giménez”, en *Historia de la música española. Siglo XIX*, Alianza Música, Madrid, 1984, pág. 213.

(53) *Ibid.*, pág. 218.

En la segunda parte de la zarzuela encontramos varios números musicales que responden también a esta características: majos, majas, toreros, manzanilla, canciones populares de la época, alegría y animación se concentran ahora bajo el ritmo de un tango flamenco, panaderos y un zapateado; la escena es como sigue:

ESCENA PRIMERA

Aparecen en el cuarto de la derecha, sentados a la mesa, comiendo y bebiendo, una MAMÁ, a su derecha, ETELVINA y oficial 1º (inglés); a su izquierda ENCARNACIÓN y OFICIAL 2º. A la izquierda, delante de la fachada del otro ventorrillo, un corro compuesto de MAJAS, MAJOS y SOLDADOS, unos sentados y otros de pie. CURRA y el RUBIO: este tocando la guitarra. En medio del corro baila una Maja. Un MOZO del ventorrillo sirve cañas de Manzanilla de cuando en cuando. Al levantarse el telón todos acompañan tocando las palmas. Mucha alegría y animación.

Música

- CORO.* *Enfrente é la Cortaúra⁽⁵⁴⁾
dicen que está Napoleón,
tocándose los botones
que tiene en el levitón .
¡Ay! Jesús, deme usté un ochavito
pa vestir a mi churumbelito.
¡Ay! Jesús y que risa me dá
ver las bombas que nunca hacen ná.
¡Já, já, já, já, já!
Murieron tres mil franceses
en la batalla del Cerro,
pero han logrado en desquite
que una bomba mate un perro.
¡Ay! Jesús, deme, etc.
¡Ay Jesús, Jesús, que risa dá, ¡Ay, Jesús!*
- RUBIO.* *¡Otra bomba!
(Estampido de una bomba por la orquesta).*
- CORO.* *¡Ah!...
(Mirando hacia la derecha y en tono de mofa).
Váyanse los franceses⁽⁵⁵⁾
en hora mala,
que Cádiz no se rinde
ni sus murallas;*

(54) Nota del autor: Canciones populares de la época.

(55) Nota del autor: Canciones de la época.

*con las bombas que tiran
los fanfarrones
se hacen las gaditanas
tirabuzones,
tirabuzones encañonaos
que llevan todas en el peinao.
Cuando en Cádiz sale el sol
y a una jembra se la ve
no hay quien mire sin decir
vaya un talle y vaya un pie.
Y en su cuerpo hay un garbo
tan reparticular,
jay, zorongó, zorongó!
que no se pué explicar.*

*RUBIO. Que nos cante la Curra
con toito su aquel
la canción que le ha hecho
a Curro Gullén.*

*CORO. Que la cante y nos baile
un zapateao
con el pesqui y salero
que Cristo le ha dao⁽⁵⁶⁾.*

*CURRA. Pues vaya, señores,
pa finalizar
la copla del Curro
que os ha de gustar.
Siempre que un toro le toca
al señor Curro matar
hay que ponerse los lentes
pa ver del maestro la sereniá⁽⁵⁷⁾.
Porque después de cuadrarse
y de citar a la res,
ni dos minutos se pasan
sin ver a la fiera rodando a sus piés.
Caballeros y madamas,
no hay un mozo más barbián⁽⁵⁸⁾.
No hay coraje como el suyo
en cuestión de estoquear.*

(56) Los dos últimos versos se repiten dos veces más.

(57) El texto que aparece en la partitura es como sigue:

*"hay que ponerse los lentes
pa ver al chiquillo su sereniá".*

(58) El texto de la partitura es diferente:

*Caballeros y madamas,
vaya un mozo más barbián".*

- CORO. *Que viva su gracia
que viva su aquél
que Dios le conserve
la mano y los piés.*
- TODOS. *Siempre que un toro, etc...*
- CURRA. *Caballeros y madamas, etc...*
- RUBIO Y CORO. *No hay coraje como el suyo⁽⁵⁹⁾
en cuestión de estoquear.*
- TODOS. *¡Que viva su gracia!
¡que viva su aquél!
¡que Dios le conserve
la mano y los piés!⁽⁶⁰⁾*

En esta escena, con la que se inicia la segunda parte de *Cádiz*, aparecen todos esos rasgos, en los personajes y en los escenarios, que sintetizan lo castizo como un comportamiento estético-literario perfectamente asumido como tal. El escenario gaditano ofrece, pues, al Género Chico un espacio idóneo para la formulación de sus intrigas y sus cuadros costumbristas. Basta recordar que Cádiz provee de materiales originales muchas obras en las que siempre aparecerán los mismos tipos, desempeñando las mismas funciones. Con *Cádiz*, el Género Chico vislumbra otra posibilidad verosímil donde instalar la memoria y atención del espectador. No es sólo Madrid el lugar elegido por los libretistas para dar desarrollos a sus evocaciones; si bien es cierto que el Género Chico puede tildarse de madrileñismo, lo que puede comprenderse si tenemos en cuenta que la mayoría de los estrenos se daban en la capital y que era allí donde existía una mayor actividad teatral. Para el madrileño era más fácil identificarse con las situaciones de *La verbena de la Paloma* que con cualquier obra que se localizara fuera de la capital teatral y empresarial. No obstante, y a pesar de este importante condicionante del teatro por horas, Cádiz va a seguir configurando una parte muy extensa de la arquitectura teatral del género. La ciudad gaditana, que más tarde estudiaremos tal y como aparece en esta obra, desplazada ahora —en actividad política y económica— por Madrid, consigue atraer la atención del público que ve en ella no un comportamiento diferencial sino un paradigma de lo español, perfectamente concentrado en la guerra de la Independencia. El lugar literario llamado *Cádiz* es un lugar hábil para la memoria del espectador en la que aún sigue viviendo una determinada imagen evocadora de un pasado que continúa ofreciéndole soluciones y que le recuerda todo aquello con lo que pretende identificarse. La función que Cádiz puede cumplir dentro del género va más allá de la mera y escueta localización peculiar y localista. ¿No son acaso estas actitudes y estas costumbres gaditanas exporta-

(59) Texto que sólo aparece en la partitura. Los cuatro últimos versos poseen un discurso musical diferente para cada voz del coro (soprano, tenor, contralto y bajo), lo que contribuye a dar un mayor efectismo sonoro y escénico.

(60) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, "Escena primera, cuadro cuarto: *¡Vengan bombas!*, segunda parte", págs. 51-53.

bles a cualquier rincón de España? Cádiz puede ser cualquier lugar, lo que no se puede decir de *La Revoltosa* o de *Agua, azucarillos y aguardiente* que centran su atención en una idealización tópica del Madrid de finales del siglo XIX.

Cádiz ofrece un patrón original y modélico dentro de la tipología del Género chico, llevando a sus últimas consecuencias artísticas el mal conocido fenómeno del majismo, fenómeno que si bien tiene en Cádiz y Madrid dos de sus principales focos, sintetiza un espíritu generalizado en la vida del país y una imagen propicia con la que identificar lo español. Por ello no podemos considerar el “madrileñismo” del género como una exportación de un supuesto andalucismo. Mientras los tipos acuñados bajo el primero sólo van a circunscribirse a una determinada visión de lo madrileño, en lo que tiene de carácter local, el mundo del majismo va a dar cuenta de una actitud más extensa y más de acuerdo con el proceso de asimilación andaluza, única plataforma original a partir del siglo XVIII, en la que sostener lo “español”.

Éste podría considerarse un logro de la zarzuela *Cádiz*, o mejor dicho, una originalidad. Mientras que los libretos ambientados en Madrid recluyen la diferencia, el libreto gaditano podría sin ningún tipo de problemas asimilar y yuxtaponer localismos, costumbres y formatos más cosmopolitas, muy en la línea del ambiente napoleónico en el que está ambientado. La música es una prueba palpable de todo ello, al dar cuenta, también de toda esa diversidad.

Ese cosmopolitismo de la zarzuela *Cádiz* queda patentizado através de una de las escenas que menos tienen que ver con el argumento de la obra. Se trata de la danza de *los negritos*, número en el que aparecen en escena un negro y una mulata acompañados por el coro, inmediatamente después del solemne número de la jura de la Constitución; es como sigue:

TANGO

MULATA ¿Quieren escucharnos un tanguito muy salao

NEGRO que hace muy poquito se ha inventao?

*Era una pobe nega
que de un banquito
se enamoró.*

*Siempre que le arrullaba
le acariciaba
con mucho amor.*

CORO ¡Ay! qué banquito más bonito
¡ay! quien fuera ese banquito
pa que la neguita Chichí
le mimase así.

MULATA. ¡Ay! Ya verán los señoritos

NEGRO como el pícaro banquito
a la pobe nega su amó

*la correspondió.
El banquito a la nega
le decía con pasión:
Tú serás el consuelito, vida mía,
de mi afligido corazón.
Y la pobe neguita
con ardiente frenesí
le decía: chacho mío
tota, toda, es para tí! ¡Ay!⁽⁶¹⁾.*

CORO *¡Ay! el banquito, etc...*

MULATA *El tiempo pasaba*

NEGRO *la nega lloraba,
¿Cuál era la causa
de tanta afición?
Que el banco a la nega
la riñe y la pega
y dice el tunante
que tiene otro amó.*

CORO. *El tiempo pasaba, etc.*

MULATA. *Pues ojo, mocitas,
y nunca olvidá
el sabio consejo
que Pancho os va da.*

NEGRO *(Declamando)⁽⁶²⁾
Jamela, mojina
jía júmete, júpete
jimili, jipili
jámala, ja.*

NEGROS *Jú, jú, já, ja...*

CORO *Quedamos enterados
no se olvidará*

TODOS *¡Quiá!*

(Vanse por la izquierda la Mulata y el Negrito)⁽⁶³⁾.

(61) En la partitura aparece el siguiente texto:

*Y la pobe neguita,
on ardiente frenesí,
e decía: Chaco mío
mi alma entera, niño banco,
oda, toda es para tí".*

(62) En la partitura aparece la siguiente acotación:
“(Accionando grotescamente)”.

(63) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, “Escena IX, cuadro sexto: ¡Viva la Constitución!, segunda parte”, págs. 71-73.

Esta escena y el número del ciego, que reseñaremos a continuación, formarían parte de unos entramados –si bien algo distantes de la época en la que se encuentra ambientada la zarzuela– completamente integrados en la época de su estreno. De un lado, una clarísima acentuación en las colonias de ultramar, como se comprueba en los ritmos utilizados en la *danza de los negritos*; y de otro, una fórmula teatral que más se comprende por aspectos parateatrales y sociales que por aspectos estrictamente literarios. Se trata de una escena en la que de pronto aparece un ciego con su lazarillo y aquél canta una serie de coplas. En el libreto sólo aparece una, posiblemente la primera que escribió Javier de Burgos, pero en la partitura aparecen hasta un total de nueve, que hacen referencia a la actualidad de la época en que fue compuesta la obra, saliéndose por completo del hilo ambiental que parecía unir los números musicales.

El número es como sigue:

(salen el Ciego y el Lazarillo. Aquél con capa y guitarra, y éste con varios romances).

CIEGO. *¿Quién compra otro papelito
con todo el romance nuevo
de los dos pobres pastores?...*

UN MAJO. *Señó Bataná, queremos
una copla.*

TODOS. *¡Que le cante!*

CIEGO. *Pues, atención, caballeros.*

Música

CIEGO. *Tín, tipitipi, tipití
Éste es un romancito
que oírlo asusta.*

CORO. *Tin, tipi tipi tipití
si es que nos gusta.*

CIEGO. *Pues escuchad con atención
lo que anteayer acaeció:
lo que yo ví, lo que éste vió,
lo que ocurrió, lo que pasó.*

TODOS. *¡Ooooooh!*

CIEGO. *Dos pastores se acercaron a un árbol
por miedo a un gran trueno
que los sorprendió,
(El Coro imita el ruido del trueno y la caída del rayo)
Y allí cayó un rayo,
y a uno de ellos lo volvió carbón,*

*y al uno sí y al otro no,
y al otro sí y al uno no.
y al que llevaba la estampa y reliquia
de San Crispinito...*

CORO. *¿El qué?*

CIEGO. *Aquél lo mató
Tin, tipi tipi tin, etc.
Desde entonces el otro mancebo
compraba estampitas de San Rafael,
y así que notaba
que el sol empezaba a obscurecer,
todo era orar, sacar, meter,
la estampa de San Rafael,
y en cuantito que oía algún trueno...
¿sabéis lo que hacía?⁽⁶⁴⁾*

CORO. *¿El qué?*

CIEGO. *Tiraba el papel.*

TODOS. *Tin, tipi tipi tin, etc.*

(Vanse el Ciego y el Lazarillo. Éste reparte algunos romances, que le pagan)⁽⁶⁵⁾

En el texto que acompaña la partitura aparecen además las siguientes coplas de ciego:

CIEGO. *Hoy las niñas que son casaderas
Y que por las tardes salen con Mamá (bis)
Van tan abultadas,
Que no es fácil que se abulten más
Con bulto aquí, con bulto allá,
Algunas menos y otras más.
Mas si algunas se quitan la ropa
¿Sabéis lo que queda?*

CORO. *¿El qué?*

CIEGO. *Pues no queda ná.
Hace poco en la calle e carretas*

(64) Este romance que aparece en el libreto se encuentra inmerso dentro de lo que Julio Caro Baroja denomina "literatura atroz", en *Ensayo sobre la literatura de cordel*, (Revista de Occidente, 1969), recientemente reeditado por el Círculo de Lectores, Valencia, 1988. Quedaría clasificado en el grupo 14, dentro de la distribución de Caro Baroja, grupo que comprende aquellos textos cuyos motivos se encuentran delimitados entre los religiosos, milagrosos y aquellos que relatan intervenciones de la Virgen María. Cfr. también el artículo de Sánchez Romeralo, "Razón y sinrazón en la creación tradicional", en *El Romancero hoy: Poética*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1979, págs. 13-28.

(65) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, "Escena XI, cuadro sexto: ¡Viva la Constitución!, segunda parte", págs. 79-80.

Quisieron a Chueca quitarle el reloj (bis)
Pero él, que es muy listo,
Al momento se lo malició
Y sorprendió al timador
Con la manita en el reloj.
Y cogiéndolo por el cogote
¿Sabéis lo que hizo?

CORO. ¿El qué?

CIEGO. Pues se escapó
El que quiera fumar buen tabaco
Que vaya al estanco que lo compro yo (bis)
Y pida pitillos,
Por supuesto, clase superior.
Hay que advertir que hay inferior
Hay que pedir de lo mejor;
Y en fumándose cuatro cigarros
Se queda cualquiera....

CORO. ¿Cómo?

CIEGO. Se quea sin pulmón.
Fue Gayarre ayer tarde a mi casa
con otros artistas a oirme cantar (bis)
Yo estaba muy ronco
Y he cantado de modo infernal,
Con voz nasal y gutural,
Muy infernal, muy infernal.
Y riéndose todos a un tiempo.
¿Sabéis que dijeron?

CORO. El qué

CIEGO. (Una infamia) Que canto muy mal.
(hablado).
Hoy ha vuelto Gayarre a mi casa
Con varios artistas a probar mi voz (bis)
Yo seguía ronco
Y he cantado de un modo feroz,
Y, sin embargo, les dí un sí,
Y, por final, les largé un do.
Y abrazándome todos a un tiempo
¿Sabéis lo que han dicho?

CORO. ¿El qué?

CIEGO. Que hoy lo hago peor.
Ayer tarde bajó mi casero
Con un recibito pidiendo el parné (bis)
Y así le dije
Que este mes no tenía de qué
Me dijo que iba a ver al Juez

*Y que iba a hacer y a acontecer
Y yo entonces al verle furioso
Saqué el dinerito...*

CORO. ¿Y qué?

*CIEGO. Y no lo pagué.
En un coche a la Puerta de Hierro
Llegaron Morales, Felipe y Javier (bis)
Y Chueca guiaba
Dos mulitas que es lo que hay que ver,
Verlas tirar de un faetón
Y andar más leguas que un ciclón.
Y en catorce minutos y medio
¿Sabéis donde fueron?*

CORO. ¿Adonde?

*CIEGO. A la prevención.
Joaquinito en la calle del gato (bis)
Vive más abajo que Natividad
Y allá hay un vidriero
Que es pariente de un municipal
Primo carnal de la mamá
Y concuñado del papá.
Y por estas razones la niña
La niña le toca...
¿El qué?*

CIEGO. No le toca ná.⁽⁶⁶⁾

Tales variantes del libreto de Javier de Burgos, así como la actualidad de algunas anécdotas que se comentan hay que entenderlas dentro del contexto teatral de la época. Posiblemente se trata de romances de ciego creados para una ocasión o un actor concreto; de todas formas entrarían a formar parte de la propia dinámica escénica que exige el libreto, la música, el texto literario y el texto espectacular, de acuerdo con los resortes que atraían la atención mayoritaria del público. Conectar con el público comentando algún suceso de actualidad –recurso muy utilizado en este tipo de teatro– conforma toda una técnica de elaboración de lugares literarios accesibles fácilmente al espectador. El carácter anecdótico de tales coplas habla por sí solo de ese valor concreto –del momento– de cualquier producción teatral, y mucho más cuando se trata de entretener a un público ni formado ni especialmente informado, como es el caso del Género Chico, que despliega una serie de estrategias comunicativas que forman las claves del éxito popular. *Cádiz*, a pesar de su deliberada exaltación de los valores supuestamente nacionales, también recurre a todo ese repertorio de la literatura de cordel en el que la truculencia era el elemento que atraía la atención del público, o a la anécdota callejera, como formas de complicar a los

(66) Javier de Burgos, *Partituras: Canción del Ciego*, (publicación sin datos editoriales), pág. 58.

diferentes públicos y conectar con ellos a través de la evocación de las situaciones más cotidianas y contemporáneas, como podía ser un robo en una calle de Madrid. Obsérvese también como en este número se lleva a cierto extremismo la arquitectura dramática del género a través del disparate histórico, y la implantación de una consecución aparentemente ilógica de escenas y números musicales.

La posible conexión entre elementos tan heterogéneos y diferentes como un romance de ciego, un tango flamenco o la evocación castiza de un rincón andaluz, pasando por unos cuadros de exaltación nacional, no sea otra que entretejer, mantener la atención y el interés del público, introduciendo el elemento sorpresa a que nos lleva la ilógica consecución de las escenas musicales. La otra cuestión de soporte analítico sería comprobar cómo la trama de *Cádiz* no es más que un artificio dramático carente de interés, con el que hilvanar unas escenas plásticas ambientadas fundamentalmente en unas situaciones festivas, diferenciales y en las que lo popular se sublima hasta límites insospechados, cómo únicos resortes para llenar el patio de butacas. Por eso el Género Chico, y en especial *Cádiz*, no es más que un pretexto para ofrecer al público esa imagen satisfecha de lo nacional con la que olvidar y recargar energías para seguir viviendo. El hecho de que el patrón modelo que le ofrece *Cádiz* esté conseguido, está precisamente en función de su éxito. El público puede gozar en relativamente poco tiempo de una diversidad emocional, a través de los sucesivos halagos de que es objeto, mediante ese espejo virtual y artificial que siempre le va a dar la imagen que quiere ver.

Esta perfecta conjunción de elementos dispares en un espacio y lugar reducidos por las necesidades obvias de cualquier espectáculo teatral es la clave del éxito, ya que supo conectar con los gustos de aquel público de finales de siglo. La obra tiene “*garra teatral*”:

“La obra es graciosa y movida, aparte de la caracterización patriótica y bullanguera. Aparecen tipos de la época, majos gaditanos, ingleses de Wellington, un tutor al estilo de un don Bartolo sacristanero redomado, petimetres y damiselas, clero regular, un galán patriota “que ha luchado en el dos de mayo”, un marqués de templado liberalismo y un enredo con fugas y escondites un tanto teatrales. Muchos coros y muchos vivas por un lado y muchas invectivas a Napoleón y al rey intruso. Tenía garra teatral para su tiempo”⁽⁶⁷⁾.

Estas claves del éxito las remarca Deleito y Piñuela acentuando el carácter híbrido y heterogéneo de los números de *Cádiz*. Su descripción –un tanto nostálgica– de la zarzuela habla por sí sola:

(67) Antonio Valencia, *Op. Cit.*, pág. 138.

“Junto a estos números retozones –(se está refiriendo a los números cómicos y populares)– o jaraneros, hay los brillantes y grandiosos: la marcha solemne de la comitiva de las Cortes, que sube a un tablado público para jurar la Constitución; la jota alegre y triunfal, con que la bahía gaditana, alumbrada por el sol naciente, celebra el pueblo, entre bailes y coplas –auténticas de la época– el alzamiento del sitio por los franceses, y, sobre todo, la marcha celebérrima, a cuyos acordes se disponen a combatir los soldados españoles contra la grey invasora.

Quizá no se haya compuesto pasodoble alguno más brioso, más marcial, más cálido para exaltar el sentimiento patriótico de un pueblo en armas. La presentación del número era de efecto graduado y sorprendente. Los primeros acordes se oían lejanos, y en un progresivo “*crecendo*” de orquesta iba percibiéndose la aproximación de las tropas de voluntarios aragoneses. Surgían primero chiquillos en vanguardia, después los tambores del Ejército, gastadores, soldados, banda militar, voluntarios catalanes, un general a caballo con su Estado Mayor; y en el fondo, a lo alto de un fuerte, ondeaba una bandera española. El momento musical del “¡Viva España!” era emocionante para quien no tuviese del todo adormecidas las fiebras patrióticas”⁽⁶⁸⁾.

Cádiz lo reune todo, en palabras de Deleito:

“Cádiz ha tenido la suerte de pasar a la literatura y al teatro, pues el “*episodio*” que lleva su nombre es uno de los más hermosos, amenos e interesantes en la dilatada serie galdosiana, y la zarzuela de igual título es seguramente una de las mejores que se han compuesto: Lo reune todo: letra, música, animación, decorado, aparato, aunque la música descuella en primer lugar. Fue felicísima la conjunción de dos tan grandes artistas como Federico Chueca y Javier de Burgos. Éste, heredero de un nombre esclarecido en las letras, que personalmente acrecentó, no sólo forjó una fábula entretenida sobre un fondo histórico y con situaciones graciosas y chispeante diálogo, sino que combinó efectos teatrales como la solemne jura de la Constitución, el marcial desfile de las tropas españolas y los cuadros militares de *La Cortadura* y *El Trocadero*. Además supo ambientar la obra y darle su fina solera andaluza y gaditana”⁽⁶⁹⁾.

(68) José Deleito y Piñuela, *Op. Cit.*, págs. 135-156.

(69) *Ibid.*, pág. 153.

CONDICIONES DE SU ESTRENO Y REPARTO

Pero existe otro elemento que pudiera resultar muy circunstancial y que no deja de ser un detalle de vital interés para la inclusión definitiva de *Cádiz* en el Género Chico: se trata de su estreno en el Apolo, teatro especializado en el “teatro por horas”; y el reparto de su estreno: una nómina de actores consagrados en esta modalidad teatral: Loreto Prado, Morales, Pablo Díaz, Julio Ruiz, La Latorre, la Guerra, Sánchez Castilla.

Esta es la otra razón que señala Antonio Valencia, razón de “proximidad”, pero muy significativa.

“Después el estreno en Apolo el 20 de noviembre de 1886 con un estilo y un reparto absolutamente dentro del género y en el que, junto a cómicos ya curtidos en él, hacía sus primeras armas en la vida teatral nada menos que Loreto Prado”⁽⁷⁰⁾.

(70) Antonio Valencia, *Op. Cit.*, pág. 137.

