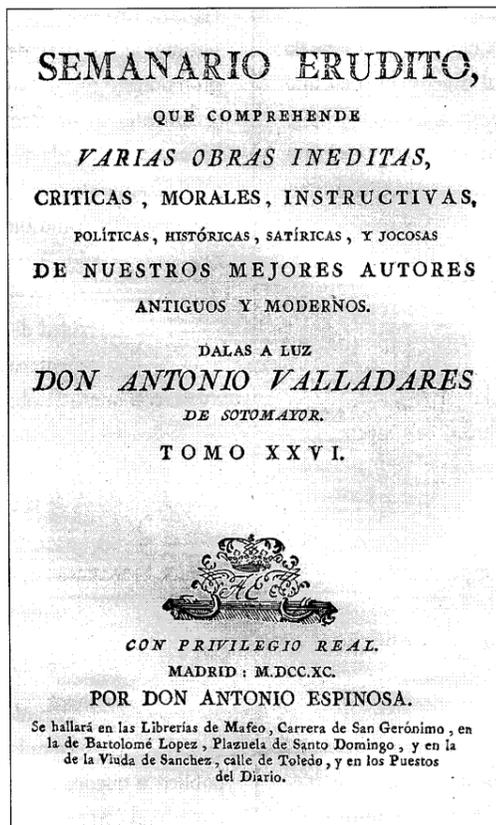


La tonadilla, en cuanto participaba de los mismos ambientes y encantaba a los mismos públicos, recibió críticas semejantes. En 1786 Samaniego escribía una extensa crítica en *El Censor*, donde se lee:

«Vuelve con la Pascua el teatro, y nosotros volveremos de refresco a la carga, empezando con los intermedios de música conocidos con el nombre de tonadillas. En ellas verá usted compendiados todos los vicios de nuestros sainetes, amén de otros muchos que le son peculiares. Este sí que es el imperio donde dominan los majos y las majas. Las naranjeras, rabaneras, vendedoras de frutas, flores y pescado, dieron origen a estos pequeños melodramas; entraron después en ellos los cortejos, los abates, los militares y las alcahuetas; pero los majos faltan rarísima vez en estas composiciones. Por fin, cansados de inventar los poetas, han puesto su doctrina en boca de los mismos cómicos, y para asegurar la ilusión, Garrido, Tadeo y la Polonia nos cantan sus amores, sus deseos, sus cuidados y sus extravagancias; y alguna vez usurpándole a usted su oficio definen las costumbres públicas y se desenfrenan contra los vicios. Pero ¡cuán suaves y templadas son sus sátiras! Allí verá usted tratadas a las usías de locas, a los mayorazgos de burros, a los abates de alcahuetes, a las mujeres de zorras y a los maridos de...»



teatro una escuela de las clases dirigentes. Se pueden encontrar letras tan sugestivas como este anónimo *Zorongo del navío*:

*Ay zorongo, zorongo, zorongo,
que lo que mi madre me compra me pongo.
Me ha comprado una camisita
que no me cubre la barriguita.*

Este tipo de tonadillas, cantadas y bailadas por unas actrices de las que se destacaba siempre su garbo, su mover de ojos y boca, su meneo insinuante y su «aire de taco», debían de ser inaceptables para los severos críticos ilustrados, pero sumamente atractivas para el resto del público que, de hecho, llenaba los teatros para oír y ver tonadillas nuevas.

Con irritación no exenta de enfermiza y carnal complacencia lo constata en 1763 Francisco Mariano Nipho:

«Quien y quien va [a la comedia] porque Amphrisa hace ciertos ademanes, particularmente en las Tonadillas, que encienden suave y peligrosamente el fuego de la sensualidad... Éste y aquél y ambos van porque Anarda es Graciosa, más que de oficio, de rostro, y hace ciertos juguetes sobrepuestos al papel que excitan el interior cosquilleo de nuestra enfermiza y carnal complacencia.»

La tonadilla ofrece, pues, un mundo de alegría y sensualidad difícil de encontrar en otros momentos de nuestra historia teatral y muestra cómo se resistía el espectáculo teatral a perder el elemento festivo que tuvo desde sus orígenes.