LA CORTE DE FARAÓN

OPERETA EN UN ACTO Y 5 CUADROS



LUNA TENA

ESCRITOR DE LA OBRA

ARAUCO ENTE

VALBUENA

LETRA
DE LOS SEÑORES

PERRIN Y PALACIOS

MÚSICA
DEL MAESTRO

LLEÓ

Introducción y 1.ª Sars y Marcha triada:	4
2.ª Cora, Duetto y Cancion	3
3. Canción, Baile y Terzeto de las Viudas	3
4. Duo de Letha y Jaze	2 25
5. Escena, Danza y Couplet	2 50
6. Terzeto, Valse del Jurme	2 50
6.ª Valse intermedio	1 30
7. Garrotin	2
8. In el templo y final	1
1.ª PARTITURA COMPLETA	11 75

Propiedad del Editor para todos los países. DEPOSITADO
Todos los derechos de ejecución, reproducción y transcripción
están reservados.

ILDEFONSO ALIER, Editor de música -
Plaza de Oriente, 2. MADRID.

1.ª ARREGLOS FACILIS	25
2.ª 3. Terzeto de las Viudas	2
3. Couplet	1 25
4. Tercero Valse	2 50
7. Garrotin	1 75
Tanda de Valses para Piano	2 50
Gran Fantasia	5 75
Banda	10 50
Tanda de Valses para banda	6
Paso-doble	2 50
Fantasia	9
Orquesta	9
Sexteto	6

Capítulo 6 POÉTICA Y TIPOLOGÍA DEL PERSONAJE EN EL GÉNERO CHICO

Portada de la primera edición de la zarzuela LA CORTE DEL FARAÓN

FACTORES Y ELEMENTOS QUE DELIMITAN EL PERSONAJE

Delimitar una tipología bien definida del personaje y el escenario que aparece en las obras del Género Chico presenta algunas dificultades en virtud de su propia diversidad y los variados tipos de obras que a modo de subgéneros se aglutinan en su repertorio⁽¹⁾. Por tanto, se impone un primer acercamiento cauteloso y un tanto general en el que podemos señalar los rasgos esenciales que más o menos definen y expliquen estas tipologías. No obstante y a pesar de esta diversidad mencionada, que estudiaremos a continuación, sí conviene apuntar desde un primer momento un denominador común compartido incluso con otras manifestaciones teatrales con las que el Género Chico parece guardar algunas afinidades: se trata de una cierta predilección por todos aquellos personajes y tipos entresacados de lo marginal y de lo popular en sus respectivos hábitas⁽²⁾, predilección que matizaremos a partir de una caracterización más particular de acuerdo con los diferentes títulos de obras que se agrupan bajo la denominación común de Género Chico.

-
- (1) Dentro de la denominación común de Género Chico podemos encontrar diversos subgéneros como nos comenta José Deleito y Piñuela en *Origen y apogeo del género chico* (Revista de Occidente, Madrid, 1949, págs. XII-XIII): "el sainete hablado, el sainete lírico, la revista de espectáculo, la revista política, la comedia con o sin música, la zarzuela histórica, la pueblerina, la madrileña popular, la de actualidades, etc." El elemento unificador de todo este variado repertorio no es otro que el cita Marciano Zurita en su *Historia del Género Chico* (Ed. Prensa Popular, Madrid, 1920, pág. 11): "toda obra teatral, con música o sin ella, en un acto, que se representa aisladamente, esto es, en funciones por horas". De una manera más o menos estructurada los grandes subgéneros que encontramos en el Género Chico vendrían dados por un lado, por el cuadro de costumbres, por otro, por "las fantasías líricas tendentes a lo grotesco que trajeron a España los Bufos", (F. B. Pedraza – M. Rodríguez Cáceres, "El género chico y la zarzuela", en *Manual de la literatura española. Época del Realismo*, Cénlit, Navarra, 1983, págs. 273-314). Otra aportación también podría consistir en lo que se dio en llamar comedia lírica, ajena en su esencia al cuadro de costumbres, y que explota los recursos típicos de la comedia de enredo con una música alejada del folklore. Véase M^a. Pilar Espín Templado, *El Teatro por Horas en Madrid (1870-1910)*, Universidad Complutense, Madrid, 1987, 2 vols.
- (2) Cfr. María del Pilar Espín Templado, "El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español", en *EPOS. Revista de Filología*, Vol. III, UNED, Madrid, 1987, págs. 97-122.

BREVEDAD DE LAS OBRAS

Al igual que otros géneros escénicos anteriores: el paso, el entremés, el sainete o la tonadilla escénica, las obras del Género Chico conforman la arquitectura de sus personajes y sus escenarios, de sus "tipos" y sus "topos" en función de varios elementos propios de su naturaleza dramática.

Uno de ellos consiste en la brevedad de las piezas, su limitación temporal, esto es, se trata de obras de muy corta duración. Circunstancia ésta que impide, de un lado, un verdadero desarrollo de las tramas y fábulas, inexistentes en muchos de los casos; y de otro también impide el despliegue de unos personajes con complicadas fisonomías intelectuales que necesiten de un desarrollo dramático, imposibilitado ahora por esta exigencia de tiempo. La obra del Género Chico necesita rápidamente de unos personajes y de unos tipos identificables de inmediato por un público ni especialmente informado ni formado culturalmente. En este sentido el personaje no sólo no se puede modelar de forma completa en el breve espacio de tiempo, sino que como lógica consecuencia de ello, ya ha de venir insinuado y habilitado para conectar en poco tiempo con un público mayoritariamente popular.

Además, esta brevedad temporal obliga al autor, libretista en este caso, a trazar a modo de grandes rasgos el perfil literario de un personaje que tan sólo quedará esbozado de manera esquemática⁽³⁾ mediante unas siluetas fácilmente reconocibles por el auditorio. Esquematismo, agilidad en el trazo e identificación rápida son algunas de las necesidades de estos personajes y tipos que se ven enmarcados en un pequeño cuadro que los limita y paradójicamente los explica y los dota de una naturaleza dramática sensiblemente diferente de la que presentaría un carácter o un personaje cuyos comportamientos y circunstancias, a lo largo de su desarrollo dramático, los transformará lentamente. Ahora nos encontramos en una situación bien distinta, el personaje, poco o mucho, ya está perfectamente conformado, no va a cambiar, y sus acciones y sus circunstancias vendrán dadas previamente en virtud de esos mismos trazos.

(3) El rasgo esquemático, a modo de garabato, constituye parte de la técnica que subyace en la configuración del esperpento: "Una pintura de rápida y vigorosa pincelada, y de las formas —y de los conceptos— sumamente esquematizados, y exagerados hasta la deformación para determinar los contrastes". "Su dibujo —el de Valle-Inclán— es, como se ha indicado, muy enérgico y sumamente simple, esquemático, de tendencia abstraccionista —Valle no va nunca más allá del tipo; nunca retrata—. La forma extrema de esta abstracción se diluye ya en lo deformado: es el garabato". Cit. en Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El Ruedo Ibérico"*, Gredos, Madrid, 1975, págs. 229 y 237 respectivamente. También son muy coincidentes los mundos estéticos del Género Chico y de Valle-Inclán, de la misma forma que lo eran los mundos de Francisco de Goya y de los sainetes de Ramón de la Cruz. Antonio Risco insiste en ello: "No creo que conociese la pintura expresionista —refiriéndose a Valle-Inclán—, salvo algunos ejemplos españoles como Solana y Nonell. Si la sugiere fuertemente se debe al influjo del Greco y de Goya, y sobre todo de la pintura popular, que representaba uno de los principales modelos plásticos del esperpento: carteles de ciego, de toros, de ferias; decoraciones de barra-ca, de cafetines populares, etc..." Cit. en pág. 236. También pueden consultarse las obras de Sumner M. Greenfield, *Ramón María del Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático* (Ed. Fundamentos, Caracas, 1972); y de Manuel Bermejo Marcos, *Valle-Inclán: Introducción a su obra* (Anaya, Madrid, 1971); así como la "Introducción" de Gaspar Gómez de la Serna a *Obras escogidas de Ramón del Valle-Inclán*, 2 Vols., Biblioteca de Autores Modernos, Aguilar, Madrid, 1971, págs. XI-XXXV.

AUSENCIA DE GRANDES PRETENSIONES LITERARIAS

Junto a este primer factor tiempo, existe un segundo elemento que introduce otra exigencia, o mejor dicho, una no exigencia, compartida igualmente con la dramática menor anterior. Hay que tener en cuenta que tanto el paso, como el entremés y el sainete dieciochesco tienen un papel secundario en la escena⁽⁴⁾; el Género Chico, sus obras, aunque van a aparecer dentro del sistema Teatro por horas, y la complementariedad habremos de entenderla entre ellas mismas, y no respecto a una obra de mayores dimensiones, se encuentran bajo el gusto o los gustos de un público cuyas exigencias no van a recaer sobre la calidad o no calidad literaria de las obras, sino en si efectivamente se cumplen sus rigores estéticos. Se va al teatro para distraerse. Las exigencias estilísticas de este tipo de obras van a estar regidas, por tanto, por una ausencia deliberada de una preceptiva culta y por una carencia de grandes pretensiones literarias, mucho más acusables en el Género Chico, cuyos textos, cuyos libretos hay que entenderlos como puntos de partida para la elaboración de espectáculos músico-dramáticos más complicados, esto es, se encuentran más o menos subordinados a lo que desde una perspectiva crítica actual llamaríamos “discurso o texto espectacular” en el que el desarrollo musical impondría una subordinación aún mayor. El componente literario existente, como se puede desprender, se encuentra ampliamente mediatizado por la propia naturaleza músico-espectacular de estas obras, muchas de ellas, carentes de interés, pero que sin embargo repiten los mismos esquemas literarios y teatrales que pertenecen a la tradición escénica menor, compartiendo afinidades en sus estructuras argumentales y en sus condicionantes tipológicos.

Esta falta de pretensiones posibilita la presencia en escena de personajes y actitudes que no han de someterse a los cánones más severos y estrictos de la literatura culta y oficial. Se trata, pues, de una coincidencia bastante significativa que puede ayudarnos a entender la formulación del personaje que subyace en estas obras, a partir de una estética carnavalizadora de la escena.

Se trata de un problema que ya plantean el teatro menor renacentista y barroco, y el sainete dieciochesco, con el atractivo ahora de actualizarlo integrando elementos nuevos en su composición y morfología: la estética musical y la contemporaneidad de sus personajes y escenarios.

DIALOGISMO DRAMÁTICO

Eugenio Asensio comprueba cómo el entremés cervantino adquiere unas peculiaridades propias frente a la novela picaresca. Ambos géneros se nutren de situaciones y personajes de la misma condición social, sin embargo las necesidades técnicas del entremés entretejen una diversidad de diálogos y hablas que no aparecen en la novela, en la que la visión del narrador es la única y el prisma a través del cual se justifica literariamente lo que se narra. En el entremés cervantino, al igual que en el paso de Lope de Rueda, o en toda la dramáti-

(4) Espín Templado hace especial hincapié en el carácter simbiótico y complementario de estas obras a lo largo de la historia de la literatura española, “El sainete del último...” *Op. Cit.*, pág. 101.

ca menor posterior, sin embargo se entremezclan diferentes puntos de vista, estructurándose su concepción del mundo y de la vida a partir de unos esquemas más libres y diversos que vienen dados por la actitud dialogística, en la que cada personaje confronta un punto de vista diferente. Asensio formula su tesis con las siguientes palabras:

“Semejante recurso de composición no elimina la radical elaboración mediante la pintura del ambiente y lenguaje de la época, ni la adecuación de hechos y comportamientos a los personajes que los actualizan. Pintura y adecuación someras, pues el peso, la primacía de la risa imponen al entremés una técnica muy diversa de la marcha sosegada, el comentario reflexivo de la novela. La novela picaresca es un monólogo del protagonista, unitario en su tono y en su punto de vista dependiente de la persona del narrador. El entremés, contraste de hablas diferentes, combate de intereses y puntos de vista requiere diversos artificios unificadores: secuencia de incidentes encadenados y escalonados que desemboquen en un final animado o desfile de interlocutores en presencia de un glosador que con sus comentarios fabrica el marco, alejándoles y prestándoles la unidad del punto de vista”⁽⁵⁾.

La óptica que se trasluce en las obras del Género Chico comparte con el entremés este enfoque dialogístico. Sus personajes adquieren un valor autónomo y pluriforme que genera simultáneamente un desarrollo dramático muy diferente a las líneas generales del personaje literariamente prestigiado. La formación, el proceso modelador, usando la terminología bajtiniana, del personaje se constituye pues a través de una inversión sistematizada de lo normal. Se impone la lógica del carnaval. Así, por ejemplo, en el paso el bobo⁽⁶⁾ se constituirá en el centro de atención de la pieza, mientras que en la comedia o el drama estaría relegado a un papel muy diferente, estaría visto bajo el prisma de lo oficial y de lo cotidiano. Visto así ese bobo podría resultar un ele-

(5) Eugenio Asensio, *Itinerario del Entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1971, págs. 31-32.

(6) “Por otra parte, como en tantos pueblos muy primitivos, aún hoy día otros fieles del dios, disfrazados de bueyes iban mugiendo, esto es, haciendo el ruido *-fone-* de los bueyes. Son los *bufones*, los que bufan. No podemos dar un paso en esta religión dionisiaca sin tropezar con cosas y gentes del Teatro, de tal modo se son mutuamente dionisismo y teatralidad, médula y sustancia”, Cit. en José Ortega y Gasset, “Idea sobre teatro”, en *Obra Completa*, Tomo VII, Revista de Occidente/Alianza Editorial, Madrid, 1983, pág. 489. En este mismo sentido analiza Mijail Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Universidad, Madrid, 1987) el papel del tonto y del bufón; y dice: “La risa acompañaba también las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana: así los bufones y los ‘tontos’ asistían siempre a las funciones del ceremonial serio, parodiando sus actos... Ninguna fiesta se desarrollaba sin la intervención de los elementos de una organización cómica”, y continúa: “Los bufones y payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. En cierto modo eran los vehículos permanentes y consagrados del principio carnalesco en la vida ordinaria”. Cit. en págs. 11 y 13 respectivamente.

mento eficaz de evasión de la cotidianidad en la que el hombre se siente esclavo⁽⁷⁾.

Esto se puede transportar a las obras del sainete moderno, cuyos personajes principales van a estar entesacados de situaciones marginales: gente de barrio bajo, antihéroes.

M.^a del Pilar Espín Templado comprueba cómo el hecho diferencial que aparece en estas obras también hay que entenderlo como la presencia mayoritaria de un grupo social que destacase como tal. Efectivamente, al analizar los espacios escénicos más frecuentes se comprueba que estos son: “el patio de las llamadas en la época casas de vecindad, y las calles de los barrios bajos, además de los lugares de recreo a las afueras de Madrid, a la orilla del Manzanares”⁽⁸⁾; el aspecto que ofrecía la escena se correspondía, pues, con una realidad exterior vinculada a determinados grupos inferiores de la sociedad⁽⁹⁾. Finalmente concluye:

“Comprobamos, pues, que tanto en lo que se refiere a los espacios como a los personajes, el sector social de la población que destaca como protagonista del sainete, es sin duda, la clase social más baja. La aparición esporádica de señoritos burgueses o aristócratas acentúa el contraste de clase, pero nunca supone una presencia mayoritaria, ni protagonista, dentro del numeroso acopio de personajes populares que llenan el escenario del sainete”⁽¹⁰⁾.

ÓPTICA CARNAVALIZADA Y ANTI-OFICIALIDAD: EL MUNDO DEL ANTIHÉROE

Con todo ello, la escena del Género Chico hace posible un cambio de actitud en el que el personaje sin posibilidades literarias como protagonista en un drama de Echegaray, se convierte ahora en el centro de la escena, lo que implica un significativo cambio en el punto de vista que ahora se va a transmitir de la vida, mediante una estética del revés. Mijaíl Bajtín⁽¹¹⁾ había formulado el con-

(7) “El hombre necesita periódicamente la evasión de la cotidianeidad en que se siente esclavo, prisionero de obligaciones, reglas de conducta, trabajos forzados, necesidades. Lo contrario de esto es la orgía. La simple idea de que la tribu o varias tribus próximas va a reunirse un día, no para trabajar, sino precisamente para *vivir unas horas de otra vida* que no es trabajo —en suma, la *fiesta*— comienza ya a alcoholizarle”. (Subrayado del autor). Cit. en Ortega y Gasset, “Idea sobre teatro”, en *Op. Cit.*, pág. 480. Recordemos ahora que el teatro —el corral de comedias— era un lugar de reunión, en el que se vivía durante unas horas otra vida, ésta sin trabajo.

(8) M.^a del Pilar Espín Templado, *Op. Cit.*, pág. 109.

(9) Refiriéndose a las casas de vecindad —Espín Templado— comenta: “El aspecto de estas casas, según las descripciones de Hauser y Chicote, coincide plenamente con los decorados escénicos que, tan repetidamente, hemos visto aparecer en los sainetes madrileños como espacios donde transcurría la acción”. (*Op. Cit.*, pág. 110). Lo mismo puede decirse de los lugares de recreo, estos son espacios frecuentados por la clase baja (pág. 111).

(10) “En conclusión, podemos resumir que la vida de la clase inferior de la población es la que cobra relieve, distinguiéndose en el género sainete” (Espín Templado, *Op. Cit.*, pág. 111). Cfr. la obra de Carmen del Moral, *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Madrid, Turner, 1947, págs. 88 y ss.

(11) Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y... Op. Cit.*, pág. 16.

cepto de la lógica del revés, según él, inherente a cualquier manifestación de las formas de la cultura popular.

La importancia de esta formulación y del cambio de actitud estética que implican las obras del Género Chico radica precisamente en que permite situar qué situaciones y qué personajes y escenarios vamos a encontrar en éstas. Dicho de otra manera, nunca un personaje noble literariamente, a no ser como parodia, protagonizará una obra de estas características. En este teatro aparece un segundo mundo en el que se imponen unos sistemas transgresores en el lenguaje, maneras y formas, que se justifican a partir de una lectura carnavalizadora de los mismos, esto es, el mundo como parodia:

“Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos.

La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés¹²⁾.

Esta línea opuesta sistemáticamente a lo respetable y lo oficial como modelos de lenguajes carnavalizados modela unos personajes adversos a la cultura prestigiada. Las obras del género y por lo tanto el libreto *Cádiz* contempla esta posibilidad de mostrarnos unos tipos fijados en virtud de un proceso literario en el que se subvierten los esquemas. El chulo o el majo de estas piezas suponen una respuesta a las normas literarias establecidas. Éste es otro rasgo que opera en la formación de los personajes, su carácter no oficial, que posibilita a su vez ese otro mundo literario en que cristaliza el flujo de la cultura popular que en todas sus etapas de evolución, ha elaborado un punto de vista propio acerca del mundo y formas especiales para reflejarlo artísticamente, en oposición normativa a la cultura oficial¹³⁾. La cultura popular encuentra, pues, un buen soporte literario en el sainete moderno, aunque no se oponga a los comportamientos éticos, aunque sí estéticos de la cultura oficial. El Género Chico podría formar parte de un momento determinado de este entramado que refleja un estado de ciertas actitudes de lo que Bajtín ha llamado cultura popular; y al igual que el entremés cervantino o la tonadilla escénica del siglo XVIII comparte su no oficialidad estética, plasmada en el protagonismo de lo inferior y lo aparentemente poco serio. La realidad privilegiada en el nuevo género propicia tipos y motivos escénicos que pueden funcionar artísticamente apartados de una dramática cuyos personajes y situaciones imitaban y repetían lo prestigiado, lo culto y lo moralmente admitido. Este concepto del personaje literario en el que el antihéroe, por la tradición de una literatura culta que lo sometía a sus pautas y jerar-

(12) *Ibid.*, pág. 16.

(13) Cfr. la obra de Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, pág. 487.

quías, y que se nos revela ahora con todas sus posibilidades literarias, pertenece desde el paso y el entremés de los Siglos de Oro a un ámbito marginal de la vida y la literatura.

El Género Chico también pone a esos antihéroes del mundo inferior, del subsuelo de la sociedad no como mero coro acompañante de unos amos o de unos personajes ennoblecidos literariamente, sino ocupando con aplomo el centro del tablado. En este sentido, la tipología del género responde a las mismas exigencias e inquietudes que el sainete, el paso o el entremés⁽¹⁴⁾, en donde los personajes chabacanos y maleantes podían ser materia “de una brillante literatura cuyos repertorios se encontraban no en las librerías, sino en la plaza y el mercado, aguardando al observador que los cogiese y los transformase⁽¹⁵⁾”.

Por tanto, y haciendo una breve recapitulación, el personaje en el Género Chico podría entenderse en función de varios elementos que lo relacionan con los que aparecen en el teatro menor anterior: de un lado, encontramos su esquematismo, es un personaje trazado en el breve tiempo que dura la obra, luego ni cambia ni evoluciona. Junto a este primer rasgo también destaca su procedencia popular y marginalidad que no necesita a su vez someterse a las reglas de una literatura culta ni oficial, por lo que admite actitudes y comportamientos carnavalescos de esa misma oficialidad.

De todo ello, por necesidades técnicas como apunta Asensio para el entremés, se deduce que cada personaje adoptara tal postura que le permitiera expresar su particular punto de vista de acuerdo a su condición literaria. Podría tratarse de obras en las que no se intenta orquestar o unificar las diversas ópticas expresadas por los personajes. La conciencia de estos no se funde con la del autor ni se subordina a su punto de vista, sino que conserva su integridad e independencia, como diría Raman Selden:

“no son sólo objetos del universo del autor, sino sujetos de su propio mundo significativo”⁽¹⁶⁾.

Tal variedad de actitudes quedaría unificada, bien por la voz de un glosador que les fabricará el marco o por el escenario directamente: elementos ambos objeto de nuestro estudio. Así, por ejemplo, los diferentes tipos que aparecen en el desarrollo de *Cádiz* quedarían unificados bien por el marco, histórico en este supuesto, o por la estampa costumbrista que conforma cada cuadro musical de la obra.

El carácter antioficial y ciertamente paródico dotan a estos personajes de un valor cómico, como modelo de superación; ello unido al ambiente festivo en el que generalmente se desenvuelven, dotan a la nueva fórmula escénica de una extensa gama de actitudes dramáticas cuyos comportamientos transgresores vendrían velados por la tipicidad, testimoniando así el gusto literario por lo popular y plebeyo.

(14) Cfr. Eugenio Asensio, *Op. Cit.*, pág. 30.

(15) *Ibid.*, pág. 31.

(16) Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987, pág. 26.

TIPOLOGÍAS DEL PERSONAJE

AMBIENTE URBANO Y SUCESOS CONTEMPORÁNEOS, LAS REVISTAS DEL AÑO Y LAS PARODIAS

De forma análoga a como actúan estas circunstancias y estas necesidades técnicas, también encontramos otros factores de carácter temático que perfilan los personajes y los tipos del género.

El Género Chico se basa perfectamente en el teatro costumbrista desarrollando dentro de esta línea varias tendencias, de modo que pueden destacarse algunas constantes en su contenido. El costumbrismo del Género Chico va desde el comentario burlón de la vida cotidiana hasta la evocación castiza y diferencial de España. Esta diversidad temática y ambiental produce unas variantes repetitivas dentro de la tipología de sus personajes.

De un lado, encontramos el sainete que desarrolla un ambiente urbano centrando su atención en sucesos y costumbres contemporáneas. Éste es el caso de *La Gran Vía*. El personaje aquí puede ser una calle o una fuente, pero también un ratero, una rata o una criada. En este caso la costumbre y el sabor local existentes en la obra se subordinan intencionadamente a una pertinaz intención de comentario satírico sobre un suceso o una anécdota. También en esta línea encontramos las llamadas revistas del año entre las que tenemos títulos tan conocidos como *Cuadro disolventes* o *El año pasado por agua*, los que al igual que la obra anterior se encuentran muy mediatizados por las alusiones a la actualidad política local, configurando sus galerías de personajes a través de lo cotidiano y del suceso accidental.

Otra modalidad dentro del Género Chico la encontramos en obras como *La Corte del Faraón*, que evidencian su sentido paródico respecto a otras obras más serias. Sus personajes no son sino caricaturas literarias de otros personajes literarios en las que el carácter burlesco y cómico configuran su comportamiento dramático.

EL COSTUMBRISMO CASTIZO DE COLOR LOCAL

Pero tal vez el fenómeno más interesante y diferenciador del Género Chico lo vamos a encontrar en aquellas obras que recrean un ambiente castizo de color local, factor éste también presente en las otras modalidades reseñadas pero compartido o al servicio de otros rasgos de carácter más paródicos o revisiteriles. En este sentido, el género enlaza con un fenómeno que impregna la vida literaria a partir del siglo XVIII y que encuentra en la literatura de carácter popular y menor uno de sus mejores aliados y sus más eficaces medios de expresión: nos referimos al problema planteado por el majismo y el casticismo como paradigmas inequívocos de lo supuestamente español. Este tener como modelo de imitación literaria unas fórmulas estéticas cargadas de cierto carácter marginal y a la vez estilizadas como las únicas posibilidades de entender o dar testimonio de lo que acontece diferencialmente en España, produce una extensa gama de personajes que al cabo de poco tiempo se van a ir conforman-

do con solidez como los únicos dueños y protagonistas absolutos del Género Chico.

La España pluriforme y castiza encuentra en el nuevo género un marco ideal para dar vida a sus personajes y escenarios. El hecho diferencial, en el que se sustenta lo auténticamente español, determina de forma singular sus personajes y sus tipos. Si bien es cierto que será este mismo hecho diferencial: lo andaluz, lo valenciano, lo madrileño, lo murciano, lo zaragozano, el elemento que provee al género de una galería de personajes diferentes, no es menos cierto que determinados personajes y tipos se impondrán como modelos fácilmente asimilables en escenarios más diversos, siempre y cuando se les sitúe en un espacio literario verosímil y adecuado.

El Género Chico como expresión del casticismo de las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del XX explota un concepto de pueblo en el que se atribuyen a éste las cualidades de lo tradicional y lo auténtico. Matilde Muñoz hace una breve y curiosa descripción de qué entiende el Género Chico por pueblo, palabras que pueden darnos una primera idea sobre qué modelos populares aparecerán en su escena, dice así:

“Pueblo quiere decir sangre caliente, tradiciones intactas, personalidad poderosa y pujante, enemiga de cualquier innovación que pudiera desvirtuarla. Pueblo era majeza, donaire, generosidad y largueza, valor y tronío. Era sentimiento y guapeza. Aristocracia de sentimiento y desprecio de lo pequeño. Y era independencia y honradez. Esto era pueblo”⁽¹⁷⁾.

Este concepto de pueblo se concentra específicamente en el sainete de ambiente madrileño y de ambiente regional, resaltando lo que cada lugar pudiera tener de genuino y particular. En estos casos siempre se trata de un casticismo diferencial que en el madrileñismo se sintetiza con un muy peculiar carácter en el ambiente de la Regencia:

“...el cesante, la patrona de la casa de huéspedes, la modistilla, el hortera, el maestro de escuela, el murguista, el gomoso, el ‘maleta’, la chulapa, el ‘guindilla’, el organillero, el sacristán, la peinadora, la señorita cursi, la menegilda, la ‘carabina’, el zapatero remendón, la prendera, el quinto del pelotón de los torpes, el *monterilla* de pueblo, la mujer del aguaducho, el portero o el camarero de las grandes patillas, el *croupier*, el militar de los “¡rayos y centellas!”, el casero de raído levetín, el *rata*, la cigarrera, el ‘isidro’, el diputado de la mayoría, el polizonte, el pollo calavera, el poeta melenudo, el duelista...”⁽¹⁸⁾.

(17) Matilde Muñoz, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Ed. Tesoro, (2.^a edición), Madrid, 1946, pág. 233.

(18) Melchor Fernández Almagro, *En torno al 98. Política y Literatura*, Ed. Jordán, Madrid, 1948, pág. 219.

Estos son algunos de los tipos que aparecen en las obras que recrean un casticismo diferencial madrileño. Se trata siempre de figuras extraídas de la vida madrileña, haciendo especial hincapié en situaciones entresacadas del momento.

Otras veces se recrean ambientes regionales en los que los tipos, con esa misma intención con la que Matilde Muñoz describe el pueblo del Género Chico, se presentan, se comportan y hablan de acuerdo con la zona de la que pretenden conformar un tipo en el que se sinteticen los rasgos diferenciales del lugar.

Hasta aquí los personajes parecen dar cuenta de la diversidad llamada España, siempre vista desde Madrid. Los personajes, con sus ambientes y formas externas no son intercambiables: es decir, un chulo de Madrid no puede aparecer en la huerta murciana, y un aragonés sólo era verosímil dentro de su escenario local. Sin embargo, este esquema no es válido para dar cuenta de todos los tipos del género. Efectivamente, encontramos algunas obras que frente a estas expresiones del casticismo entendido como algo excepcional, local y diferencial, representan o dan cuenta de un casticismo más uniformado, cuyos personajes bien podrían aparecer en Madrid, Zaragoza, la huerta levantina o Cádiz, es decir, son más versátiles en su localización¹⁹⁾.

Estas obras, entre las que se encuentran *Cádiz*, fijan sus personajes a partir de unos supuestos tipos que muestran especial atención a lo que el personaje puede aportar como elementos diferenciales no respecto a otras zonas de España, sino frente a lo extranjero. Además, en estos casos, las obras se encuentran enmarcadas en otro problema de singular importancia para detectar las claves de su éxito y su naturaleza literaria; se trata del problema del escenario en que se desenvuelven: Andalucía.

Cierta moda andalucista, su prestigio literario y fundamentalmente sus posibilidades literarias hacen de las zonas meridionales el lugar más verosímil en el que con mayor rigurosidad colocar las tramas y dar vida a personajes más o menos susceptibles literariamente de testimoniar lo español, entendido ahora bajo las formas de lo popular.

La “absorción andaluza”, como la denomina Julio Caro Baroja, provoca irremediablemente un fenómeno de rechazo de lo castellano, que parece haber agotado sus posibilidades literarias y que es substituido ahora por el paradigma que ofrecía la periferia andaluza:

“Pero hay otro hecho, que conviene hacer resaltar y que se da a finales del siglo y hoy que es el de que el ‘popularismo’ se

(19) No obstante, esta versatilidad hemos de entenderla en términos relativos dentro de unas determinadas coordenadas geográficas que no siempre se ciñen exclusivamente a los escenarios que aparecen en las obras del Género Chico; así, por ejemplo, difícilmente podremos localizar un majo o una manola en Galicia o el País Vasco. Tal vez, el problema radicara en que se trata de escenarios geográficamente muy delimitados por el singular y especial desarrollo de unas constantes culturales un tanto exclusivistas y excluyentes y a la vez reductoras; esto es, se trata de zonas muy preocupadas por configurar una imagen propia como entidades aisladas y muy diferenciales. A ello, además, hay que añadir el fenómeno del andalucismo que impregnó con mayor fuerza posiblemente en aquellas zonas no tan delimitadas como espacios culturales.

traduce, con mucha frecuencia, de modo exclusivo, en 'andalucismo' y aún 'gitanismo'. Lo castellano, viejo o nuevo, queda desplazado para muchos por lo específicamente andaluz, por el prestigio y seducción que ejercen las costumbres populares de Andalucía, desde el XVIII²⁰⁾.

Pero una tipología andaluza como paradigma de lo español habría que entenderla en el relevo que durante el siglo XVIII se produce en la imagen literaria de España. El Antiguo Régimen había sustentado una buena parte de su imagen a través de una literatura en la que tanto los personajes como los escenarios se situaban preferiblemente en Castilla. El modelo castellano había servido como un soporte estético coherente hasta que en el siglo XVIII se produce una crisis de valores en ciertos grupos aristócratas que van a necesitar ahora de una nueva plataforma en la que sustentar su imagen.

Si el teatro de Lope de Vega ofrecía una posibilidad literaria con la que identificarse en pleno Siglo de Oro, en el XVIII la situación cambia sensiblemente; y al igual que el majo es la figura estética en la que parece sintetizarse la nueva imagen, éste necesita de un escenario igualmente nuevo y especialmente diferente del paradigma que le ofrecía Castilla. Por tanto, si con anterioridad lo castellano sirve de forma inequívoca para identificar lo español, a partir del siglo ilustrado será lo andaluz el nuevo modelo nacional, lo suficientemente indefinido y amplio como para poder formar de él un excelente molde de acuerdo con las circunstancias. Se busca lo diferente y original; y desde el punto de vista literario Andalucía parecía ofrecer más posibilidades creativas por su mismo desconocimiento e indefinición²¹⁾.

El problema de la absorción andaluza y su aceptación como estética de lo auténticamente español es un problema fundamentalmente literario, esto es, el concepto Andalucía más se debe a la reiterativa mención literaria, como modelo original frente a lo extranjero, que a sus propios rasgos físicos y diferenciales. De ahí, posiblemente, que sus personajes puedan transvasar sus indefinidas fronteras, y que su condición de escenario literario le permitiera extenderse más allá de sus propias fronteras geográficas. Lo andaluz, visto así, sería lo español de igual manera que en los siglos XVI y XVII su correlato literario se configurará a partir de lo castellano.

El Género Chico no escapa al fenómeno y explora deliberadamente una tipología centrada en Andalucía, no como paradigma de lo andaluz, sino como modelo de lo español. Éste es el caso de conocidas obras como *El baile de Luis*

(20) Julio Caro Baroja, *Ensayos sobre la literatura de cordel*, Círculo de Lectores, Barcelona/Valencia, 1988, pág. 36.

(21) Alberto González Troyano, en su edición de *Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón (Cátedra, Madrid, 1985), analiza las posibilidades que ofrecía Andalucía como escenario literario ciertamente privilegiado: "Frente al mundo del norte, cada vez más uniforme, una Andalucía heteróclita, dispersa, fragmentada, con rasgos raciales y sociales muy diferenciados, con un pasado histórico y artístico muy palpable y con una cultura y unas vivencias populares muy acendradas, podía sincronizar con las subjetividades más dispares. Cada escritor —nativo o viajero— podía encontrar un reducto, un marco propicio para encuadrar la escena, la trama, el tipo humano buscado o imaginado..." Cit. en pág. 22.

Alonso y *La boda de Luis Alonso*, libretos de Javier de Burgos y músicas de Jerónimo Jiménez; la *Tempranica*, con letra de Julián Romea y música del mismo Jiménez, *Trafalgar* o la propia *Cádiz*, situadas en Andalucía y recreando tipos originales y susceptibles de dar cuenta de lo andaluz, no como hecho diferencial, sino como modelo diferenciador de España.

Hasta aquí se ha intentado apuntar cómo modela el Género Chico sus personajes, teniendo en cuenta para ello la diversidad de elementos que van desde la brevedad temporal de sus obras, hasta la diferenciación tipológica en virtud del escenario elegido para su recreo.



Capítulo 7
LA IMAGEN GADITANA A TRAVÉS DE
LA ZARZUELA CÁDIZ. LOS PERSONAJES

EL JALEO DE CÁDIZ, DANZA TÍPICA. Litografía de E. Giraud aparecida en la Revista Médica.

La tipología del personaje que aparece en el Género Chico está inclinada deliberadamente a un claro predominio de los elementos populares en perfecta consonancia con los resortes y actitudes estéticas del género.

Cádiz es una excelente muestra de ello al presentarnos una extensa galería de personajes y tipos que van desde el majo dieciochesco hasta el conocido bandolero decimonónico. *Cádiz* también puede considerarse una obra modélica dentro del grupo de piezas que recurren a un casticismo menos local situando sus personajes bajo las coordenadas de una estética populista y andalucista. Los resortes configuradores del mundo literario que nos presenta la zarzuela *Cádiz* hay que buscarlos en una perfecta sincronización entre el escenario y momento literario elegidos: *Cádiz* en la Guerra de la Independencia y en las Cortes de 1812; y en una ajustada y precisa nómina de tipos castizos que pueden dar cuenta literaria de la imagen más evocadora de una España que se enfrenta estéticamente al invasor napoleónico⁽¹⁾. Es decir, se ha elegido el escenario perfecto e ideal en el que situar esas actitudes y comportamientos —cristalizados en los personajes— que pretendían convertirse en la imagen más genuina y auténtica de lo español.

El Género Chico con una obra como *Cádiz* referencia el comportamiento del majismo a través de unos personajes dramáticos que desarrollan su fisonomía intelectual y literaria en plena contienda militar contra Napoleón. Existe pues una admirable compenetración entre las actitudes que perfilan el majismo y el fondo histórico en el que se legitimizan desde el punto de vista dramático

(1) En este mismo ambiente sitúa Francisco Asenjo Barbieri su obra *Pan y Toros*, libreto de José Picón; zarzuela que se mueve dentro de las coordenadas estéticas de la evocación castiza —majismo— que parece formarse y radicalizarse en los momentos de lucha abierta contra el invasor francés. Destaca el hecho concreto de que sea esta obra de Barbieri una de las piezas de la llamada zarzuela grande que, por su construcción estética y ambiente, más cerca se encuentra del Género Chico. Por otro lado, la zarzuela *Pan y Toros*, ambientada en la Corte de Madrid, puede servirnos como ejemplo de ese proceso andalucista o de gitanización de escenarios no andaluces, lo que más que un problema del género vendría a ser uno de los elementos configuradores del majismo dieciochesco, tomado por Barbieri y sus seguidores como el escenario ideal en el que situar una ópera nacional diferente de los modelos europeos que plagaban la música escénica española de la época.

tales actitudes. En una obra como *Cádiz* se lucha más contra el francés mediante el despliegue de unas claves estéticas que mediante la lucha armada, que no aparece nunca en la escena.

Los personajes más interesantes desde nuestro punto de vista van a ser aquellos en los que se detecte una especial identificación literaria con el escenario. Por tanto no van a interesar los personajes que como Carmen y Fernando, una pareja de enamorados, tan sólo tienen una presencia circunstancial en el desarrollo de una intriga amorosa que sirve como mero hilo conductor de la obra. Por ello y en una primera división más o menos rigurosa de los personajes no hemos optado por separarlos en función de su papel en la arquitectura dramática del texto. Existen personajes que sólo van a participar de la intriga, enlace entre los diferentes cuadros costumbristas que se suceden a lo largo del desarrollo escénico. Son personajes poco definidos, carentes de interés dramático y estético por su propia función dentro de *Cádiz*. Lo esencialmente interesante en la obra son sus escenas de costumbres en las que aparecen esas actitudes literarias propias del género.

No obstante, y a pesar de que esta clasificación dividiera los personajes de forma ordenada en función de sus puestos en la arquitectura escénica de la zarzuela, no daría una cuenta exacta del objeto de nuestro estudio. Lo que tratamos de comprobar no es la función dramática de éstos dentro de la obra, sino en qué medida pueden servirnos de modelos para establecer los rasgos en los que se sustenta un sector muy importante de los personajes castizos del Género Chico. Lo interesante es comprobar hasta qué punto dan cuenta del comportamiento estético diferencial del género de acuerdo con un teatro costumbrista en el que quedarían situadas muchas de sus piezas. Analizaremos, pues, cómo contribuyen a desarrollar unas fórmulas y unos perfiles literarios que se nos antojan como la plataforma literaria de unos hábitos castizos y plebeyos puestos de moda, al igual que en el siglo XVIII, a partir de la segunda mitad del siglo XIX español.

En *Cádiz*, como en cualquier obra del Género Chico, aparecen unos personajes que se configuran a partir del concepto tipo, esto es, se trata de personajes contruidos y delimitados a partir de una "determinada unidad objetual" como nos comenta Bajtín:

"el tipo siempre se representa como algo inseparable de una determinada unidad objetual (estructura, vida cotidiana, costumbres, etc.) y como algo necesariamente definido por esta unidad, como algo engendrado, por la última"⁽²⁾.

(2) Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1985, pág. 162. Las palabras de M. Bajtín a este respecto pueden ser bastante reveladoras, no sólo ya para una mayor y mejor comprensión del componente típico de cualquier personaje del Género Chico, sino también como indicadoras de ciertas constantes que aparecen en el género. Lo que el personaje de estas obras pudiera tener de colectivo de un determinado grupo social, bien podría suponer un nuevo punto de partida entre las relaciones del héroe literario y el autor:

"Si el carácter en todas sus formas es plástico..., el tipo es pintoresco. Si el carácter se establece con respecto a los últimos valores de la visión del mundo..., el tipo está alejado de los confines del mundo y expresa la orientación del hombre hacia

El problema estético del tipo se enfrenta al que plantea su fisonomía intelectual resultado de una coparticipación sentimental entre su comportamiento literario y su identificación con un público con el que comparte “los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos”⁽³⁾.

Vistos así, los personajes de la obra pueden dar cuenta de unas expectativas estéticas admitidas generalmente por el público, y si aparecen majos, currutacos y petimetres es porque siguen siendo válidos para dar testimonio de una imagen con la que el público podía identificarse sin ningún tipo de problemas. Por tanto, el majismo que aparece en el Género Chico, en *Cádiz*, no es más que un recurso estético-literario a la tipicidad que no necesita explicaciones para su comprensión y que además podía continuar como modelo diferencial eficaz frente al proceso de modernización e industrialización al que se veía sometida la sociedad española de la época. Los personajes, pues, aquellos en los que se refleja este propósito, sí referencian un mundo literario determinado estancado en un escenario y en un momento histórico que los explica y sin los cuales no existirían: se encuentran definidos a partir de esas coordenadas, son inseparables del momento en que han sido creados.

* * *

PERSONAJES QUE APARECEN EN CÁDIZ⁽⁴⁾

Grupo primero:

- Coro: Voluntarios distinguidos, frailes, señoras, caballeros, majos, soldados, diputados del año doce, chicos, gente del pueblo, marineros, ronda, tropa y acompañamiento.
- Curra, maja.
- Majas (1.^a, 2.^a y 3.^a).
- El Rubio, calesero, majo.

los valores concretizados y limitados por la época y el contacto de valores, hacia los bienes, es decir, hacia el sentido ya transformado en el ser. El carácter en el pasado, el tipo en el presente... El tipo es una postura pasiva de la personalidad colectiva”. Cit. en pág. 169.

- (3) Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974, pág. 225. En esta obra Eco establece los ejes que funcionan en la construcción y arquitectura del personaje típico en su uso práctico en la literatura y en la cultura de masas. Sus conclusiones pueden aplicarse con cierto rigor al personaje del Género Chico, que bien podría entenderse como un arte destinado a un público de masas, mayoritariamente poco formado y poco informado. Sus conceptos de fisonomía intelectual, tipicidad y uso literario del tipo nos ayudan a entender los personajes de estas obras.
- (4) Esta clasificación que nosotros proponemos está basada esencialmente en la filiación estética de los personajes y no en su categoría musical o en una jerarquía que impusiera una gradación de mayor a menor importancia dramática.

- Un viejo currutaco.
- Tobalo, contrabandista.
- Petimetres (1º y 2º).
- Un majo.
- Una mamá.
- Etelvina, petimetra.
- Encarnación, petimetra.
- Oficiales ingleses (1º y 2º).
- Petimetras (1ª y 2ª).

Grupo segundo:

- Una mulata.
- Un negrito.
- Un ciego.

Grupo tercero:

- Don Cleto.
- Doña Angustias.
- Carmen.
- Fernando.
- Lorenzo.
- El marqués.

Otros:

- Fray Casto.
- Fray Cirilo.
- Un soldado.
- Voluntarios (1º y 2º).
- Frailes (1º y 2º).
- Un sargento.
- Un centinela.
- Un marino.
- Un general.
- El gobernador.
- Doña Esperanza.
- Don Cosme.
- Don Basilio.
- Reyes de armas, maceros, un secretario.

Es el momento ahora de señalar y describir los diferentes personajes que aparecen en la obra, tanto los que pertenecen a la intriga de naturaleza amorosa como aquellos que aparecen en los cuadros costumbristas denotando unos comportamientos y hábitos castizos y que revelan la estética populista del Género Chico.

Encontramos varios grupos de personajes que aparecen en *Cádiz* de acuerdo no sólo ya a una determinada filiación estética sino también a su proceden-

cia y funcionalidad dentro del texto. De un lado podemos señalar en primer lugar un grupo de personajes que se mueven dentro de la esfera ética y estética del majismo, dándole a la obra el clima que la diferencia de otras producciones del género.

Junto a estos personajes y dentro de la esfera de lo popular también encontramos otros como una mulata, un negrito o un ciego que habría que entenderlos como un producto de ciertas modas americanistas y una evocación del mundo de los romances de ciego respectivamente. Se trata de personajes puntuales, protagonistas centrales de algunas escenas musicales más cerca de lo revisteril y contemporáneo que del propio asunto de la obra.

Por último, existe un tercer grupo de personajes entre los cuales se configura la trama amorosa que sirve de hilo conductor. Se trata de personajes planos sin más interés que unir las diferentes escenas costumbristas⁽⁵⁾.

DE LA ESFERA DEL MAJISMO

La visión que nos ofrece la obra *Cádiz* de lo popular es una estilización fundamentada en el fenómeno del majismo. Si el protagonismo de *Cádiz* recae en un personaje colectivo en forma de coro no es menos cierto que se tratase de una necesidad en virtud de los acontecimientos históricos que le sirven de paisaje. El hecho concreto de que este héroe colectivo adopte los rasgos castizos que representa el majismo, no es algo circunstancial. Al analizar la raíz que subyace en ese trasvase de hábitos durante el siglo XVIII se puede observar que lo que denominamos majismo es una especie de reacción combativa ante las modas extranjeras, especialmente francesas que imperan entre las clases ilustradas⁽⁶⁾. A partir de la Revolución Francesa y fundamentalmente durante la invasión napoleónica, lo que antes había surgido como una nueva norma

(5) También aparecen otros personajes que en la mayoría de los casos y de acuerdo con los textos que hemos manejado, van precedidos de un asterisco(*), lo que significa que se pueden eliminar; anotación que aparece a pie de página. Por ello, y por tratarse de personajes muy secundarios, irrelevantes desde el punto de vista literario y dramático, salvo en el caso de Fray Cirilo y Fray Casto, apenas los mencionamos en el estudio.

(6) La preocupación por la moda, sobre todo masculina, en el Cádiz del siglo XVIII, adquiere tal dimensión que "en 1794 el gobernador político y militar de la Plaza, general Fonsdeviela, se asusta de que la juventud exprese su rebeldía con lo que entonces se llama *traje jacobino* y ha de publicar un bando prohibiendo esta moda". Cit. en Ramón Solís, "El Romanticismo gaditano", en *Revista de Occidente*, Separata del núm. 97 (abril), 1971, págs. 53-54.

También Alberto González Troyano, en "Los *Majos de Cádiz* de Armando Palacio Valdés", en *Cádiz en la narrativa*, Cátedra "Adolfo de Castro" de la Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1986, pág. 33, comenta: "Ante el empuje e invasión de modas, costumbres y hábitos extranjeros y cosmopolitas que se enseñoreaban de la ciudad, debido al auge económico y al tráfico comercial, surge una reacción castiza y popular. Esta llamada hacia el cultivo de lo más *propio* tuvo en Cádiz un tono más radical que en otras partes debido a la importancia de esa misma influencia de lo extranjero, que amenazaba con abarcar las peculiaridades nativas".

estética frente a lo extranjero, va a adquirir un especial significado como soporte de los valores tradicionales con los que combatir los males de la Revolución, de la que Napoleón es uno de sus abanderados.

Este héroe, cuya voz se impone reiterativamente a lo largo de toda la obra, se comporta de acuerdo al molde que le ofrecía la fórmula estético-literaria del majo:

“... unos modos peculiares de escuchar, de requebrarse, de moverse, de bailar y recitar, de vestir y de calzarse; modos desafiantes, descarados, llenos de altivez y ‘desgarro’, afirmados en su conciencia de casticismo frente a aquel alud extranjero. Estilos que no habrían llegado a ser, quizá, tan conocidos e incorporados a la cultura española si se hubieran quedado reducidos a la órbita de lo popular”⁽⁷⁾.

Este desgarro y esta altivez con la que podemos caracterizar el comportamiento del majismo está presente en ese personaje colectivo-popular que se manifiesta en la obra como sigue:

CORO (Y RUBIO)

*¡Vaya una jarana
que hay por la ciudad!
Si entran los franceses,
¿qué nos pasará?*

.....

*Dicen que hace días
dijo Napoleón
que iba a ser el amo
de la población.*

.....

*Límpiate que estás de huevo,
porque no lo has de lograr.
Eso lo habrá discurrido
cuando estaría con la tajá⁽⁸⁾.*

.....

*No hay que temer; vengan acá,
que de los muros no han de pasar.
Si la Francia ha soñado algún día
pasar vencedora por esta ciudad,
necesita enviar más franceses*

(7) Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del siglo dieciocho en España*, Anagrama, Barcelona, 1987, pág. 98.

(8) Hemos utilizado una variante que aparece en la partitura. El texto que tenemos en el libreto, en lugar del verso: “cuando estaría con la tajá”, coloca el siguiente: “estando chispo su majestad”.

que granos de arena contiene la mar;
porque ancianos, mujeres, chiquillos
y todas las clases de la sociedad,
a pedradas, a palos, a tiros,
con uñas, con dientes, sabrán pelear⁽⁹⁾

.....

“Una vez constituido un arquetipo es fácil verlo funcionar a la luz de pasiones humanas, no sólo de pensamientos; y el arquetipo puede estar constituido por un solo elemento o estar formado por una serie compleja de ellos. La circulación del arquetipo necesita, a veces, una coyuntura histórica favorable. En Historia puede servir para desfigurar un carácter, pero también puede realzarlo. La aceptación o no del arquetipo es irregular, mejor dicho, variada. En muchos casos, no. Hay también situaciones que podrían definirse como neutras o discutibles. Desde la calumnia intencionadísima a la caracterización entusiástica hay, pues, una escala”⁽¹⁰⁾.

La importancia del majismo en la literatura del Género Chico radica en su transformación arquetípica impulsada por unas obras que hacen de él parte de su naturaleza literaria. *Cádiz*, hábil exponente de estas actitudes, cristaliza desde el punto de vista literario un momento histórico que potencia el majismo como la plataforma válida en la que sostener un determinado concepto de lo español, basado también, a partir de la invasión napoleónica, en un desprecio hacia el “gabacho”. Las actitudes que define el majismo se reforzarán desde el momento en que en 1794 las tropas republicanas traspasen nuestras fronteras, subiendo de tono, por ejemplo, las declamaciones de personas como fray Diego José de Cádiz que los llamará: “Hijos de Lucifer”⁽¹¹⁾. El francés va a ocupar el papel que habían dejado libre el infiel o el hereje.

La visión de integridad y grandeza que nos ofrece la zarzuela *Cádiz*, en el comportamiento de los personajes populares estriba precisamente en el proceso de “arquetipificación” que ha sufrido el majismo. Recordemos cómo se comportaban los majos de los sainetes de Ramón de la Cruz y comprobaremos que desde entonces hasta la obra que nos ocupa se ha producido una paulatina y sensible modificación. El Género Chico, *Cádiz*, ha hecho del majismo no sólo un

(9) Javier de Burgos, *Cádiz. (Episodio Nacional Cómico-Lírico-Dramático)*, Biblioteca lírico-dramática, Madrid, 1897, págs. 9-11.

(10) Julio Caro Baroja, “Sobre la formación y uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore” en *Ensayos sobre la cultura popular española*, Dosbe, Madrid, 1979, pág. 167.

(11) Javier Varela, en “La opinión española y Francia, (1789-1801). La nación volátil”, en *Política científica*, núm. 18, Madrid, 1989, págs. 69-72, nos relata cómo a partir de la entrada de las tropas napoleónicas se desata una campaña de opinión contra lo francés. Se trata, según sus propias palabras, de una cruzada mesiánica, impulsada por la Iglesia y el Gobierno, junto “a los inevitables impulsos patrióticos producidos por la guerra”. También destaca el papel tan importante que va a desempeñar la moda, comparable ahora a la influencia revolucionaria a través de la filosofía o los papeles sedeciosos.

modelo que oponer a lo extranjero, sino también y fundamentalmente un modelo ejemplar de comportamiento, engrandecido gracias al ambiente casi épico en el que lo sitúa.

“La fuerza del relato arquetípico, del modelo casi material en la historia escrita, es de una magnitud incalculable; y esta fuerza estriba en que lo tratado puede cobrar un aire de grandeza y generalidad que la materia en sí no tiene. Es la majestad del arquetipo la que ofusca y el arquetipo da al relato una integridad que las acciones humanas no suelen tener por lo general: con él se pasa de la tartamudez y la contradicción a la oratoria limpia y a la persuasión completa”⁽¹²⁾.

Bajo esta perspectiva se nos presenta un personaje colectivo que actúa mediante la voz del coro que impera en todo el desarrollo dramático de la obra, eclipsando todos los elementos que no le pertenecen o subyugando a él las demás voces particulares y la funcionalidad del resto de los personajes⁽¹³⁾.

Esta visión estilizada de lo popular como paradigma de lo nacional destaca curiosamente por rasgos naturales, esto es, por una forma peculiar de hablar, la utilización de una jerga, unas vestimentas especiales y unos ademanes recreados fundamentalmente a través de la literatura y la pintura. Se trata de unas fórmulas verosímiles de las que *Cádiz* hace uso para exaltarlas. El personaje literario que evoca no se mueve obligatoriamente dentro de los cánones de la verdad sino de la verosimilitud literaria mínima exigida para la creación de un comportamiento arquetípico:

“El arquetipo sirve para dar un aire de perfilamiento y perfección formal a algo que en sí no es tan perfilado o tan mondo y lirondo. Y claro es que los historiadores, con frecuencia, han sido perezosos, como el vulgo en lo de no apurar o depurar sus fuentes, en relatar lo que pudiera haber sido y no lo que haya sido, y han dado más importancia a la verosimilitud que a la verdad”⁽¹⁴⁾.

También es curioso destacar cómo estas actitudes desgarrada y castizas se van a reafirmar aún con mayor solidez en un ambiente literario tan propicio como el que le ofrece la obra. El arquetipo que encontramos en el majismo fun-

(12) Julio Caro Baroja, “Sobre la formación...”, *Op. Cit.*, pág. 95.

(13) Conviene señalar a este respecto que si bien el Género Chico rompe los moldes literarios y musicales de la zarzuela grande, la zarzuela *Cádiz* lleva este aspecto a tal extremo que todos o casi todos los números musicales exigen el protagonismo o el acompañamiento indispensable del coro. Además, cuando no lo hace como fondo de un dúo o un aria lo hace como interlocutor del personaje que esté en escena en ese momento. Los solos, que nunca son completos, recaen además sobre personajes entresacados de ese mismo coro. Un majo, el Rubio; un ciego; Curra, una maja; y otros de la misma naturaleza y condición popular y marginal. Los personajes nobles, por así decirlo, no cantan nunca.

(14) Julio Caro Baroja, “Sobre la formación...”, *Op. Cit.*, pág. 164.

ción literariamente en las obras del género, de ahí que fuera el ambiente napoleónico una de sus fuentes favoritas como pone de manifiesto la extensa nómina de obras que localizan sus historias en este marco, y de las que *Cádiz* es un ejemplo⁽¹⁵⁾.

Junto a esta visión idealizada de lo popular aparece una extensa gama de personajes que se mueven dentro de la peculiar esfera del majismo. Personajes que van desde el cosmopolita petimetre hasta el caricaturesco currutaco, pasando por el majo y la maja dieciochesca. Se trata de un universo literario que ya había sido explorado por el sainete del XVIII y la tonadilla escénica y del que se habían nutrido otros géneros populares como la literatura de cordel.

Destacan en un primer plano dos majos: el Rubio, calesero, y Curra. Se trata de dos personajes que responden al tipo del majo y la maja enamorados entre sí y que a lo largo de toda la obra no hacen más que mostrarse, esto es, definirse tipológicamente como lo que son, sin intervenir de forma significativa en la trama conductora de las escenas costumbristas. Ambos protagonizan, con el acompañamiento de un coro de majas, el segundo gran número musical de la obra en el que tan sólo se dicen piropos el uno al otro. El lenguaje que utilizan y los ademanes de que hacen gala hablan por sí solos de sus rasgos literarios. Se trata de dos personajes modelos de acuerdo con el mundo literario al que pertenecen. La relación amorosa existente entre ambos es muy significativa como paradigma frente a esa otra relación amorosa de los protagonistas nobles: Carmen y Fernando. Carmen Martín Gaité define esta relación con las siguientes palabras:

“...en contraposición con tales embelecados de petimetres y petimetras, los majos y las majas inventan un tipo de relación amorosa más directa, más picante y erótica, menos *civilizada*”⁽¹⁶⁾.

Efectivamente, las conversaciones y las formas amorosas de nuestros dos majos son mucho más directas en contraste con otros comportamientos amorosos que aparecen en la obra. Un ejemplo de ello es el tono y el lenguaje que utiliza el Rubio para dirigirse a su maja:

*Vale más ese cuerpo y esos andares
que tóos los volapieses de Costillares.
Cuando miro de cerca tu zarandeo,
tu sinturiya,
por todito mi cuerpo, cachito é sielo,
me dan cosquillas.
.....
Vaya un cuerpo, vaya un tipo de mujer*⁽¹⁷⁾.

(15) Cfr. la "Introducción" de Antonio Valencia al *Género Chico*. (*Antología de textos completos*), Taurus, Madrid, 1962, pág. 18.

(16) Carmen Martín Gaité, *Op. Cit.*, pág. 98.

(17) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, págs. 25-26.

Otras expresiones, en este caso de la maja, evidencian los mismos síntomas:

*Toa la flor de la majeza
y señores con parné,
tiran capas y sombreros
pa que yo ponga los piés,
y al salir por esas calles
y subirme las enaguas
un poquito nada más,
para apartar la gente tiene
que intervenir la autoridad⁽¹⁸⁾.*

Con este tipo de expresiones se quiere formular una relación amorosa supuestamente "verdadera", frente a la imperante moda del cortejo que se introduce en los comportamientos amorosos dieciochescos, afectados y carentes, desde la perspectiva del majismo, de autenticidad⁽¹⁹⁾.

"Para un majo del siglo XVIII, en efecto, la mujer ideal era un ser totalmente contrapuesto a la muñeca, un ser apasionado, silvestre, de carne y hueso. Se trataba, fundamentalmente de esta diferencia: las majas eran en sus actitudes y en su manera de querer, en su indignación, en su pronta respuesta, algo cercano, *de verdad*; las petimetras, puro dengue, filfa, *embuste*"⁽²⁰⁾.

La protagonista plebeya y todas las demás majas que aparecen en el libreto reducen su comportamiento dramático a aparecer siempre bajo estos modelos en los que se prestigia lo desgarrado y la aparente espontaneidad del trato. En este mismo orden, son muy frecuentes las continuas alusiones a la belleza, el gargo y el *donaire* de las majas:

*Cuando en Cádiz sale el sol
y a una jembra se la ve,*

(18) *Ibid.*, pág. 26.

(19) A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, como estudia Carmen Martín Gaité, aparece en España la costumbre:

"...de que ciertos maridos de condición principal permitiesen, más o menos tácitamente, a sus mujeres, con el beneplácito de contertulios y parientes, anudar una estrecha amistad con determinada persona del sexo contrario. Esta persona, que genéricamente tenía libre entrada en la casa y era tan conocida en ella como el marido, no parece, sin embargo (o al menos la ambigüedad era una de las reglas de este juego), que traspasase casi nunca los linderos del amor platónico, limitándose a dedicar a la señora una serie de atenciones, galanterías y obsequios tan determinados y obligatorios que acabaron por perder su cariz inicial de pasión contenida, al ajustarse a un código casi tan tedioso y rígido como el del matrimonio, aún cuando sus leyes parecieran más atractivas". (Cit. en *Op. Cit.*, pág. 1).

(20) *Ibid.*, pág. 97.

*no hay quien mire sin decir
vaya un talle y vaya un pié.
Y en su cuerpo hay un garbo
tan repeculiar,
jay, zorongo, zorongo!
que no se pué explicar⁽²¹⁾.*

Llegado este punto es conveniente señalar también cómo la maja posee unas facultades seductoras capaces de producir por sí solas la derrota del ejército napoleónico, como se menciona en un determinado momento de la obra:

- Cuando vea el extranjis los ojos que tienen las gaditanas.*
- No se acuerdan que llevan encima los sables y las cananas.*
- Y si luego se fijan en nuestros pinreles y en el andar.*
- De seguro no saben los pobres gabachos ni disparar⁽²²⁾.*

El carácter aparentemente cegador de su belleza y cualidades femeninas, en estado bruto, contrastan con la fidelidad a ultranza que profesan a un solo hombre: su majo. Tal actitud, éticamente tradicional, supone, no obstante, una transgresión de los nuevos y extranjerizantes modos amorosos que se imponían en determinados grupos de la sociedad española del S. XVIII.

El que el Género Chico utilice este concepto de relación amorosa como una clave para explicar muchos de los argumentos y temas que engrosan su repertorio se encuentra dentro del concepto casticista de vida que pretende evocar y que nos recuerdan obras como *La Revoltosa* en el conocido dúo de Mari-Pepa y Felipe:

*Felipe La de los claveles dobles,
la del manojo de rosas
la de la falda de céfiro,
y el pañuelo de crespón;
la que iría a la verbena
cogidita de mi brazo...
eres tú... ¡porque te quiero,
chula de mi corazón!*

*Mari-Pepa El hombre de mis fatigas,
pa mí siempre en cuerpo y alma,
pa mí sola sin que nadie
me dispute su pasión;
con quien iría del brazo
tan feliz a la verbena...
eres tú... ¡porque te quiero,
chulo de mi corazón!⁽²³⁾*

(21) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, pág. 52.

(22) *Ibid.*, pág. 33.

(23) Antonio Valencia, *Op. Cit.*, pág. 362.

Se trata de un fenómeno mucho más amplio que tiene una especial acogida en los géneros literarios que pretenden inspirarse en lo popular, desde el sainete del XVIII y la tonadilla escénica, ésta última hace de él una especie de modalidad⁽²⁴⁾, hasta, por ejemplo, la literatura de cordel. He aquí un clarísimo ejemplo en donde se consignan todos los rasgos de este nuevo lenguaje amoroso cargado de unas evidentes connotaciones eróticas; el ejemplo está tomado de una colección de canciones andaluzas citadas por Julio Caro Baroja:

MI CHAY

*Vaya una jembra
con caliá!
vaya unos clisos⁽²⁵⁾
que hasen pená...
¡Juy! ¡que me jundo!
vengaste acá;
diña siquiera
una mirá.
Cuando yo miro
ese meneo
y ese mundiyo...
¡Juy! que mareo.
Dame, morena,
dame tu sar;
di que me quieres
por cariá.
En la ventana
me esperarás
que quieo contigo
yo platicá.
Cara jermosa!
cara salá!
¡Juy! que ratiyos
voy a pasá!
Tu beya fila,
chay rezaá,
puede a un muerto
rezucitá.
Vaya un zalero
con mucha zal,
¡Juy! ca mis clisos
jacen penar.
Un Divel zolo*

(24) José Subirá destaca los dos temas predilectos de las tonadillas dieciochescas: el majismo y el abatismo. El primero de ellos se fundamentaba principalmente en diálogos de carácter amoroso en los que las majas o los majos manifestaban sus peculiares modales en estas lindes.

(25) Ojos.

*pue camelar
lo que yo quiero
e jonjabar.
¡Juy que fortuna
voy a lograr,
si no me hacer
más suspirar!
¡Juy! serranita
jembra barbal,
yo quiero tu barco
pa navegar.
Si tú me quiees
desenojar,
dame tus brazos
pa descansar.*

FIN⁽²⁶⁾.

El código amoroso creado por el majismo, del que dan cuenta los majos y las majas de *Cádiz*, contrasta en la misma obra en primer lugar con la norma de comportamiento amoroso a la que responden otros personajes, especialmente las petimetras y petimetres como veremos un poco más tarde; y en segundo lugar con el cuarteto amoroso creado entre Carmen, Fernando, Lorenzo y Don Cleto, cuyos comportamientos se mueven dentro de trasnochadas actitudes románticas y bajo el tópico tema del matrimonio entre un viejo y una joven, que ya había desarrollado Leandro Fernández de Moratín en sus conocidas obras *El sí de las niñas* y *El viejo y la niña*.

Otro de los datos más sobresalientes y más fácilmente constatables a través de la lectura, mucho mejor que a través de su representación, es el peculiar lenguaje con el que se atavían los majos de la zarzuela *Cádiz*. En la supuesta imitación del lenguaje gaditano de la época procura Javier de Burgos reflejar los diferentes niveles sociales. Efectivamente, junto con el comportamiento amoroso, va a ser la condición lingüística uno de los elementos que más contribuyen a dar una diferente arquitectura literaria a cada personaje. El lenguaje de nuestros majos es pintoresco y acusa un profundo proceso de gitanización, fenómeno este muy extendido en el siglo XIX, que invade la imagen literaria de Andalucía.

El Género Chico, en lo que se refiere a las regiones de España, toma sus dialectismos y popularismos de Madrid, Valencia o Andalucía; introduce expresiones de la lengua hablada más vulgar, más en apariencia sin dignidad literaria. Esta riqueza también se manifiesta en el vocabulario, introduce arcaísmo y expresiones hoy en desuso. En definitiva, sin más trabas que las exigencias propias del género, los autores logran hacer sus libretos con materiales que eran considerados como tabú entre la buena sociedad ñoñamente culta. Con rapidez

(26) Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Círculo de Lectores, Barcelona/Valencia, 1988, pág. 284.

pasamos de momentos de mayor hondura lírica a los del más descarnado y brutal populismo hiriente. Tal comportamiento lingüístico parece transgredir los modelos normativos vigentes, aunque hay que advertir, sin embargo, que por ejemplo los andalucismos, gitanismos y voces de germanía que introducen los libretistas en sus obras responden a una realidad de la vida española, al famoso achulapamiento que alcanzó la aristocracia y a la realeza a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX.

A ellos hemos de añadir la necesidad de ajustar el discurso literario a las exigencias musicales de la partitura, lo que viene a añadir otro factor más de distorsión lingüística. No en vano, Rubén Darío ya había señalado en su "Introducción" a *Cantos de Vida y Esperanza* la importancia de estas producciones como renovadoras de la versificación española:

"En cuanto al verso libre moderno, en esta tierra de Quevedos y Góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid cómico* y los libretistas del *género chico*"⁽²⁷⁾.

Javier de Burgos, gaditano y seguidor de la tradición de González del Castillo, paralela y contemporánea a la de Ramón de la Cruz, en su intento de imitar al lenguaje gaditano de la época procura diferenciar distintos niveles sociales; lo que se puede comprobar incluso en los nombres de los majos y majas que aparecen en el libreto: *El Rubio, Curra*; que contrastan con los de otros personajes más refinados: *Etelvina* y *Encarnación*, ambas dos petimetras.

El lenguaje, al igual que los hábitos amorosos de nuestros majos, está caracterizado por su aparente vulgaridad, como signo de lo sincero y espontáneo. Se trata siempre de unas formas más directas, cargadas de rasgos peculiares que pretenden simular el habla popular gaditana⁽²⁸⁾.

Las conclusiones de P. Payán Sotomayor sobre el habla gaditana pueden ser bastantes válidas, a pesar de tratarse de unas apreciaciones sobre el habla actual, para una caracterización general del lenguaje de los majos, las palabras de M. Seco y F. Quiñones son suficientemente ilustrativas ya que se ajustan de modo singular a la caracterización lingüística del libreto *Cádiz*: "carácter urbano, expresividad, sentido cómico, afectividad e ironía"⁽²⁹⁾, rasgos por otra parte susceptibles de aplicar con mayor o menor éxito a cualquier otra

(27) Rubén Darío, "Prefacio" a *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesías Completas*, ed., introducción y notas de Alonso Méndez Plancarte, aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmas, Aguilar, Madrid, 1968, pág. 625.

(28) Pedro M. Payán Sotomayor, en su libro *El habla de Cádiz* (Cátedra "Adolfo de Castro" de la Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1984), estudia el habla popular gaditana a través de los diferentes niveles gramaticales, léxicos, semánticos y fonéticos, destacando con especial atención los elementos que más contribuyen a la emotividad lingüística de los hablantes gaditanos, aspecto este muy presente en el libreto de Javier de Burgos. Cfr. también del mismo autor, *La pronunciación del español en Cádiz*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1988.

(29) Manuel Seco, *Archiches y el habla de Madrid*, Alfaguara, Barcelona, 1970, pág. 27.

obra del Género Chico⁽³⁰⁾ a partir, en opinión de Ricardo Senabre, de un “determinado módulo de popularismo” cuando se refiere el sainete castizo de Carlos Arniches:

“Arniches trata de hacer hablar a los personajes como si fueran gentes populares, pero para ello se requiere subentender previamente un determinado módulo de popularismo muy lejano de la realidad”⁽³¹⁾.

Expresiones como *gaché*, *charipé*, *sinturiya*, *garlochí*, *resalao* o *generalá*, o modo de ejemplo, vienen a ilustrar puntualmente estos caracteres, que contrastan con el lenguaje utilizado por los personajes entresacados de otros mundos y esferas estéticas.

* * *

Pero en el esbozo del majismo en el que sitúa Javier de Burgos su zarzuela no pueden faltar esos otros personajes como los petimetres, los usías o los abates, que referencian la otra cara del fenómeno otorgándole así un mayor contraste ético y estético a la figura castiza y plebeya del majo.

A pesar de que ningún personaje esencial, desde el punto de vista dramático, va a responder a las denominaciones del abatismo y sus mundos afines del petimetre y el usía, sí existen momentos en los que la atención del autor se ha ceñido de forma exclusiva en este mundo. Se trata, concretamente, de una de las escenas costumbristas con mayor sentido humorístico en la que una mamá intenta comprometer en matrimonio a sus dos hijas: Etelvina y Encarnación, petimetras, con dos apuestos oficiales ingleses. El comportamiento extremadamente cursi, recatado y descarado a la vez de los personajes, constituye una severa, pero llena de humor, crítica a tales refinamientos “falsos” que son puestos ahora en evidencia gracias a los efectos del alcohol, del que los personajes van siendo presa poco a poco a lo largo de la escena⁽³²⁾. La frase “Mis lord, mis lord, / me paece a mí que he bebido mucho arcol” puesta en boca de la mamá, ya denota el carácter paródico de la pieza; lo que se viene aún más a resaltar gracias al ritmo de polka extranjeroizante del comentario musical de Chueca y Valverde; ello unido a la pronunciación defectuosa del español que tienen los oficiales ingleses, consigue desde el punto de vista lingüístico, una caricaturización deliberada de las formas extranjeras, puestas en ridículo gra-

(30) “...unos ciudadanos sensibles y paradójicos, amigos de esconder las contrariedades de la vida tras una chanza ligera, neutra, displicente, en la que es difícilísimo muchas veces distinguir a la pura congoja del buen humor, partidarios de disminuir o enormizar preocupaciones”, Fernando Quiñones, *De Cádiz y sus cantes*, Ed. Anteo, Barcelona, 1964, pág. 15. Tales palabras podrían aplicarse al lenguaje de los majos gaditanos que aparecen en la zarzuela *Cádiz*, dentro de su carácter festivo y optimista en el que se encuentra trazado el libreto.

(31) Ricardo Senabre, “Creación y deformación en la lengua de Arniches”, en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núm. 2, C.S.I.C., Madrid, 1968, pág. 296.

(32) Escena II, cuadro IV, segundo acto, número musical: “Mis lord, mis lord”.

cias al comportamiento afectado de las petimetras y su mamá, comportamiento que, por otro lado, parece no corresponderse con el modelo en el que pretendían desenvolverse.

En relación con la figura plástica del majo, Carmen Martín Gaité señala cómo las formas que cristalizan en el personaje-tipo del petimetre, abate o usía, poseen un factor detonante respecto a la mentalidad tradicional en la que se sustentaba el comportamiento varonil de ciertos grupos sociales:

“las actitudes masculinas que la nueva mentalidad tenía por excelentes eran aquellas que contradecían la imagen del espadachín valeroso y esforzado, siempre dispuesto a reñir y matar en pro de la fé y la honra.

...Creo –dice Martín Gaité–, que, sin atender a lo que semejante novedad debió suponer de provocación y ofensa para la opinión tradicional, nunca entenderemos el ensañamiento que dicha opinión incubó contra los petimetres⁽³³⁾.

El ensañamiento contra estas figuras también aparece en *Cádiz*, donde varios petimetres al igual que el resto de los personajes se comprometen en la defensa de la ciudad, construyendo un lienzo de muralla; la imagen no puede ser más reveladora: un petimetre cargando un saco de cemento⁽³⁴⁾.

En resumen, la obra se nutre de personajes que ya habían sido cultivados en los sainetes del dieciocho, cuyos comportamientos literarios habían nacido a raíz de los profundos cambios producidos en esta sociedad. La arquitectura dramática de éstos subvierte deliberadamente las claves estéticas y éticas del mundo de la Ilustración, ridiculizado en las figuras literarias del abate, el usía o el petimetre, moldeadores a su vez por subversión de los comportamientos castizos y plebeyos. El que el Género Chico adopte estos esquemas tipológicos demuestra su vitalidad plástica que aún sigue siendo portadora de valores especialmente vinculados a la sociedad de fin de siglo:

“Si el carácter en todas sus formas es plástico... –el tipo es pintoresco. Si el carácter se establece con respecto a los últimos valores de la visión del mundo..., el tipo está alejado de los confines del mundo y expresa la orientación del hombre hacia los valores concretizados y limitados por la época y el contacto de valores, hacia los bienes, es decir, hacia el sentido ya transformado en el ser. El carácter en el pasado, el tipo en el presente... El tipo es una postura pasiva de la personalidad colectiva⁽³⁵⁾.

(33) Carmen Martín Gaité, *Op. Cit.*, pág. 76.

(34) Escena XIII, cuadro III, acto primero.

(35) Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza Universidad, Madrid, 1987, pág. 160.

Esta radicalización de posturas que está latente en el majismo parece corresponderse con ciertas inquietudes intelectuales y literarias que se aferran a una España que de forma progresiva se va modernizando con los nuevos tiempos. La diferenciación entre esa España que se perdía y aquella otra que se imponía parecía recordar tiempos no tan lejanos en los que esta misma dialéctica se había impuesto creándose su propio soporte literario; las palabras de Ortega lo sintetizan:

“De donde resulta que la diferenciación más precisa y más clara es estas dos religiones contrapuestas –la apolínea y la dionisiaca– sería distinguir dos danzas, como en el siglo XVIII se daban de golpes en España los ilustrados, influidos por el enciclopedismo francés, y los castizos sumergidos en la estupenda plebe española, por la preferencia entre estos dos bailes: el *minuet* o la *chacóna*”⁽³⁶⁾.

Sin embargo, y en posible contradicción con los comportamientos transgresores del majo respecto hacia esa sociedad a la que pretende oponerse, aparece también un rasgo, que a diferencia del sainete del siglo XVIII, sí va a pontenar el sainete moderno, especialmente en obras cuyos ambientes se desarrollen en plena contienda contra el invasor francés, se trata de la intencionalidad ética. Si el teatro menor, hasta la llegada del Teatro por Horas, se había caracterizado por la subversión explícita e implícita de los valores socialmente admitidos como decentes, con el nuevo género aquella transgresión momentánea va a desaparecer desde el punto de vista ético. Efectivamente, “frente al desvío del entremés por la moraleja explícita o la ejemplaridad flagrante, frente a esa ruptura –aunque sea en broma– de la norma, nuestro moderno entremés o sainete finisecular, propugna siempre lo contrario, la no transgresión de la moral convencional social”⁽³⁷⁾.

En un texto como *Cádiz* tal concepción ética de los comportamientos humanos se hace especialmente significativa al tener como telón de fondo la lucha contra el francés, símbolo de todos los males y corrupciones⁽³⁸⁾. El majismo, por tanto, que nos ofrece la obra, situado en un escenario tan adecuado como la Guerra de la Independencia, consolida el orden moral y social establecido a finales del siglo XIX.

El concepto de amor que acaba en el matrimonio de los dos protagonistas populares: Curra y el Rubio, viene a contrastar aún más el modo amoroso de los personajes nobles, que van a tener como modelo que imitar el sentimiento amoroso y franco que se alcanza a partir de ahora a través del matrimonio, conside-

(36) José Ortega y Gasset, “Idea sobre teatro”, en *Obras Completas*, Tomo VII, Revista de Occidente/Alianza Editorial, Madrid, 1983, pág. 485.

(37) M.^ª del Pilar Espín Templado, “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático español”, en *EPOS. Revista de Filología*, Vol. III, Facultad de Filología de la UNED, Madrid, 1987, pág. 118.

(38) Cfr. Juan José Alcober Higuera, *Historia de la vida interior y exterior de Fray Diego José de Cádiz*, Madrid, 1899.

rado en la obra como la única fórmula viable en la que cristalizar este tipo de relación afectiva. “El matrimonio es una gran institución”. Esta defensa institucional puede aplicarse a todas las facetas de la vida humana con mayor o menor versatilidad, como es el caso de la honestidad y la honra femenina, que encuentran en la protagonista una línea de conducta no solamente de cara a la sociedad, sino también y lo más importante, de cara hacia una sinceridad personal.

El majismo, pues, que aparece en las obras del Género Chico parece haber conservado tan sólo los moldes estéticos que lo configuraban como la imagen genuina y verdadera de lo español; su valor ciertamente subversivo y transgresor, como se formula en el sainete dieciochesco, se ha perdido o se ha quedado relegado a una misión puramente decorativa. Se trata de una diferencia fundamental cuya explicación haya que buscarla en las nuevas formulaciones del Teatro por Horas, en donde ya no existe nada que oponer a nada, muy diferente a como se organizaba la función teatral en el siglo dieciocho y siglos de oro españoles, en el que la pieza breve contrastaba la obra seria; al no existir ésta, la funcionalidad dramática de la pieza sufre un cambio en su estructuración interna, para configurar ahora un tipo de teatro híbrido entre aquellas manifestaciones transgresoras y paródicas y estas obras de carácter mucho más serio y oficial.

* * *

DE OTRAS FORMAS POPULARES

Junto a estos personajes entresacados todos ellos de la esfera del majismo, aparecen otros que perfilan otros mundos colindantes y con los que se guardan bastantes afinidades. Éste es el caso del contrabandista Tobalo o del torero que de forma aparentemente anecdótica se sitúan en el discurso costumbrista del texto. La aparición en el Género Chico de estas actitudes que vienen a referenciar comportamientos jacarandosos entronca con un proceso de evolución que parece haber sufrido la galería de personajes desde el bobo de Lope de Rueda hasta los valientes dieciochescos. Los personajes, también han sido objeto de un contraste moral en el que la valentía, la hombría y la majeza adquieren un significado específico dentro de sus interpretaciones andaluzas. Todos ellos, el majo, el torero y el contrabandista, y a juzgar por el peculiar modo de presentarse en la obra *Cádiz*, denotan unas formas prestigiadas desde una óptica popular. Caro Baroja nos habla de la referencia común que implican tales personajes como formas típicas del siglo XIX:

“Las hazañas, las listas de los jaques metidos en juerga, son de la más auténtica tradición jacarandina... Se extienden sus actividades específicas y arquetípicas en este orden de valo-

res de la hombría, la valentía y la majeza... He aquí a los personajes de más prestigio para el pueblo, aquellos considerados como los más valientes y de mayor prestancia juvenil: el contrabandista otra vez, el bandido, el torero...⁽³⁹⁾.

Efectivamente, y continuando con las tesis de Caro Baroja, estos personajes parecen fraguarse a tenor del concepto "hybris" con lo que la majeza, el toreo o el gitanismo parecían una derivación del "punto del honor caballeresco".

La zarzuela *Cádiz* necesita constantemente de personajes que por sí solos construyan una imagen genuina y diferencial. Si todos ellos nacen como reacción a lo extranjero y se expresan a través de aquellas formas literarias especialmente diseñadas en función de sus componentes castizos y plebeyos, no es menos cierto que tales resortes de la vida y la imagen española adquieren un refrendo ético en el marco histórico de la Guerra de la Independencia.

Pero la compenetración de tales figuras literarias con el clima decimonónico español es clave para entender su funcionalidad y su prioridad en la atención de los públicos. Todas estas expresiones matizan un determinado concepto de patriotismo en la misma línea del libreto que estudiamos, patriotismo que parece refundir dos fenómenos literarios claramente diferenciados: el mundo del héroe literario y el del anti-héroe: "De la lid caballeresca, pasamos a la sensación de populachería"⁽⁴⁰⁾. El carácter ejemplar de estos personajes va a encontrar la ratificación de sus modales y costumbres en un espacio tan singular como aglutinador de actitudes hasta ahora dispersas, como se supone del marco ético de la Independencia, en donde se exaltan los rasgos y perfiles que más puedan oponerse a esa invasión más que militar, de costumbres y hábitos foráneos. Las obras del Género Chico, y en particular *Cádiz*, forman estas figuras del ambiente popular o popularizado que las rodea. Así, por ejemplo, la literatura de cordel a través de sus pliegos, recitados en la plaza pública, se servía de ciertos tipos que calaban con rapidez en la mentalidad popular de la época, acaparando la atención de unos públicos que gustaban verse reflejados en unos héroes, que como ellos, parecían pertenecer a esferas sociales muy similares a las de ese público inculto, en la mayoría de los casos.

El Género Chico, comparte estas afinidades temáticas y estas tipologías, sin duda alguna, al servirse también del mismo público que compraba y oía las historias truculentas que aparecen reflejadas en aquel romancero muy proclive a describir situaciones que con prontitud acapararán la atención del mismo.

Pero al margen del majismo y sus mundos colindantes estéticamente, el libreto *Cádiz* también recoge y da cuenta de otras fórmulas populares muy entroncadas con la sociedad española; hay que destacar la función de mediatez

(39) Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Círculo de Lectores, Valencia/Barcelona, 1988, págs. 276-277. Cfr. Alberto González Troyano, *El torero, héroe literario*, Espasa-Calpe, col. La tauromaquia, Madrid, 1988.

(40) Esta configuración de los personajes populares parece intuirlo Julio Caro Baroja en su *Ensayo sobre la literatura... Op. Cit.*

y de contemporaneizar unos hechos históricos que se antojaban como un paradigma de actitudes especialmente justificadas a raíz de una oposición común al invasor. En el desarrollo dramático de la zarzuela aparecen unos personajes que van a acaparar la atención de los autores durante una o dos escenas, de las que van a ser sus protagonistas centrales. Se trata de un ciego, cantor de romances, y de una pareja de negritos.

En el caso del personaje ciego, que aparece en una sola escena y en la que nos cuenta varias historias entresacadas de lo cotidiano y lo truculento; hay que destacar primero qué sentido tiene en la arquitectura dramática y cuál puede ser su explicación dentro del espectáculo, con cuya trama o tramas no guarda ningún tipo de relación.

Para empezar conviene decir que se trata de un personaje creado para el lucimiento de un actor cómico, que tal y como señala el propio libreto de Javier de Burgos, tenía que ser el mismo que había interpretado otras figuras cómicas y secundarias de la obra. Su carácter puramente circunstancial se puede explicar en función de cómo se concebía el espectáculo escénico por razones extraliterarias y también extramusicales: distraer al público.

Lo que, sin embargo, sí nos parece de interés es la inclusión de este personaje-tipo dentro de las coordinadas populistas de la obra. La figura del ciego recitador de romances pertenecía al ámbito de la literatura de cordel, en la que el pueblo llano era su público. Estos ciegos comerciaban con impresos reducidos de tamaño, porque así lo exigía su condición de errantes, y reducidos de precio, porque se destinaban a un público carente de recursos.

Julio Caro Baroja, en su *Ensayo sobre la literatura de cordel*, hace un breve análisis de la figura del ciego, recitador de romances y cultivador de la literatura de cordel; su descripción de un cartón de Goya cuyo motivo central es dicha figura, introduce el personaje del cantor ciego, que a partir de ahora va a vivir como tipo en la literatura y en la historia. Transcribimos sus palabras:

“El 27 de abril del año de 1778, Francisco de Goya entregaba a la administración de palacio, con destino al “dormitorio de los príncipes” un cartón de dos setenta de alto por tres once de ancho, que está hoy en el Museo del Prado y que lleva el nombre de *El ciego de la guitarra*. La escena tiene lugar, sin duda, en una barriada exterior a la ciudad. Al fondo se ven casas que no son de aldea, sino urbanas, de varios pisos, la arboleda abunda en torno a ellas. Trátase de un paseo clásico, español, acaso madrileño (el de las Delicias podría ser). La gente sale a solazarse y la luz es luz próxima al crepúsculo. Un ciego canta acompañándose de la guitarra. En torno a él se agrupan varias personas: tres niños, un viejo, dos parejas, un jinete y hasta cinco hombres más...”⁽⁴¹⁾.

(41) *Ibíd.*, pág. 51.

La descripción de la escena guarda un sensible parecido con el ambiente en el que se desarrolla el ciego y su lazarillo en la obra. Sin embargo, más interesante nos parecen aún los rasgos que a través del texto podemos constatar en el personaje y que concuerdan de forma excepcional con las diversas funciones que les atribuye Caro Baroja.

El ciego decimonónico divide sus actividades en cuatro frentes diversos y complementarios entre sí. De un lado nos encontramos con el ciego como cantor religioso, recitando responsos, vidas de santos o rezando en latín; de otro, podemos verlo como el relator de crímenes y sucesos truculentos, historias que se ponen de moda fundamentalmente a partir del siglo dieciocho; también se nos aparece como el cantor de las libertades o del rigor absolutista, anunciando o haciéndose eco de los sucesivos cambios políticos; y por último y más de acuerdo con la tradición, aparece como el “gran recitador de romances”, atrayendo a los públicos con textos como *Los siete infantes de Lara* o *Los doce pares de Francia*. Un viajero inglés nos comenta sus impresiones fechadas hacia 1835⁽⁴²⁾:

“Unos habían casi monopolizado la venta de periódicos y ganaban dos cuartos por cada ejemplar vendido. Otros se dedicaban más a vender romances (*Ballads* dice nuestro autor) y libros baratos, como las *Aventuras del tío Mateo*, *Tío Colín*, etc., también hacían circular proclamas y papeles políticos... y los ciegos más metidos en negocios religiosos: verdaderos calendarios vivientes, como uno que se situaba en la esquina de la calle Alcalá y el Prado, cantando las excelencias de los santos del día, y otro que con voz sonora invocaba única y exclusivamente a la Sagrada Virgen del Carmen, junto a Correos o cerca de la puerta de San Luis”⁽⁴³⁾.

Pero a su vez tales facetas comparten un mismo recurso o elemento significativo consistente en ese afán gacetillero y casi periodístico, muy en consonancia con los albores del periodismo que tiene en la ciudad gaditana un buen y sintomático ejemplo⁽⁴⁴⁾. El propio libreto nos habla de la importancia de los periódicos en el Cádiz del 1812, al aparecer sobre la escena “unos chicos en distintas direcciones voceando los periódicos”:

CHICO 1º.— *El Amigo de las Leyes*.

CHICO 2º.— *El Robespierre Español*.

(42) Cit. por Julio Caro Baroja en su *Ensayo sobre la literatura... Op. Cit.*, págs. 73.

(43) *Ibid.*, “Madrid in 1835: sketches of the metropolis of Spain and its inhabitants, and society and manners in the peninsula. By a resident officer”, II, Londres, 1836, págs. 294-300, (Cap. VIII).

(44) Cfr. Ramón Solís, *Historia del periodismo gaditano. 1800-1850*, Instituto de Estudios Gaditanos, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 1971.

“Le cabe a Cádiz el derecho de poderse titular la cuna del periodismo político español. Fue entre sus muros donde por primera vez se dio el fenómeno, luego tan extendido, de que las redacciones de los periódicos, que se consideraban representantes de la opinión pública, intervinieran activamente en la vida política nacional”. Cit. en Ramón Solís, *El Cádiz de las Cortes*, Silex, Madrid, 1987, pág. 319.

CHICO 3º.- *El Conciso*.

CHICO 4º.- (Más pequeño que los otros). *El Concisín*⁽⁴⁵⁾.

Y volviendo a nuestro ciego, conviene apuntar cómo, efectivamente, junto a historias truculentas llenas de milagrería, también aparecen en el libreto otras referidas a las modas, las costumbres y los sucesos contemporáneos del día de su estreno, lo que nos acerca, sin ningún género de dudas a una figura transmisora de información, más o menos fiel, pero transmisora al fin, de melodías, historias y noticias.

El personaje del ciego era tan popular en la España de mediados del siglo XIX que incluso se le dedica un artículo en *Los españoles pintados por sí mismos*, de Juan Pérez Calvo y Antonio Ferrer del Río⁽⁴⁶⁾. La zarzuela *Cádiz* no hace sino continuar con esa tradición literaria en la que el ciego cantor aparece configurado como personaje literario a partir de una caracterización típica que se viene a remontar a la obra del Arcipreste de Hita y al *Lazarillo*, salvando las distancias, para llegar a convertirse en una figura emblemática de esa doble España del dieciocho, que bien supo sintetizar Francisco de Goya en su doble visión del ciego: una optimista y festiva, y otra ambiguamente asolapada al mundo de lo truculento, lo terrible y lo atroz⁽⁴⁷⁾. El ciego, así, parece convertirse en una referencia obligada en la que situar, de un lado, las formas colectivas de placer, y de otro, las formas colectivas de terror.

Otros personajes, que al igual que el ciego, solamente aparecen en un cuadro musical, acaparando el protagonismo de la escena, son la mulata y el negro, cuya presencia en la obra hemos de entenderla en virtud de ciertas modas americanistas que introducen en Madrid las “guajiras” y las “habaneras” de origen cubano, al igual que las “malagueñas”, como formas en las que cristalizar el erotismo, el matrimonio y su burla acercándose al disparate expresivo que se condensa en el trabalenguas.

Efectivamente, la presencia de una mulata burlada y un negro con quien desarrolla un diálogo musical, en el que se cuenta su fracasada historia de amor con un blanco, referencian otra moda populista que tiene en América y lo americano una fuente de personajes, escenarios y situaciones.

Julio Caro Baroja, otra vez, esboza cómo determinada literatura popular gustaba del tema de la burla y el disparate amoroso como formas carnavalesadoras de las instituciones –y el matrimonio lo era–, en las que la sátira amorosa pasaba a convertirse en la otra posibilidad, aunque, eso sí, relegada a ciertos grupos marginales: los negros.

(45) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, pág. 73.

(46) Madrid, 1851, págs. 374-378.

(47) Goya refleja en una pintura fechada hacia 1808, la figura de un ciego cantor, que dista bastante de aquella otra escena optimista de 1778; representando el otro polo opuesto en el que “el energúmeno de la guitarra, rodeados de fantasmas en el comedor de la quinta del sordo, representa a alguien muy distinto... Lo que canta debe ser horrendo: un rumor calumnioso, un suceso brutal, asesinato, violación o crimen sangriento”, Cit. en Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura... Op. Cit.*, pág. 52.

El texto concreto, objeto de análisis, referencia este mundo, introduciendo en la obra un elemento más que formaba parte de literaturas popularizadas y que vivía en los pliegos de cordel de la época. A continuación entresacamos *El nuevo tango americano*, pliego que guarda enormes coincidencias con el pasaje en el que aparecen nuestros personajes negros:

EL NUEVO TANGO AMERICANO⁽⁴⁸⁾

Pobe Fansica se va casá
sin tener ropa ni tener naá
su amo branco le vá robá
la lotería que vá sacá.

CORO

¡Marimarigongo chochi! chochi!
sibiribirit bailá
Marimarigongo doque
¡Cuéstia! ¡ósfea! oyama, itáu!

Fansica llora el negrito,
Guarapo chupe que duce está,
Y pide ma ñame-ñame
Guarapo chupe que duce etá!
Tú dale la teta golda
Guarapo chupe que duce etá.
Al negro para que me mame,
Guarapo chupe que duce etá
Que si chupa la tetilla
Rechupa y chupa y no saca náa.
Día de boda ni tiene jambre
Con la Fansica can-cán bailá
Compaire mio le mamey duce
Con el cazabe muy bueno dá.

CORO

Marimarigongo etc.

Mitá llantia á Mayorala
Pedazo solo pedir le vá
Fum-fum me hace, fum-fum me hace
y la llantía no quiere dá.

(48) Barcelona, Imprenta de Llorens, Palma de Santa Catalina, núm. 6.

CORO

Marimarigongo etc.

José María, neguito bueno
Malo se pone á cafeté
Trabaja poco y su amo branco
De un chaiperazo le va matá

CORO

Marimarigongo, etc.

Pobe neguito, pobe neguito!
Trabaja mucho sin descansá,
Pero de noche sobre la hamaca
Con su Fansica siempre bailá.

CORO

Marimarigongo etc.

A pobe nego gusta er guarapo
Su amo branco mu poco dá
De guapi-guapi da mucho duro
De ñame-ñame da casi naa.

CORO

Marimarigongo, etc.

Hace Fansica neguitos chicos
De cada vece piré o sayá
Mi estar contento de hacerle muchos
Y al Morigongo les va enseñá

CORO

Marimarigongo etc.

Cuando chiquitos y tienen jambre
Tetilla gorda secada está,

Neguito Padre, neguito Padre,
Dulce guayaba y pajuí les da.

CORO

Marimari-gongo, etc.⁽⁴⁹⁾

----- • -----

El carácter paródico de la pieza evidencia su fondo satírico, al igual que libreto de la zarzuela, en el que también aparece una negra burlada, el disparate lingüístico y el trabalenguas:

“Jamela, mojina
jia, júmele, júpele
jimili, jipili
jámala, já.
jú, jú, já, já”⁽⁵⁰⁾.

Sin embargo, el diverso entramado de personajes no se agota en estas esferas populistas, sino que incluso, aunque no sea de forma estelar, provee a la escena del Género Chico de más tipos: soldados, salineros, frailes; personajes-tipo que siempre referenciarán el especial ambiente en que vivía la ciudad gaditana por aquellos días.

Nos encontramos pues con unos personajes que, de un lado, evidencian el marcado carácter cosmopolita y el gusto exótico y, de otro, lo supuestamente genuino y particular; muy de acuerdo con aquella imagen que se tenía en la ciudad y que se había perpetuado en la mentalidad y en los gustos de los españoles. Se trata siempre de personajes inseparables de aquella otra unidad objetiva que viene a significar el contexto gaditano del siglo XVIII.

PERSONAJES DE LA INTRIGA

Pero antes de configurar plenamente los diversos elementos de *Cádiz*, conviene apuntar algunas palabras y comentarios sobre esos otros personajes que hemos dado en llamar *personajes de la intriga*, y que serían aquellos que obviamente conducen el triángulo amoroso de la obra, triángulo que permanece siempre en un discreto segundo plano.

(49) Cit. por Julio Caro Baroja en su *Ensayo sobre la literatura...* *Op. Cit.*, págs. 305-306.

(50) Javier de Burgos, *Op. Cit.*, págs. 72-73. En las acotaciones de las partituras aparece la siguiente puntualización: “Accionando grotescamente”.

Como hemos estudiado con anterioridad, la arquitectura dramática de *Cádiz*, al igual que cualquier otra pieza del Género Chico, se compone de una serie de escenas o cuadros costumbristas, en cuyas puestas en escena, la obra no importa tanto como desarrollo argumental:

“...la obra no importaba en definitiva... diríamos que (el público) gozaba de verse gozando viéndose, lo que ya es la completa oclusión en sí mismo⁵¹⁾”.

Se trata de un fenómeno parecido o similar a las formas externas que adquiere el costumbrismo decimonónico basado esencialmente en el *cuadro de costumbres: escenas y tipos*; no en vano:

“Posee el artículo de costumbres estrecho parentesco con el teatro, de modo especial con el llamado *género chico* o con la comedia media, y también con la poesía descriptiva, que refleja el ambiente popular...⁵²⁾”.

Sin embargo, esta sucesión de escenas y tipos necesitaba, aunque sólo fuera por motivos técnicos, de unos elementos –pretextos– que darán una continuidad dramática verosímil a algo que en sí carecía de ello. Esta función suele cumplirla un argumento, la mayoría de las veces circunstancial o fortuito, cuyo único requisito es prestar unidad al discurso costumbrista, esto es, conducir la obra. En el libreto *Cádiz*, estas funciones las desempeñan unos personajes concretos en los que se materializa, mediante una arquetípica trama amorosa, el nexo o los nexos que, a su vez, posibilitan la sucesión escénica. La fábula de la zarzuela, consistente en los inacabables trucos y engaños de don Cleto, un viejo currutaco, para conseguir en matrimonio a una jovencita, Carmen; que a su vez se encuentra enamorada de un joven y apuesto militar de las tropas españolas, nos recuerda su indudable filiación con determinado tipo de comedia lacrimógena de la que Leandro Fernández de Moratín podría servirnos como ejemplo. Teatro en el que se habían planteado los conflictos y los problemas acarreados por la deficiente educación femenina, la mala gestión del matrimonio y el amor verdadero. Los perfiles literarios de estos personajes hemos de encuadrarlos, pues, sin más dentro de esta argumentación nada original y que se venía repitiendo en la escena española desde mediados del siglo XVIII.

De todos los personajes de la intriga, solamente cabe destacar la fisonomía literaria y dramática del viejo don Cleto que se nos manifiesta ahora como un perfecto estratega en unir todos las escenas y cuadros costumbristas de la obra. También conviene destacar su vis cómica y caricaturesca, convirtiéndose en el motivo de burla y en el elemento oponente concretizado más inmediato. Tales

(51) Fernando Vela, “El género chico”, en *Revista de Occidente*, septiembre, Madrid, 1965, pág. 368.

(52) Evaristo Correa Calderón, “El cuadro de costumbres” en *Costumbristas españoles, I*, Aguilar, Madrid, 1964, pág. LXXII.

elementos se encuentran articulados a partir de un hábil paralelismo entre esta intriga particular de carácter amoroso y la sucesión histórica que sirve a su vez de enclave propicio para la descripción de una tipología muy particular. Ambos desarrollos argumentales coinciden tanto en sus puntos de arranque como en el desenlace final, logrando con ello un acoplamiento entre ambos planos: el personal y el colectivo.

Matilde Muñoz, al hablarnos de los personajes de la zarzuela *Cádiz*, nos señala el escaso interés de estos personajes hablados y comenta:

“Todos los números son de honda raíz popular y están confinados al pueblo. El resto de los personajes que conducen la necesaria trama dramática para dar cohesión y sentido a las escenas son personajes secundarios y oscuros”⁽⁵³⁾.

Al lado de esta caracterización literaria, estos personajes también comparten una arquitectura musical exclusiva dentro de la obra; y es que se trata siempre de personajes hablados frente a los majos, majas y demás tipos que evocan las fórmulas populares que se materializan musicalmente, invirtiéndose con ello de forma sistemática la distribución y las jerarquías musicales de la llamada zarzuela grande. En *Cádiz*, la gitana, el ciego, el negro o un calesero; motivos todos entresacados del mundo de lo marginal y lo bajo desde el punto de vista social, acaparan los rigores de la estética musical del personaje tradicionalmente prestigiado en este tipo de obras. Por el contrario, el personaje ennoblecido –desde una óptica convencional– pasa ahora a desempeñar una labor secundaria de escaso relieve y protagonismo musical: es el caso de don Cleto, Carmen y Lorenzo, figuras que evidencian una posición social alta o acomodada y que en la escena oficial se hubieran estimado como los protagonistas esenciales del drama, de acuerdo a los moldes que venía practicando la ópera y la zarzuela española.

La alternativa entre la palabra hablada y la palabra cantada, exclusiva sólo ahora de los personajes marginales; y el color local, transformado en un marco exótico, signo también ahora de un protagonismo inusual en la escena prestigiada, configuran, ambos elementos, un modelo dramático altamente innovador y sensiblemente diferente de la convención escénica tradicional, del que *Cádiz* testimonia una posible explicación a esta inversión deliberada y sistematizada de los rasgos y los elementos que limitaban la obra seria y oficial⁽⁵⁴⁾.

(53) Matilde Muñoz, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Tesoro, Madrid, 1946, pág. 251.

(54) Nótese el extremado paralelismo en las formas dramáticas, en la elección de los personajes, en la alternancia entre voz hablada y la voz cantada y en la elección de los escenarios, con la ópera *Carmen* de Georges Bizet (1838-1875) que tanto habría de escandalizar al público y a la crítica francesa de la época, y que provocó apasionados comentarios de Nietzsche, que también se dejaría impresionar por el Género Chico, concretamente por *La Gran Vía*, posiblemente por los mismos motivos. Cfr. Claudio Casini, “Del Segundo Imperio a la Tercera República”, en *Historia de la música. El siglo XIX*, Segunda parte, Turner Música, Madrid, 1978, págs. 52-59.

OTROS PERSONAJES

Uno de los rasgos más sobresalientes de las obras de Género Chico es su indudable sabor local y colorista, referencia obligada en el análisis estético de esta literatura aparentemente popular y populista. También hemos estudiado cómo los personajes de las obras se perfilan a través de una caracterización diferencial, centrada en la mayoría de los casos en los tipos regionales y locales, últimos reductos de la tradición frente a la implacable modernidad y arrebatador progreso industrial; y al igual que el costumbrismo narrativo también está centrada “en los tipos de la vida social urbana”⁽⁵⁵⁾.

Este aspecto, presente de forma esencial en todos los personajes principales de la obra *Cádiz*, aparece, junto a los entramados tipológicos dieciochescos y sus esferas colindantes, en otros personajes más cerca aún si cabe de la referencia ambiental que viene a subrayar el cuadro costumbrista.

De un lado encontramos unas posibles referencias que pretenden una localización más genuina, diferencial y particular, es el caso de los salineros o los marineros que puntualmente añaden ciertos matices paisajísticos que no hacen sino testimoniar una filiación a un determinado escenario: las Salinas de San Fernando y las playas y los puertos gaditanos, contrastando ambos elementos con esa otra imagen, presente en la zarzuela, más cosmopolita que se nos antoja y figura del espacio gaditano en tiempos de las Cortes de 1812.

Se trata siempre de personajes mudos, de los que a veces aparecen en los repartos con la indicación de “no habla”, interpretados por un “N.N.” Son personajes tipos testigos de lo que acontece y testigos también de unos paisajes de los que forman parte y sin los cuales no tendrían existencia:

“...el tipo siempre se representa como algo inseparable de una determinada unidad objetual (estructura, vida cotidiana, costumbres, etc...) y como algo necesariamente definido por esta unidad, como algo engendrado por la última”⁽⁵⁶⁾.

(55) Margarita Ucelay DaCal, *Los españoles pintados por sí mismos, (1853-1857)*, El Colegio de México, 1951, pág. 62.

(56) Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1985, (2.ª ed.), pág. 162.



Capítulo 8
RECAPITULACIÓN

UN REQUIEBRO. Litografía de la Revista Médica

La innovación que, tanto en el orden escénico como en el literario y estético, había de operarse en el panorama teatral español en el último tercio del siglo XIX con la aparición del sainete moderno, protegido ahora por el también reciente, moderno y eficaz sistema de organización y producción teatral surgido a raíz de la Revolución de 1868, cristaliza de forma inmediata en un tipo de obra dramática que, indudablemente condicionada por los nuevos modos de vida urbana, construye su arquitectura literaria a partir de unas claves estéticas que pretendían ser una alternativa válida, optimista y diferencial de la imagen de esa España en la que se fraguó y vivió.

Con ello, y teniendo en cuenta un cierto rigor histórico, las obras del Género Chico se extienden desde los albores de la Gloriosa del 68 hasta llegar a las primeras decenas del siglo XX, identificándose cronológica y estéticamente con la sociedad española de la Restauración, y como señala Antonio Valencia “constituyendo uno de sus arrabales de estética popular”, y continúa, “Venía a ser la ópera de perra chica del tiempo y el manantial más ancho y extendido de la risa y de la sátira nacional”⁽¹⁾.

En este contexto resurge el sainete gracias a los autores del Teatro por Horas, esta vez, acomodándose a las exigencias económicas y de gusto de la recién estrenada “nueva estética de masas”, perdiendo con ello, tal vez, el rasgo más significativo desde el punto de vista bajtiniano: el sainete moderno ha perdido su complementariedad, complementariedad que hemos de entender como carnavalización de los presupuestos que regían la producción seria, prestigiada y oficial a la que acompañaba de forma simbiótica en el espectáculo escénico.

Efectivamente, desde el paso de Lope de Rueda hasta el sainete dieciochesco de Ramón de la Cruz, el desarrollo dramático de la estructura escénica exigía que en los intermedios de la obra seria —aquella que venía a refrendar los comportamientos morales y sociales permitidos desde la óptica de lo respetable— se intercalaran piezas de corta duración en las que se transgredieran todos aquellos formatos éticos y estéticos que se proponían como modelos de conducta

(1) Antonio Valencia, “Prólogo” a *El género chico. (Antología de textos completos)*, Taurus, Madrid, 1962, pág. 14.

y se defendían en la obra principal, configurando con ello una especie de “vacaciones morales” en palabras de Eugenio Asensio. Por tanto, la arquitectura de la pieza breve se regía por la antioficialidad que Mijaíl Bajtín sintetiza en sus conceptos de “el mundo del revés”, “dialogismo” y “carnavalización”. Sus personajes y sus escenarios van a ser aquellos que o bien se encuentran relegados a un segundo plano o ni siquiera aparecen en la estética oficial: antihéroes y suburbios.

“El panorama que nos presenta el entremés áureo bajo pretexto de jocosidad: justicia apaleada, padres engañados, maridos burlados, ingenuos chasqueados, es consecuente con la actitud, que subyace en el entremés clásico, de una cierta insensibilidad más aparente que real pues estas burlas sobre el matrimonio, la justicia, la propiedad, etc., precisamente sólo son eficaces en sociedades donde se las tiene por instituciones básicas”⁽²⁾.

El abandono por parte del sainete moderno, desde el punto de vista ético, de una estructura literaria que viniera a transgredir moldes más o menos fijados por la sociedad institucional, encuentra una excelente justificación en esa ausencia de complementariedad. Si el entremés barroco, el sainete dieciochesco o el paso de Lope de Rueda transgredía, lo hacía fundamentalmente en función de los esquemas propuestos en el drama o la comedia principal, oponiéndole a ésta toda una nueva cualificación literaria y también todo un nuevo concepto de vida como Carnaval. La pieza breve no sería sino un producto carnavalizado del drama oficial.

Las obras del Género Chico, por el contrario, al no vivir simbióticamente con una producción a la que contrastar y oponerle actitudes, formas y esquemas que la transgredieran, pierde ese carácter modelador, ratificando ineludiblemente el orden moral y social establecido; esto es, parece desertar de aquellas claves carnavalizadoras de la vida, ejes en la teoría bajtiniana, en la que hemos encuadrado el problema, de las manifestaciones literarias en la cultura popular de todos los tiempos.

El texto literario que nos ha servido como soporte en el que experimentar y comprobar las tesis bajtinianas, el libreto *Cádiz*, no sólo ratifica tales procedimientos de acuerdo al planteamiento de estética subversiva que subyace en las fórmulas popularizadas, sino que incluso es capaz de desarrollarse escénicamente en dos actos, al igual que cualquier obra sería e independiente. Sin embargo, el modelo elegido arrastra de forma explícita el posible discurso estético que explicara esta transformación o transformaciones operadas en la arquitectura de las obras del Género Chico. Y es que *Cádiz* desarrolla aquellas actitudes literarias y estéticas que ya habían aparecido en el sainete y en la sociedad de la Ilustración española.

(2) M.^ª del Pilar Espín Templado, “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español”, en *EPOS. Revista de Filología*, Vol. III, Facultad de Filología de la UNED, Madrid, 1987, pág. 118.

La supuesta moralidad, el refrendo social, que subyace en el libreto, hay que buscarlo en la revolución que, tanto en el orden económico como en el religioso, político y estético, había de producirse en el mundo de las ideas y de las formas de comportamiento —esto es, las costumbres— a lo largo del siglo XVIII. La consideración del carácter *sui generis* de la Ilustración española había favorecido la irrupción inesperada de nuevas ideas y novedosos hábitos de conducta. Este carácter de estallido favoreció también “el clamor de escándalo y la postura de intransigencia con que un poderoso sector de la sociedad reaccionó ante el cambio”⁽³⁾, configurando de este modo un paradigma de conducta que luchará estéticamente contra las reformas ideológicas de discurso moderno e ilustrado. El carácter elitista y ciertamente oficial de tales actitudes contribuyó posiblemente a fomentar un cierto recelo por parte de determinados grupos sociales que, de forma bastante apresurada, sintieron la necesidad de adoptar como propia una estética supuestamente popular como único reducto puro de lo tradicional y lo castizo.

El teatro menor de la época, comprometido hasta el momento con la anti-oficialidad, refunde y recrea estos modos que pretendían oponerse deliberadamente a los también no menos supuestos modelos neoclásicos. Sin embargo, la posterior utilización de tales resortes a raíz de las fallidas reformas ilustradas, acusadas ahora de afrancesadas; y de los significativos resultados de la invasión napoleónica y de la Guerra de la Independencia, convierte lo que antes había resultado transgresor en un poderoso aliado para el refrendo de los circuitos moralmente establecidos, signos, bajo este prisma, indiscutibles de una españolidad, entendida en función de el solo, exclusivo y absorbente proceso idealizador y estilístico del majismo.

La obra que hemos estudiado utiliza estos resortes plásticos y los coloca en un lugar preferente, situándolos en el marco privilegiado de Cádiz en plena efervescencia política y militar contra el invasor, marco privilegiado en donde se cargan de unos contenidos éticos que hasta ese preciso momento le habían estado vedados a la poética del teatro menor. Contenidos éticos que se ven reforzados, si no explicados, por esa ausencia de complementariedad, que suponía a la vez la transgresión sistemática y sistematizada de la moral y la ética dominantes.

El caso del libreto *Cádiz* dista bastante de ese carácter transgresor y anti-oficial del teatro menor anterior, y prueba de ello es la configuración dramática de sus personajes y sus escenarios, baluartes de una España en vías de extinción ante un progreso irremediable, y al que parecen resistirse las obras del género. Sin embargo, la Guerra de la Independencia había sido un tema recurrente en la dramática española a partir de esta impuesta presencia francesa en España⁽⁴⁾; y no en vano, no se trata de una fórmula casual o fortuita, es un tema obviamente repetido en los argumentos y los ambientes de estas obras,

(3) Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Anagrama, Barcelona, 1988, pág. 275.

(4) Cfr. Ana María Freire López, “La Guerra de la Independencia como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas, (1808-1814), en *Estudios de Investigación Franco-Española*, núm. 1, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1988, págs. 127-145.

configurando así parte de su estética dramática; ya que no sólo provee de unas determinadas tipologías de personajes, sino que además, dota de profundidad e intención ética a todos sus elementos. La Guerra de la Independencia y el ambiente napoleónico recreado en el texto suponen un fondo ideal para el realce por rechazo de las formas plásticas de una España costumbrista, en la que los tipos supuesta y convencionalmente españoles adquieren un contorno más definido, tanto desde el punto de vista de la verosimilitud literaria como desde el relevo de los modelos de comportamientos prestigiados en los Siglos de Oro. Se van a definir más por lo que no son, esto es, se esbozan a partir de una deliberada imagen reaccionaria de la Revolución Francesa, cuna de todos los valores negativos y enemiga irremediable de un determinado concepto de lo español.

Con la Guerra de la Independencia, al pensar en una presencia francesa en España, pocas ocasiones se nos ofrecen tan evidentes como estos momentos, en los que las tropas de Napoleón invadieron la Península Ibérica. Bien es verdad que se trata de una presencia física, pero es que además, esa presencia francesa nos va a dejar una insospechada huella literaria, centrada fundamentalmente en unas manifestaciones de tipo popular como las obras del Género Chico.

Por otro lado, la invasión napoleónica colabora en dar coherencia ideológica y formal a todo un cómputo de elementos y actitudes que no se definirían tanto si no fuera por ese proceso aglutinador de posturas divergentes que se produce siempre ante un obstáculo o enemigo común: en este caso, el francés.

Sin embargo, los personajes de *Cádiz* se rigen por el principio aparente de subversión ideológica, estética y literaria, claro está, sobre el referente común del discurso oficial que suponía el mundo francés; que no hace sino potenciar este mismo proceso modelador del comportamiento literario.

En un contexto más amplio, el fenómeno del Género Chico supone una reacción sistemática, en primer lugar, contra la zarzuela grande y contra la ópera de origen extranjero, entroncando a su vez con una línea muy nuestra de observación costumbrista. La ruptura deliberada de las fórmulas convencionales del comportamiento literario parece ser la línea que en principio define el carácter teatral de los personajes, glosados a partir del elemento unificador materializado en los escenarios. Lo popular se convierte así en el protagonista absoluto de la escena, rompiendo el sistema jerarquizado que presentaba y en el que se sostenía la zarzuela; los personajes tradicionalmente nobles aparecen ahora como secundarios y poco y mal conformados: no interesan. La norma literaria en la que se circunscribe la arquitectura dramática de los tipos parece subvertir el modelo establecido como literariamente apto. El pueblo, dueño así de la escena, como pone de manifiesto la estructura dramática del libreto *Cádiz*, y justificado por su noble y valiente actitud heroica ante el francés invasor y corruptor, acometerá implacable y tenazmente contra lo establecido, entendiendo por ello el refrendo político e institucional a dicha invasión francesa.

Pero la transgresión literaria que subyace en los textos del Género Chico, la transgresión moldeadora que suponemos en *Cádiz*, sin embargo convierte a estas obras, paradójicamente, en un poderoso aliado cultural e ideológico de la otra norma ética institucional.

La lucha que aparece en *Cádiz* no es sino un combate estético y ético contra la irrupción de lo no español, entendiendo por ello lo nuevo y lo moderno; y materializado sincréticamente y con gran habilidad discursiva, literaria e histórica en la Guerra de la Independencia española, fuente, por otro lado, nada infrecuente en las obras del Género Chico.

De ahí, la obligada referencia al mundo de la Ilustración, con el que la época del Género Chico parece guardar además un cierto paralelismo; paralelismo que encontramos entre las actitudes literarias de arrabal de una época y otra, y en el aferramiento casi exclusivo a lo español ante el no menos evidente progreso, que aún se notaba más en la capital, centro de la vida cultural y política del país, y centro también de la actividad teatral del último tercio del siglo XIX.

Este refrendo a una ética socialmente comprometida con un determinado orden moral, que en *Cádiz* ni sufre ni se resquebraja nunca, es el elemento clave para entender la configuración dramática de estas obras, que por un lado transgreden y por otro, de forma bastante paradójica, refrendan la ética dominante, utilizando para ello un escenario suficientemente explícito como para reforzar, gracias a la verosimilitud histórica, ideológica y literaria, unos hábitos que convierten a estas piezas en el resultado de un pacto cultural hábilmente trazado, que supone a la vez la culminación de un género dentro de la historia del teatro español.

La nueva configuración del espectáculo escénico moderno no puede permitir, aunque sólo sea en la ficción dramática, actitudes que materializaran la ruptura con lo establecido, proponiendo con ello otro modelo de conducta, con sus formas, sus lenguajes y sus discursos, elementos todos regidos por la única ley de la carnavalización.

Por ello, y a pesar de la estética populista del libreto objeto de análisis —zarzuela *Cádiz*— y también a pesar de la transgresión estética de estas fórmulas cristalizadas en el majismo, no podemos dar una visión de conjunto, ignorando el componente ideológico que potencia tales hábitos; que más que transgredir, construyen el paradigma embrionario del apego a lo autóctono frente a esa otra ortodoxia que se adhiere a una nueva escala de valores y jerarquías que irrumpen en el siglo XVIII español, y que a partir de este momento entrarán en perpetua contienda y cuyas vicisitudes no podían sino formalizarse en otros referentes literarios que moldearan tal enfrentamiento a través de una nueva plataforma estética y estilística. Por ello, y para que sirva de ejemplo, la visión del matrimonio que aparece refrendada en el texto, quiere proponer y ratificar conductas y hábitos moralmente aceptables frente a esa otra norma corruptora de costumbres representadas en la figura del gabacho.

A partir de la invasión napoleónica el odio contra lo francés volvería a estallar de manera incontenible, y si ya había existido un cierto complejo galófono, constado en escritores como Juan de Quiñones o Francisco de Quevedo, y una vez entrado el siglo XVIII, en vísperas del 1789 los españoles continúan percibiendo a Francia a través de lo femenino, la ligereza, la inconstancia; la mentalidad popular y la ortodoxia reaccionaria tendrán un excelente pretexto para radicalizar sus actitudes, apoyadas ahora por los inevitables sucesos que convertirían al “ímpio y atroz Napoleón” en la personificación de la irreligiosa y

voluble Francia, apelativo este último debido al ilustrado Conde de Florida-blanca.

Éste es el marco en el que se encuentran perfilados los personajes y los ambientes de *Cádiz*, y sólo a partir de este paisaje literario se puede entender por qué el Género Chico recurre al mismo escenario histórico una y otra vez, como fuente inagotable de tipos y recreaciones costumbristas.

Una vez contempladas las posibilidades literarias, o mejor dicho, dramáticas, del escenario de la Guerra de la Independencia y de cómo éste ayuda a configurar una imagen de la ciudad gaditana, es conveniente detectar los resultados que para el Género Chico pueden suponerse del reclamo de un escenario de tales características y con altas posibilidades de verosimilitud; ya que en él se concentran *a priori*, casi sin darnos cuenta, todos los resortes estéticos del género.

Cádiz en la Guerra de la Independencia conforma pues un espacio privilegiado en el que situar con mayor rigor unos presupuestos literarios fraguados en la plástica del majismo dieciochesco y en las nuevas corrientes populistas, en las que hay que constextualizar las obras del Género Chico.

De acuerdo con el análisis efectuado en el intento de establecer unos rasgos y perfiles ilustrados más o menos identificables con la estética dialogística del género, hemos constatado, por un lado, que frente a unos rigores literarios e históricos que hablarían de la pieza corta —paso, entremés o sainete—, como una formación literaria surgida como reacción a los modelos serios y prestigiados, aparece un elemento aparentemente distorsionador de esta arquitectura transgresora: se trata de la intencionalidad ética del sainete moderno. *Cádiz*, paradigma del género, no sólo refrenda el mundo institucional: el matrimonio, el honor, España, el estado, el valor, la honra; sino que además se nutre éticamente de los discursos en los que se soportan tales instituciones.

Pero también encontramos otro elemento, posiblemente más constatable desde el punto de vista dramático, y es cómo tal refrendo ético, en franca contradicción con el supuesto componente subversivo de la dramática menor anterior, surge de forma paralela a esa falta de complementariedad del sainete moderno, característica consustancial al entremés áureo. Ahora, al no convivir simbióticamente con una obra principal, el sainete, la pieza breve, no tiene esa obligación de conformarse como “vacaciones morales”, no posee la referencia inmediata de la oficialidad. A partir de aquí, la construcción de la obra corta cambia de forma irremediable su arquitectura literaria, su arquitectura transgresora; el sainete es ahora la oficialidad.

Además, las obras de Género Chico, y *Cádiz* es un buen ejemplo de ello, recurren a una estética que ya estaba prestigiada, al menos en determinados grupos mayoritarios, cargada de ciertas connotaciones ideológicas que presuponen la defensa de un modelo moral. Con el Género Chico, se van a actualizar ciertos discursos, gracias al discurrir literario y dramático en el que se van a aglutinar diferentes procesos plásticos: unos de “supuesta transgresión literaria” y otros de “perfecta sincronización con los valores establecidos”.

El prestigio literario del escenario gaditano sirve de modelo para la recreación de espacios que, a partir de ahora, se van a confeccionar solamente desde

una especial y sintomática visión idealizada de lo popular, esto es, a través de un apriorístico concepto de pueblo, partiendo no de una evasión, sino de la realidad, aunque bajo un prisma literario producto de una convención estética propiciada por el relevo del costumbrismo decimonónico, que posiblemente había agotado sus formas narrativas, y que se va a concentrar ahora en las tablas del escenario, resurgiendo la histórica disputa entre lo culto y lo popular; todo ello perfectamente ubicado en las polémicas controversias sobre la creación de un teatro lírico nacional original y autóctono basado esencialmente en los resortes y las fórmulas populistas, al parecer, únicos reductos de la originalidad española.

El libreto *Cádiz* bien pudiera sintetizar todo ello al concentrar su atención en un marco histórico en el que surge la controversia dieciochesca y “la escisión en dos bandos de la tradicional ortodoxia de la opinión española”⁽⁵⁾. Utiliza para ello Javier de Burgos un modelo capaz de sugerir una visión optimista y festiva de España en uno de sus procesos históricos que más han evidenciado y favorecido esta determinada imagen de lo español.

Por otro lado, existe otro aspecto que nos habla de la filiación estético-literaria del modelo *Cádiz*. Nos estamos refiriendo al costumbrismo cuyo desarrollo literario tuvo lugar entre 1830 y 1850 fundamentalmente. El paralelismo entre ambos fenómenos literarios: el Género Chico y el costumbrismo decimonónico, podemos constatarlo en dos facetas mutuamente permeables. De un lado nos encontramos con el paralelismo temático y por otro con las coincidencias formales. Margarita Ucelay DaCal había definido el artículo de costumbres como:

“una composición breve, en prosa o en verso, y que tiene por finalidad la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares, o en un sentido más amplio la pintura moral de la sociedad. Sus temas concretos son la descripción de tipos, escenas, lugares o instituciones de la vida social contemporánea con escasa o ninguna trama argumental. En cuanto a la tendencia de su contenido, presenta un carácter variable, ya satírico o didáctico con propósito de reforma de la moral o la sociedad; ya pintoresquista, humorístico o realista descriptivo, sin preocupación ulterior del puro entretenimiento”⁽⁶⁾.

¿Acaso no podría aplicarse tan definición a las obras del Género Chico?

Efectivamente, la estructura dramática y argumental de las obras del género comparten con aquél —el cuadro costumbrista— estos caracteres, y por ello nos encontramos con un tipo de pieza dramática en la que la fábula es un mero pretexto con el que hilazar una serie de escenas en las que, sobre un escenario fácilmente asequible, aparecen situados con precisión unos tipos que forman parte inseparable de ese mismo espacio descrito o dramatizado.

(5) Carmen Martín Gaité, *Op. Cit.*, pág. 275.

(6) Margarita Ucelay DaCal, *Los españoles pintados por sí mismos, 1843-1844. Estudio de un género costumbrista*, Colegio de México, 1951, pág. 21.

Vistos así, los conceptos de *tipo* y *escena* que se aplican al costumbrismo narrativo coinciden plenamente con los del Género Chico. Cada obra está compuesta de varias escenas o cuadros costumbristas en los que aparecen descritos los tipos como componentes inherentes de éstos; la acción apenas existe. Prueba de ello la podemos encontrar en el análisis del texto *Cádiz*, en el que sobre la base de una doble trama, meros pretextos dramáticos, se suceden un total de trece escenas costumbristas, en las que a su vez se van describiendo en el discurso dramático los espacios gaditanos más genuinos de la ciudad de acuerdo con el paradigma literario del escenario gaditano. Así aparecen la plaza de San Juan de Dios, el barrio de la Viña, las playas de Cortadura y la Caleta, San Antonio, Puertas de Tierra, el Trocadero, las Salinas de San Fernando..., espacios públicos que se alternan con los interiores de varias tabernas y casas de vecindad de los barrios de la Viña y del Matadero (antiguo barrio de Cádiz); escenarios en los que aparecerán unos tipos igualmente reconocibles de una España costumbrista afincada en el dieciocho español, en lo que ésta poseía de más pintoresco y carácter diferencial, continuando el sainetero gaditano Javier de Burgos, en cierto modo, la tradición costumbrista de *tipos y escenas* persistente a través del arrollador éxito de *Los españoles pintados por sí mismos* y las creaciones de Mesonero y Estébanez Calderón.

Sin embargo, y a pesar de esta hipotética continuidad literaria que suponen las obras del Género Chico, continuidad que hemos de entender en un sentido amplio, ya que podemos intuir un relevo al costumbrismo que se había fraguado en función de ese redescubrimiento de España, en lo que ésta poseía más intacto: lo popular; y continuidad, también, respecto al género sainete que ya se constataba con los pasos de Lope de Rueda; sin embargo, las circunstancias que resucitan el género en el último tercio del siglo XIX también van a ser años después las causas de su desaparición o transformación que como fórmula escénica original y diferente, va a sufrir. Por ello, aunque la escasa duración de las obras no suponía novedad alguna, sí lo era el hecho de su representación sucesiva con el también sucesivo cambio de públicos, por lo que cada obra constituirá por sí sola una función principal, sin que ello signifique forzosamente una alternativa carnavalesca de la escena dominante, al menos desde un punto de vista estrictamente moral. Esta novedad, su independencia, le da al sainete rienda suelta para adoptar como propia aquella otra visión a la que tiempo atrás caricaturizaba y parodiaba, posiblemente, por el referente próximo de la obra seria. Ahora la óptica sería la suya, aunque desde los rigores de la estética populista mantenga unos medios de lenguaje subversivos y distorsionadores de la realidad: la risa y el melodrama:

“Humor y melodrama representan, pues, dos participaciones físicas del público, dos discursos ideológicos por la mediación del ejercicio directo de la sensibilidad, dos captaciones (raptos) del cuerpo para asentar ciertos valores y estructuras mentales”⁽⁷⁾.

(7) Serge Salaün, “El Género Chico o los mecanismos de un pacto cultural”, en *El teatro en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la Revista *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, C.S.I.C., Madrid, 1983, pág. 259.

Con todo, las obras del Género Chico, muy a pesar posiblemente de sus antecedentes dramáticos, desertan de su compromiso subversivo, refrendando con un nuevo soporte el conformismo moral, lo que las hace mucho más radicales desde el punto de vista ideológico e institucional, traicionando con ello el factor que las había generado, autocondenándose a su lenta pero progresiva transformación en Género ínfimo, según las palabras de los Álvarez Quintero, como lógica prolongación de la mecánica alineante del Género Chico.

Estas obras acatan, estimulan y propagan un binomio literario y estético, cuyos elementos habían permanecido separados, si no opuestos, explicándose la configuración dramática de la pieza breve en función de su no-oficialidad. La autonomía y la pérdida de tal condición literaria posibilitan que estas obras desarrollen formas que hasta el momento les habían permanecido vedadas.

Por ello, la característica más problemática para la inclusión del libreto *Cádiz* en la filas del Género Chico, su arquitectura dramática en dos actos, es precisamente el rasgo que mejor pudiera explicar su filiación teatral. El sainete moderno, fuera ahora de las exigencias y los condicionantes que le imponía su condición de complementariedad —por las que sólo podía extenderse en un breve espacio de tiempo—, no solamente es capaz de absorber los comportamientos morales fijados por la tradición, sino que además puede extenderse en dos o tres actos como cualquier drama serio, culto y oficial. Y es aquí donde reside la explicación que puede conducirnos a una caracterización de la tipología del personaje-tipo que aparece en otra tipología igualmente definida del escenario; personaje-tipo que, de forma similar a nuestros majos gaditanos, toma el relevo al protagonismo escénico y moral de los héroes del trasnochado drama romántico y del poco verosímil dramón decimonónico.

“La eficacia del Género Chico reside en su habilidad a encubrir estas abstracciones (favorables al sistema vigente) detrás de una mecánica sensible extremadamente eficaz y placentera”⁽⁸⁾.

(8) *Ibíd.*, pág. 260.



BIBLIOGRAFÍA

ANDALUCES. Litografía de Michael Burke publicada en *The Andalusian Sketch-Book*, Londres, 1837.

- ALCALÁ GALIANO, ANTONIO, *Recuerdos de un anciano*, Biblioteca Clásica, Viuda de Hernando y Cía., Madrid, 1878 y 1890.
- ALCALÁ GALIANO, ANTONIO, *Memorias de un anciano*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, y en Madrid, Imprenta General a cargo de Víctor Saiz, 1878.
- ALCALÁ GALIANO, ANTONIO, *Memorias*, publicadas por su hijo, Imprenta de Enrique Rubiños, Madrid 1886, nueva edición en 1896.
- ALCALÁ GALIANO, ANTONIO, *Obras escogidas*, en Biblioteca de Autores Españoles, 83-84, prólogo y edición de Jorge Campos, Atlas, Madrid, 1955.
- ALLEGRA, GIOVANNI, “El wagnerismo en la exégesis española de principios de siglo” y “Aspectos de la cuestión Wagner/Nietzsche en la España modernista”, en *El Reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Encuentro Ediciones, Madrid, 1985, págs. 359-371 y 372-391 respectivamente.
- ALONSO CORTÉS, NARCISO, “El teatro en el siglo XIX”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, edición de Guillermo Díaz-Plaja, Tomo IV, Ed. Barna, Barcelona, 1957, págs. 324-329.
- ALONSO CORTÉS, NARCISO, “Vital Aza”, en *Castilla*, I, Valladolid, 1940-1941, págs. 181-285.
- ALONSO CORTÉS, NARCISO, *Vital Aza. (Bibliografías españolas)*, S.E.V. E.R., Ed. Cuesta, Valladolid, 1949.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN “Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII”, en *Teatro Popular en España*, C.S.I.C., Madrid, 1987, págs. 215-226.
- ÁLVAREZ QUINTERO, JOAQUÍN y SERAFÍN, “Carlos Arniches”, en *Obras Completas*, tomo VII, Espasa-Calpe, Madrid, 1953.
- AMORÓS, ANDRÉS *Subliteraturas*, Ariel, Barcelona, 1974.
- AMORÓS, ANDRÉS, “El estudio teatral de la zarzuela”, introducción a *La zarzuela de cerca*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 9-20.
- AMORÓS, ANDRÉS, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Espasa Calpe/col. Austral, Madrid, 1991.

- ANDIOC, RENÉ, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Fundación Juan March/Castalia, Madrid, 1976.
- ARNICHES, CARLOS *Teatro completo*, (4 tomos), Prol. de E.M. del Portillo, Aguilar, Madrid, 1948.
- ASENSIO, EUGENIO, *Itinerario del Entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (...)*, Gredos, Madrid 1971.
- AA.VV., *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985.
- AA.VV., *Primer Seminario Internacional de Zarzuela*, junio de 1984, Madrid, (publicación sin datos editoriales).
- AZA, VITAL *Comedias escogidas*, Nota prel. de F.S.R.M., Aguilar, Madrid, 1951.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1985.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Brevarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza Universidad, Madrid, 1987.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- BARBIERI, FRANCISCO A., *La Zarzuela*, Imp. de José M. Ducacal, 1864, (Ed. facsímil en Música Mundana, Madrid, s/a).
- BARBIERI, FRANCISCO A., *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*, Imp. de José M. Ducacal, Madrid, 1877.
- BARCE, RAMÓN, "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX", en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Vol. II, I.N.A.E., Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
- BARRENECHEA, ANA M.^a y SPERATTI PIÑERO, E.S., "Tipología de la literatura fantástica", en *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, núm. 80, 1972, págs. 391-403.
- BARRERA MARAVER, ANTONIO, *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*, Avapiés, Madrid, 1992.
- BENAVENTE, JACINTO, *El teatro del pueblo*, Librería de Fernando Fé, Madrid, 1909.
- BENSOUSSAN, ALBERT, *José Yxart, (1825-1895). Théâtre et critique à Barcelone*, Université de Lille, Lille, 1982, (2 Vols.).
- BENTIVEGNA, PATRICIA ANN, *A Study of Three Zarzuelas Madrileñas Together. With a Historical Outline of the Zarzuela*, Master of Arts Thesis for Columbia University, New York, 1955.
- BESER, SERGIO, *Leopoldo Alas. Crítico literario*, Gredos, Madrid, 1968.
- BOTREL, JEAN F. y SALAÜN, SERGE, *Creación y público en la literatura española*, Pról. de Francisco Ynduráin, Castalia, Madrid, 1974.
- BRETT, LEWIS E., (ed.), *Nineteenth Century Spanish Plays*, Appleton-Century Crofts, New York, 1935 y 1963.

- BURGOS, JAVIER DE, *Cádiz. (Episodio Nacional Cómico-Lírico-Dramático)*, Biblioteca Lírico-Dramática, Madrid, (4.^a ed.), 1887.
- BURGOS, JAVIER DE, *Cádiz*, en *El género chico. (Antología de textos completos)*, Ed. y est. prel. de Antonio Valencia, Taurus, Madrid, 1962, págs. 153-211.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Obras Completas, II*, Ed. y pról. de A. Valbuena-Briones, Aguilar, Madrid, 1956.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Celos aún del aire matan*, Ópera del siglo XVII, Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo, Ed. de José Subirá, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1933.
- CALLE, X. DE LA, "Don Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 21-22, C.S.I.C., Madrid, 1975, págs. 127-145.
- CAMBRONERO, C., "El género chico a finales del siglo XVIII", en *La Enseñanza moderna*, CCXXIII, Madrid, 1907, págs. 5-39.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., "El solitario" y su tiempo. *Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras*, I, Madrid, 1883, págs. 148-150.
- CARMENA Y MILLÁN, LUIS, *Cosas del pasado. Música, literatura y tauroquía*, Imp. Ducazcal, Madrid, 1904.
- CARO BAROJA, JULIO, *Estudios sobre la vida tradicional española*, Ed. Península, Seminario y Ediciones, Barcelona, 1968.
- CARO BAROJA, JULIO, "Andalucía", Cap. XVII de *Los pueblos de España. Ensayo de etnografía*, Ed. Barno, Barcelona, 1976.
- CARO BAROJA, JULIO, "Sobre la formación y uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore", en *Ensayos sobre la cultura popular española*, Ed. Dosbe, Madrid, 1979, págs. 89-168.
- CARO BAROJA, JULIO, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1979.
- CARO BAROJA, JULIO, *Temas castizos*, Istmo. Madrid, 1980.
- CARO BAROJA, JULIO, *Ensayos sobre la literatura de cordel*, Ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1988.
- CARRANZA, M., *El pueblo visto a través de los 'Episodios Nacionales'*, San José de Costa Rica, 1942.
- CARRÉ, PEDRO, "El Folklore y la crítica teatral", en *Ritmo*, XVIII, núm. 211, mayo de 1948, pág. 421.
- CASTRO, ADOLFO DE, *Cádiz en la Guerra de la Independencia*, Imprenta de la Revista Médica, Cádiz, 1862, (Ed. facsímil en Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, Cádiz, 1982, 2 Vols.).
- *Catálogo del Teatro Lírico en la Biblioteca Nacional*, Vols. I, II y III, Ministerio de Cultura, Madrid, Vol. I: 1986, Vols. II y III; 1991.
- CEJADOR Y FRAUCA, JULIO, *Historia de la Lengua y Literatura castellanas*, Vol. XIV, Tip. de la Revista de Archivos, Madrid, 1914.

- CERVANTES, MIGUEL DE, *Obras dramáticas*, Edición, intr. y notas de Francisco Ynduráin, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CLVI, Madrid, 1962.
- CORREA CALDERÓN, EVARISTO, "Análisis del cuadro de costumbres", en *Revista de Ideas Estéticas*, VII, 1949, págs. 65-72.
- CORREA CALDERÓN, EVARISTO, "El cuadro de costumbres", en *Costumbres españolas*, I, Aguilar, Madrid, 1964, págs. LXXI-LXXVI.
- CORTINA, J.R., *Ensayo sobre el teatro moderno*, Gredos, Madrid, 1973.
- COSTAS, CARLOS-JOSÉ, "Resumen histórico de la zarzuela", en *La zarzuela de cerca*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 269-285.
- COTARELO Y MORI, EMILIO, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904.
- COTARELO Y MORI, EMILIO, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácara y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Real Academia Española, Bailly/Baillyere, Madrid, 1911.
- COTARELO Y MORI, EMILIO, *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Tipografía de Archivos Olózaga, Madrid, 1934.
- COURGEY, P., "À propos d'un air famille: Réflexions sur le *Manolo* de Ramón de la Cruz et la *Farsa y Licencia de la reina castiza* de Ramón del Valle-Inclán", en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, I, París, 1966, págs. 281-289.
- CRESPO, SALVADOR, *La parodia dramática en la literatura española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1979.
- CRUZ, RAMÓN DE LA, *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos*, Discurso prel. de A. Durán y juicios críticos de Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch, Madrid, 1843, (2 Vols.).
- CUENCA, FRANCISCO, *Teatro andaluz contemporáneo*, tomo I: *Autores y obras*, tomo II: *Artistas líricos y dramáticos*, Biblioteca de Cultura Andaluza; Maza, Caso y Cía., Compostela y Obrapia, La Habana, 1937 y 1940 respectivamente.
- DARÍO, RUBÉN, "Prefacio" a *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesías completas*, Ed., intr. y notas de Alonso Méndez Plancarte, aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmas, Aguilar, Madrid, 1968, págs. 625-626.
- DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ, *Origen y apogeo del género chico*, Revista de Occidente, Madrid, 1949.
- DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ, "Fiestas literarias", en *...también se divierte el pueblo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, págs. 154-225.
- DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, *Teatros de declamación*, Saturnino Calleja, Madrid, (s/a).
- ECO, UMBERTO, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974.

- EGUÍA RUIZ, C., “Un sainetero ilustre: Vital Aza”, en *Literaturas y literatos... Primera Serie*, Madrid, 1914, págs. 229-253.
- *El teatro en España, 1909*, Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, (s/a), págs. 103-114.
- “España por la zarzuela”, en *Ritmo*, (editorial), XXVII, núm. 283, noviembre-diciembre de 1956.
- “Españoladas: Sobre la leyenda de la plebeyez en nuestra música”, en *Ritmo*, II, núm. 5, enero de 1930.
- ESPÍN TEMPLADO, MARÍA DEL PILAR, *El Teatro por Horas en Madrid. 1870-1910*, Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid, 1987, (2 Vols.).
- ESPÍN TEMPLADO, MARÍA DEL PILAR, “La zarzuela: esquema de un género español”, en *La zarzuela de cerca*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 21-36.
- ESPÍN TEMPLADO, MARÍA DEL PILAR, “Jacinto Benavente, autor del género chico”, en *La zarzuela de cerca*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 163-206.
- ESPÍN TEMPLADO, MARÍA DEL PILAR, “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español”, en *EPOS. Revista de Filología*, Vol. III, Facultad de Filología de la UNED, Madrid, 1987, págs. 97-122.
- FEDERICO, ADOLFO, (Conde de Schack), *Historia de la literatura y del Arte dramático en España*, Tomo V, Imprenta y fundición de M. Tello, Madrid, 1885.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR, *En torno al 98. Política y literatura*, Ed. Jordán, Madrid, 1948.
- FERNÁNDEZ ARDAVIN, LUIS, “Los libros de zarzuela”, en *Ritmo*, XXVII, núm. 283, noviembre-diciembre de 1956, pág. 6 y ss.
- FERNÁNDEZ-CID, ANTONIO, *Cien años de teatro musical en España*, Real Musical, Madrid, 1975.
- FRANCO RODRÍGUEZ, JOSÉ, *El Teatro en España, 1908*, Imprenta del Nuevo Mundo, Madrid, (s/a).
- FREIRE LÓPEZ, ANA MARÍA, “La Guerra de la Independencia española como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas (1808-1814)”, en *Estudios de Investigación Franco-Española*, núm. 1, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1988, págs. 127-145.
- FUENTE BALLESTEROS, RICARDO DE LA, “La pervivencia de la comedia áurea en la zarzuela”, en *Cuadernos de Teatro Clásico: Clásicos después de los clásicos*, núm. 5, Ministerio de Cultura, 1990, págs. 209-217.
- FUENTE, RICARDO DE LA, “El viaje y la zarzuela fantástica”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Los Viajes*, núm. 2, Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, 1992, págs. 65-71.
- FUERTES PÉREZ, MARÍA DE LOS ÁNGELES, “Bibliografía crítica de la zarzuela”, en *La zarzuela de cerca*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 231-268.

- FUNDACIÓN JUAN MARCH, *Catálogo de Teatro Español Contemporáneo del siglo XIX*, Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo, Fundación Juan March, Madrid, 1986.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH, *Catálogo de Teatro Español Contemporáneo del siglo XX*, Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo, Fundación Juan March, Madrid, 1985.
- GAIGNEBET, CLAUDE, *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1984.
- GALLEGO, ANTONIO, *La música en tiempos de Carlos III*, Alianza Música, Madrid, 1988.
- GARCÍA DE LA VEGA, JULIÁN, *El género lírico*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1959.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, JUANA MARÍA, "El dúo de la Africana: las razones de un éxito", en *La zarzuela de cerca*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 37-100.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO, "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 5-6, C.S.I.C., Madrid, 1967, págs. 191-199.
- GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO, *El teatro social en España*, Taurus, Madrid, 1962.
- GARRIDO GALLARDO, M.A., "Notas sobre el sainete como género literario", en *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la revista *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, 5, C.S.I.C., Madrid, 1983, págs. 13-22.
- GÓGOL, NICOLÁS V., *Teatro Completo*, Ed. Schapire, Buenos Aires, 1953.
- GÓMEZ AMAT, CARLOS, "Aspectos del género chico" y "Teatro musical popular de Chueca y Giménez", en *Historia de la música española. Siglo XIX*, Alianza Música, Madrid, 1984, págs. 201-209 y 211-222 respectivamente.
- GÓMEZ ORTEGA, C., *Examen imparcial de la zarzuela intitulada "Las labradoras de Murcia" e incidentalmente de todas las obras del mismo autor*, Aznar, Madrid, 1719.
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, JUAN IGNACIO, *Obra completa*, Intr. y breve estudio de Leopoldo Cano, Sucesores de Hernando, Madrid, 1914, (3 Vols.).
- GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, "Los majos de Cádiz de Armando Palacio Valdés", en *Cádiz en la narrativa*, Cátedra "Adolfo de Castro", Ayuntamiento de Cádiz, 1986, págs. 29-39.
- GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, "Anales para una lectura plural: Memoria, historia y ficción en el Cádiz de las Cortes", en *Revista Gades*, núm. 16 (Número extraordinario CLXXV Aniversario de la Constitución de 1812), Diputación Prov. de Cádiz, 1987, págs. 383-396.
- GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, "De la incidencia de la ilustración dieciochesca y de los comienzos del casticismo", en *El torero, héroe literario*, Espasa-Calpe, col., La tauromaquia, Madrid, 1988, págs. 83-102.

- GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, "Teatro y cultura popular en el siglo XVIII", en *Draco. Revista de Literatura Española*, núm. 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, págs. 193-211.
- GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, "Notas en torno al casticismo dieciochesco", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 1, Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, 1991, págs. 97-101.
- HACTHOUN, AUGUSTO, "Estado de los estudios sobre el género chico", en *Revista de Estudios Hispánicos*, IX, 1975, págs. 359-369.
- HARTZENBUSCH, JUAN EUGENIO, *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Ed. a cargo de J.E. Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, XIV, t. IV, Madrid, 1850.
- IGLESIAS DE SOUZA, LUIS, *Teatro Lírico Español*, Tomo I, Excma. Diputación de la Coruña, 1991.
- IÑIGUEZ, MARÍA FRANCISCA, "Introducción al estudio de la parodia teatral", en *Anuario de filología*, I, Universidad de Barcelona, 1975, págs. 397-407.
- IZQUIERDO, MARÍA JOSÉ, "Doña Francisquita: Lope de Vega de nuevo en solfa", en *La zarzuela de cerca*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 129-162.
- JIMÉNEZ DE PRAGA CABRERA, MARÍA VICTORIA, "La zarzuela en Madrid en 1934", en *La zarzuela de cerca*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 207-330.
- KIRPATRICK, SUSAN, "The ideology of Costumbrismo", en *Ideologies and Literature*, II, núm. 7, 1978, págs. 28-44.
- LARGO MARTÍN, MERCEDES, "Agua, azucarillos y aguardiente: un pasillo de verano y su entorno" en *La zarzuela de cerca*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 101-128.
- LARRA, F.J., *La sociedad española a través del Teatro del siglo XIX*, Madrid, 1947.
- LARRA, MARIANO JOSÉ DE, *Obras*, Ed. y est. prel. de Carlos Seco Serrano, Biblioteca de Autores Españoles, CXXVII-CXXX, Atlas, Madrid, 1960, (4 Vols.).
- LENTZEN, MANFRED, *Carlos Arniches. Vom "género chico" zur "tragedia grotesca"*, Génève-París, 1966.
- LOZANO GUIRAO, PILAR, *Vida y obras de Ricardo de la Vega*, Imprenta Nogués, Murcia, 1963.
- LUKÁCS, GEORG, "The Sociology of Modern Drama", en *Tulane Drama Review*, IX-4, 1965, págs. 146-170.
- MARCOS, VICTORIA, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, 1958.
- MARÍN MARTÍNEZ, JUAN MARÍA, "La risa y su función social en el teatro del Siglo de Oro", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 35-36, C.S.I.C., Madrid, págs. 241-246.

- MARQUERÍE, ALFREDO, "Sobre la vida y la obra de don Carlos Arniches", en *Cuadernos de literatura contemporánea*, núms. 9-10, 1943, págs. 249-255.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, MARÍA ISABEL, *Lenguaje dramático y lenguaje retórico*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1981.
- MARTÍN GAITE, CARMEN, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Anagrama, Barcelona, 1987.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M., "Vital Aza, colaborador en la 'Historia cómica de España'", en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, VII, Oviedo, 1953, págs. 600-602.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, AUGUSTO, *El maestro Barbieri y su tiempo*, Aguilar, Madrid, 1950.
- MICHENER, JAMES ALBERT, *Iberia: Viajes y reflexiones sobre España*, Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1971.
- MINDING, ROGER, *Die Zarzuela. Das spanische Singspiel im 19. und 20 - Jahrhundert*, Atlantis Verlag, Zürich, 1965.
- MONLEÓN, JOSÉ, *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Cátedra, Madrid, 1975.
- MONTESINOS, JOSÉ F., *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Castalia, Madrid, 1972.
- MORAL, CARMEN DEL, *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Turner, Madrid, 1947.
- MORLEY, GRISWOLD S. y ENTIWISTLE, W.J., (eds.), *Tres sainetes en verso por Narciso Serra, Javier de Burgos y Ricardo de la Vega*, Heath and company, Boston, 1926.
- MUÑOZ, MATILDE, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Ed. Tesoro, Madrid, 1946.
- MUÑOZ, MATILDE, *Historia del teatro en España*, Ed. Tesoro, Madrid, 1965, (3 Vols.).
- NICHOLSON, H.S., "An Eighteenth-Century Entremés de costumbres", en *Hispanic Review*, VII, Filadelfia, 1939, págs. 295-309.
- NIERA MARTÍNEZ, J., "Vital Aza, autor clásico", en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, V, Oviedo, 1951, págs. 249-251.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Correspondencia*, Intr. de Fernando Savater, Aguilar Maior, Madrid, 1989.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "Idea sobre teatro" en *Obra Completa*, tomo VII, Revista de Occidente/Alianza Editorial, Madrid, 1983, págs. 441-501.
- PADÍN, FRANCISCO, "Panorama de nuestro género lírico. La zarzuela y sus posibilidades en el futuro", en *Ritmo*, XVII, núm. 195, abril de 1946, págs. 3-4.
- PALACIOS VALDÉS, ARMANDO, *Los majos de Cádiz*, Imprenta Suárez, Madrid, 1896.

- PARDO BAZÁN, EMILIA, *Nuevo Teatro Crítico*, año III, núm. 28, abril de 1893.
- PARDO BAZÁN, EMILIA, *La cuestión palpitante*, Madrid, 1883.
- PAYÁN SOTOMAYOR, PEDRO M., *El habla de Cádiz*, Cátedra “Adolfo de Castro”, Ayuntamiento de Cádiz, 1984.
- PAYÁN SOTOMAYOR, PEDRO M., *La pronunciación del español en Cádiz*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1988.
- PEDRAZA, FELIPE B. y RODRÍGUEZ, MILAGROS, “El género chico y la zarzuela”, en *Manual de la literatura española. VII. Época del Realismo*, Cénlit, Navarra, págs. 273-314.
- PEDRAZA, FELIPE B. y RODRÍGUEZ, MILAGROS, “La agonía del sainete” en *Manual de la literatura española. VIII. Generación de fin de siglo. Introducción, líricos y dramaturgos*, Cénlit, Navarra, págs. 534-539.
- PEDRELL, FELIPE, *Teatro lírico anterior al siglo XIX*, Canuto Berea y Cía., La Coruña, 1897-1898, (5 Vols.).
- PEERS, E. ALLISON, “El romanticismo en el teatro después de 1860”, en *Historia del movimiento romántico español*, Vol. II, Gredos, Madrid, 1967, págs. 421-431.
- PEÑA Y GOÑI, ANTONIO, *España desde la ópera a la zarzuela*, Ed. y selección de Eduardo Rincón, Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- PÉREZ DE AYALA, RAMÓN, *Las Máscaras*, tomo II, Calleja, Madrid, 1919.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, ANA-SOFÍA y ROMERO FERRER, ALBERTO (Eds.), *Casticismo y Literatura en España*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO, “Nuestro Teatro”, en *Obras inéditas* ordenadas por Ghirardo, Vol. V, Ed. Renacimiento, Madrid, 1923-1933. (11 Vols.).
- PÉREZ GALDÓS, BENITO, *Cádiz*, en *Obras Completas*, Vols. I, II y III: *Episodios Nacionales*, Intrd., notas prel. y censo de personajes galdosianos por F.C. Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1941, (6 Vols.).
- PRADO, ÁNGELES, *La literatura del casticismo*, Ed. Moneda y crédito, Madrid, 1973.
- PUENTE, JOAQUÍN DE LA, *La visión de la realidad española en los viajes de don Antonio Ponz*, Moneda y crédito, Madrid, 1968.
- RAMOS, VICENTE, “Naturaleza y evolución del sainete”, en *Vida y teatro en Carlos Arniches*, Alfaguara, Madrid, 1966, págs. 66 y ss.
- REBOLLEDO, TINEO, *Diccionario Gitano-Español y Español-Gitano*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1988, (Edición facsimilar de la de 1909).
- RECOULES, HENRI, “Romancero y entremés” en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 21-22, C.S.I.C., Madrid, 1975, págs. 9-48.
- RISCO, ANTONIO, *La estética de Valle-Inclán. En los esperpentos y en “El Ruedo Ibérico”*, Gredos, Madrid, 1975.

- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, JOSÉ MARÍA, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Ed. Península, Barcelona, 1972.
- ROMERO FERRER, ALBERTO, “La literatura del Género Chico: hacia una bibliografía crítica”, en *Draco. Revista de Literatura Española*, núm. 2, Servicio de Publicaciones de Universidad de Cádiz, 1990, págs. 231-262.
- ROMERO FERRER, ALBERTO, “De la estructura del artículo costumbrista a la morfología del sainete moderno fin de siglo”, en *Teoría, Crítica e Historia Literaria* (J.A. Hernández Guerrero ed.), Seminario de Teoría de la Literatura, Universidad de Cádiz, 1992, págs. 443-452.
- ROMERO TOVAR, LEONARDO, *La teoría dramática española (1800-1870)*, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1970.
- ROMERO TOVAR, LEONARDO, “Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX”, en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 15-16, C.S.I.C., Madrid, págs. 235-279.
- RUBIO, FEDERICO, *La mujer gaditana*, Madrid, 1902.
- RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS, “El teatro musical: de la ópera al género ínfimo. El género chico”, en *El teatro en el siglo XIX, Historia del teatro en España, II: 1845-1900*, Dirigida por José María Díez Borque, Taurus, Madrid, 1988, págs. 625-762.
- RUEDA, LOPE DE, *Pasos completos*, Aguilar, col. Crisol, 48, Madrid, 1944.
- RUIZ IRIARTE, VÍCTOR, “La Zarzuela es Gran Teatro”, en *Ritmo*, XXVII, núm. 283, noviembre-diciembre de 1956, págs. 14-15.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, “El sainete del último cuarto de siglo”, en *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1983, págs. 362 y ss.
- RUIZ Y CONTRERAS, LUIS, *Desde la platea. Divagaciones y críticas*, Madrid, 1894.
- SAGARDÍA, ÁNGEL, *Federico Chueca*, Ed. Temas Españoles, Publicaciones Españolas, Madrid, 1958.
- SALAÜN, SERGE, “El Género Chico o los mecanismos de un pacto cultural”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la revista *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, C.S.I.C., Madrid, 1983, págs. 251-261.
- SALAÜN, SERGE, “El género ínfimo: mini-culture et culture des masses”, en *Bulletin Hispanique*, Tomo 91, núm. 1, Janvier-Juin, Université de Bordeaux III, págs. 147-167.
- SALAÜN, SERGE, *El cuplé (1900-1936)*, Espasa Calpe / col. Austral, Madrid, 1990.
- SALAÜN, SERGE y SERRANO, CARLOS (eds.), *1900 en España*, Espasa Universidad, Madrid, 1991.
- SALINAS, PEDRO, “Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches”, en *Literatura española: Siglo XX*, Alianza Editorial, (6.ª ed.), Madrid, págs. 126-261.

- SALVAT, RICARD, *Historia del teatro moderno I*, Ed. Península, Barcelona, 1981.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE, “Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche”, en *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría literaria*, núm. 2, Sevilla, 1988, págs. 49-66.
- SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, “Razón y sin razón en la creación tradicional”, en *El Romancero hoy: Poética*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1979, págs. 13-28.
- SASSONE, FELIPE, *Por el mundo de la farsa*, Madrid, 1931.
- SECO, MANUEL, *Arniches y el habla de Madrid*, Alfaguara, Madrid, 1970.
- SECO SERRANO, CARLOS, *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*, Guadiana, Madrid, 1973.
- SELDEN, RAMAN, *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987.
- SENABRE, RICARDO, “Creación y deformación en la lengua de Carlos Arniches”, en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núm. 2, C.S.I.C., Madrid, 1968, págs. 296 y ss.
- SEPÚLVEDA, RICARDO, *El Corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del teatro español*, Librería de Fernando Fé, Madrid, 1888.
- SIMÓN PALMER, MARÍA DEL CARMEN, “Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX”, en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 19-20, C.S.I.C., Madrid, 1974, págs. 85-137.
- SIMÓN PALMER, MARÍA DEL CARMEN, “Diversiones populares madrileñas en el siglo XIX”, en *Teatro popular en España*, C.S.I.C., Madrid, 1987, págs. 185-192.
- SOBEJANO, GONZALO, *Forma literaria y sensibilidad social*, Gredos, col. Campo Abierto, Madrid, 1967.
- SOLÍS, RAMÓN, *Un siglo llama a la puerta*, Ed. Bullón, Madrid, 1963.
- SOLÍS, RAMÓN, “El Romanticismo gaditano”, en *Revista de Occidente*, Separata del núm. 97, abril de 1971, págs. 48-72.
- SOLÍS, RAMÓN, *El Cádiz de las Cortes*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1978.
- SPAULDING, ROBERT K., “The Phonology of Popular Spanish as Seen in the *Género Chico*”, en *Philological Quarterly*, XV, 1936, págs. 367-376.
- SUBIRÁ, JOSÉ, “La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, IV, Madrid, 1927, págs. 1-14.
- SUBIRÁ, JOSÉ, “La canción y la danza populares en el teatro del siglo XVIII”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI, Madrid, 1919, págs. 87-90.
- SUBIRÁ, JOSÉ, *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Labor, Barcelona, 1933.

- SUBIRÁ, JOSÉ, “Una historia de la zarzuela”, en *Ritmo*, VI, núm. 98, noviembre de 1934, págs. 5-6.
- SUBIRÁ, JOSÉ, *Historia de la música teatral en España*, Labor, Madrid, 1945.
- SUBIRÁ, JOSÉ, “Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos”, Separata del Vol. IV, primera parte de la *Historia general de las literaturas hispánicas*, Ed. Barna, Barcelona, 1950.
- SUBIRÁ, JOSÉ, “Mi opinión sobre la zarzuela”, en *Ritmo*, XXVII, núm. 283, noviembre-diciembre de 1956, pág. 43.
- SUBIRÁ, JOSÉ, “El postrer capítulo de la *Historia de la Zarzuela*, (último decenio del siglo XIX”, en *Boletín de la Real Academia Española*, Cuaderno CLIII, (enero-abril), Madrid, 1958, págs. 55-92.
- SUBIRÁ, JOSÉ, “Cantables en sainetes líricos del siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, XV, Madrid, 1959, págs. 11-36.
- SUBIRÁ, JOSÉ, “La estética operística del siglo XVIII”, en *Revista de Ideas Estéticas*, XX, 9, 1962.
- SUBIRÁ, JOSÉ, “Lo histórico y lo estético en la zarzuela”, en *Revista de Ideas Estéticas*, 106, 1969.
- SUBIRÁ, JOSÉ, “El folklore musical en la tonadilla escénica y nuestro ambiente musical en aquel tiempo”, en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 15-16, C.S.I.C., Madrid, 1972, págs. 135-254.
- SZONDI, O. PETER, *Théorie du drame moderne*, L'Age d'Home, Lausanne, 1983.
- TODOROV, TZVETAN, *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1974.
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1961.
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO, *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- TURENA, E.M., *María. Cuadros de costumbres populares. Relación gaditana*, Barcelona, 1886.
- UCELAY DA CAL, MARGARITA, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, El Colegio de México, México, 1951.
- UNAMUNO, MIGUEL DE, *En torno al casticismo*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1968.
- VALBUENA-BRIONES, A., “La primera zarzuela”, en *Rilce. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, IV, 1, Universidad de Navarra, 1988, págs. 129-137.
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL, “El género chico”, en *Historia de la Literatura Española*, tomo IV, Siglo XVIII y Romanticismo, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, págs. 351-353.
- VALENCIA, ANTONIO, *El género chico. (Antología de textos completos)*, Taurus, Madrid, 1962.

- VALERA, JUAN, *Estudios críticos sobre literatural, politica y costumbres de nuestros días*, Madrid, 1864, (2 Vols.).
- VALERA, JUAN, *Crítica literaria (1887-1889)*, Imprenta alemana, Madrid, 1911.
- VALERA, JUAN, *Tentativas dramáticas*, Madrid, 1879.
- VALERA, JUAN, "Teatro libre", en *Obras Completas*, Ed. y pról. de Luis Araujo Costa, Aguilar, Madrid, 1942, tomo II, págs. 871-882.
- VÁZQUEZ ZAMORA, R., "Tipos y escenas de Arniches", en *Revista Ínsula*, VII, núm. 81. Madrid, 1952, pág. 12.
- VELA, FERNANDO, "El género chico", en *Revista de Occidente*, septiembre de 1965, págs. 364-369.
- VILLACORTA BAÑOS, FRANCISCO, *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808-1931*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1980.
- VOVELLE, MICHEL, *Ideologías y mentalidades*, Ariel, Barcelona, 1985.
- YXART, JOSÉ, *El arte escénico en España*, Imprenta "La Vanguardia", Barcelona, tomo I: 1894, tomo II; 1896; Edición facsímil en Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1987.
- ZAMORA VICENTE, ANTONIO, "El género chico levanta la cabeza", en *Lengua, literatura e intimidad. Entre Lope de Vega y Azorín*, Taurus, Madrid, 1966, págs. 91-97.
- ZAMORA VICENTE, ANTONIO, *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de Bohemia*, Gredos, Madrid, 1974.
- ZURITA, MARCIANO, *Historia del género chico*, Ed. Prensa Popular, Madrid, 1920.



COLECCION
DE
CANCIONES ANDALUZAS.

LAS LIGAS DE MI MORENA.

No te pueo yo ecir,
Colasa, lo que me gusta
sobre una pierna robusta
una liga colorá.

Levanta los faralares
y luce la pantorrilla

que vale más, Colasiya,
que toitica una torá.

Vaya un ángel retrechero ¡juy!
me tienen como alma en pena,
¡salero!.
las ligas de mi morena.

ADDENDA BIBLIOGRÁFICA

**Primera página de un pliego que contiene una COLECCIÓN DE CANCIONES
ANDALUZAS.**

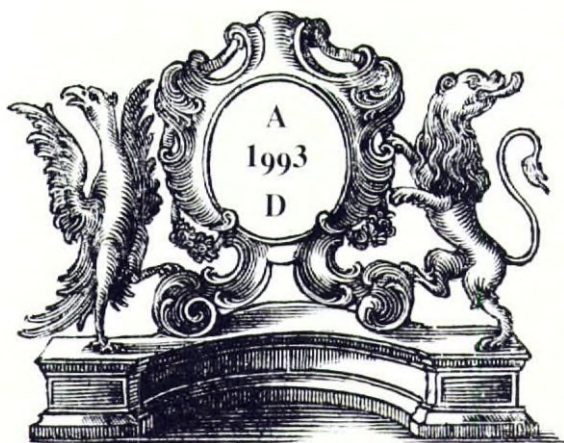
- ABELLÁN, JOSÉ LUIS, *La crisis contemporánea, 1875-1936*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- ALAS, LEOPOLDO, *La orgía de los cultos. Viaje crítico por las ciénagas de la cultura española*, Madrid, 1989.
- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N., "Contratiempos lírico-teatrales madrileños", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I, Madrid, 1966, págs. 297-308.
- ARNAO, ANTONIO, *Del drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical*, Real Academia Española de la Lengua, Aguado, Madrid, 1873.
- AA.VV., *Conferencias pronunciadas con motivo del primer centenario del nacimiento de Carlos Arniches*, Alicante, 1967.
- BASTOS, V. JOAQUÍN, "Origen de la Zarzuela", en *El Mundo Pintoresco*, III, Madrid, 1860, págs. 95-96.
- BATLLORI, P. MIGUEL, "Las relaciones culturales hispano-francesas en el siglo XVIII", en *Cuadernos de Historia*, Vol. II, Madrid, 1968, págs. 205-249.
- CHICOTE, ENRIQUE, *La Loreto y este humilde servidor. (Recuerdos de la vida de dos comerciantes madrileños)*, Prólogo de Carlos Arniches, epílogo de F. José de Larra, Aguilar, Madrid, (s.a.).
- DÍAZ-CABAÑETE, A., "La fórmula teatral del archinismo", en *Revista de Occidente*, XXIX, 1970, págs. 93-99.
- DÍAZ DE ESCOBAR, NARCISO, *Intimidaciones de la Farándula. Colección de artículos referentes a la escena, comediantes y escritores dramáticos desde el siglo XVI hasta el día*, Tip. de M. Álvarez, Cádiz (s.a.).
- DÍAZ DE ESCOBAR, NARCISO y LASSO DE LA VEGA, F. de P., *Historia del Teatro Español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*, Montaner y Simón, Barcelona, 1922, (2 Vols.).
- ESPERANZA Y SOLA, JOSÉ MARÍA, *Treinta años de crítica musical*, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, impresor de cámara de S.M., Madrid, 1906.

- FLECNIAKOSKA, JEAN-LOUIS, *La loa*, Sociedad Española de Librería, Madrid, 1975.
- GARLANDA, F., *Il Teatro popolare nella Spagna*, Minerva, XVI, 1906.
- GÓMEZ LABAD, José María, *El Madrid de la zarzuela*, Ed. Tres, Madrid, 1983.
- GONZÁLEZ RUIZ, NICOLÁS, *Antología de piezas cortas de teatro*, Intro. y selección de..., Labor, Barcelona, 1965, (2 Vols.).
- GRANJA, A. DE LA, "Hacia una bibliografía del teatro breve del Siglo de Oro", en *Criticón. Teatro breve del Siglo de Oro*, 37, 1987.
- HUERTAS, EDUARDO, *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, El Avapiés, Madrid, 1990.
- JACK, WILLIAM SHAFTER, *The early Entermés in Spain: the Rise of a Dramatic Form*, Publications of the University of Pennsylvania, Series in Romanic Languages and Literatures, 7, Filadelfia, 1923.
- JULIÁ MARTÍNEZ, EDUARDO, *Piezas teatrales cortas*, Edición, selección y observaciones preliminares de Juliá M., C.S.I.C., Biblioteca del Estudiante, Madrid, 1944.
- LAFARGA, FRANCISCO, (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989.
- LEY, CHARLES-DAVID, *El gracioso en el teatro de la Península*, Revista de Occidente, Madrid, 1954.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, AUGUSTO, *Los teatros de Madrid. (Anecdotario de la farándula madrileña)*, Ed. José Ruiz Alonso, 1948.
- PÉREZ GONZÁLEZ, FELIPE, *Teatralerías. Casos y cosas teatrales de antaño y de hogaño*, Velasco Impresor, Madrid, 1904.
- ROMERA-NAVARRO, M., "Las disfrazadas de varón en la Comedia", en *Hispanic Review*, II, Filadelfia, 1934, págs. 269-286.
- ROMERO TOVAR, L., "La obra literaria de Arniches en el siglo XIX", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, II, C.S.I.C., Madrid, 1967, págs. 301-329.
- RUIZ LAGOS, M., "Sobre Arniches: sus arquetipos y su esencia dramática", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, II, C.S.I.C., Madrid, 1967, págs. 279-300.
- SAGE, JACK, "Calderón y la música teatral", en *Bulletin Hispanique*, Tomo LVIII, 1956, págs. 275-300.
- SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS, *El Teatro español. Historia y Antología. (Desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, Introducción, estudios, notas y selección de..., Tomo VI, Aguilar, Madrid, 1943.
- SALAZAR, ADOLFO, *La música en España. La música en la cultura española*, Espasa-Calpe, S.A. Buenos Aires, 1956.
- SCHOLBERG, KENNETH R., "Las obras cortas de Calderón", en *Clavileño*, 25, 1954, págs. 13-19.
- SOPEÑA, FEDERICO, *Historia de la música española contemporánea*, Rialp, Madrid, 1958.

- SUBIRÁ, JOSÉ, “El elemento extranjero en la Tonadilla escénica”, en *Investigación y Progreso*, núm. 11, Madrid, 1929, págs. 106-107.
- SUBIRÁ, JOSÉ, “Repertorio teatral madrileño y resplandor transitorio de la zarzuela (años 1763-1771)”, en *Boletín de la Real Academia Española*, Cuaderno CLVIII, Madrid, septiembre-diciembre de 1959, págs. 429-462.
- SUBIRÁ, JOSÉ, “Loas escénicas desde mediados del siglo XVIII”, en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 7-8, t. IV, 1 y 2, C.S.I.C., Madrid, 1968, págs. 73-94.
- TAMAYO Y BAUS, MANUEL, “De Ricardo de la Vega a Tamayo y Baus. Dos madrileños y una carta inédita en verso”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, II, Madrid, 1967, págs. 339-343.
- VIAN, FRANCESCO, *Il Teatro “chico” spagnolo*, Scelta, introduzione e commento di..., Ed. Cisalpino, Milán-Varese Ist., 1951.
- VIAN, FRANCESCO, *Antología breve del Teatro “Chico” spagnolo*, por..., Ed. La Goliardica, Milán, 1955.



SEÑORA DE CÁDIZ con chal y mantilla. Litografía de Rodríguez, 1790



Se terminó de imprimir
el día 28 de septiembre,
festividad de San Wenceslao
en los talleres de la imprenta
Jiménez-Mena, S.L.
de Cádiz

Alberto Romero Ferrer,
profesor de Literatura de
la Universidad de Cádiz,
analiza en esta obra los
textos de la Zarzuela y el
Género Chico a la luz de
la crítica e interpretación
literarias, acercamiento
académico hasta ahora
infrecuente.



SERVICIO DE PUBLICACIONES

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

1993