F. D.—REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

Estas críticas muestran uno de los aspectos más característicos de la endeble Ilustración española: su miedo y desprecio a las clases populares. Es cierto que las tonadillas hacían gala de una frescura y un desparpajo chocantes para los que pretendían hacer del

ALBERTO ROMERO FERRER /

DEL GÉNERO CHICO AL SAINETE ARNICHESCO

La recuperación de los géneros breves en la historia del teatro español —cuando la mirada crítica ha considerado que su rescate podía resultar de interés— se ha centrado, sin embargo, en aquellas épocas consideradas como más fundamentales de nuestra historia literaria. Como había ocurrido con tantos otros géneros, autores y obras, los prejuicios en torno al canon y el prestigio dorado de determinados períodos habían mediatizado el estudio de una tradición teatral y literaria que, precisamente, por su condición *menor* quedaba excluida de la historia más oficial. Los Siglos de Oro o la literatura culta de la Edad de Plata se convertían, así, en sus casi únicos exponentes, a excepción —claro está— de la tradición madrileña del sainetero ilustrado don Ramón de la Cruz.

En todo caso, el panorama fragmentado que se nos ofrecía —y la bibliografía crítica al respecto así lo corrobora (1)— ignoraba muy deliberadamente los otros momentos de esa misma tradición, momentos esenciales de tránsito entre las antiguas formas barrocas y los esquemas más renovados de obras como la refundición de los entremeses cervantinos que se encuentra en *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca; además, entraban a considerar su estudio no tanto por la propia validez del género, como sí por su inclusión o pertenencia a esos períodos dorados, en los que no debía permitirse sombra alguna que pudiera empañar su brillo.

Un nuevo sistema de producción teatral: el «Teatro por Horas» (1870-1910)

Una de esas épocas ignoradas y, paradójicamente, más intensas e interesantes de la tradición del teatro corto ha sido el último tercio del siglo XIX y los primeros años del XX, justo en unos años en los que la literatura sufre un fuerte proceso de transformación desde los modos realistas y naturalistas, que difícilmente se hacían con un lugar dentro del género dramático, muy anclado aún en el historicismo romántico y en la alta comedia de factura costumbrista, y que —como muy perspicazmente nos señala Yxart en su libro *El arte*

escénico en España (2)— podía encontrar en el sainete una cierta renovación de corte realista, de acuerdo con los nuevos formatos estéticos que sí habían triunfado en el mundo de la novela, el relato y el cuento.

Aunque bien es cierto que el teatro corto, muy especialmente el sainete, el baile dramático y la tonadilla escénica, no había sido desterrado de las carteleras, muy a pesar de los intentos ilustrados, y que habían pervivido con mucha tenacidad a lo largo del siglo XIX, también es cierto que tras las reformas neoclásicas se había producido un cierto acartonamiento estético, que más tarde o más temprano hubiera derivado en un anacronismo impropio de unos géneros que, si se habían perpetuado en la escena española, había sido precisamente por su extraordinaria capacidad de irse acomodando a los tiempos y sus nuevas circunstancias con una vocación rabiosamente contemporánea. Así, la ausencia del prestigio literario o la no necesidad de adaptarse a ninguna norma más allá de satisfacer los gustos del público —siempre cambiante— habían diseñado un tipo de teatro francamente permeable a los nuevos contextos sociales y estéticos, sin desertar por ello de sus cimientos y estructuras más básicas.

Sin embargo, aunque estas tradiciones se habían mantenido con cierta constancia a lo largo de todo el XIX, a finales de la centuria y por circunstancias propias del sistema teatral como son los mecanismos del «Teatro por Horas» (3), se desarrolla de manera muy considerable esta tradición de teatro corto. La fuerte demanda de textos, para un sistema de representación que implicaba cuatro funciones distintas diarias, hace que asistamos a un desarrollo sin precedentes de estas modalidades dramáticas, tan lejanas siempre de las encorsetadas normas del teatro serio. El volumen de textos habla por sí solo, con un número que supera las cinco mil obras (4), todas representadas, en un espacio de tiempo relativamente corto: entre 1870 y 1910.

Dentro, pues, de este nuevo contexto, el sainete y sus géneros fronterizos encuentran un extraordinario impulso amparado en el desarrollo casi industrial de la factura escénica, dentro de lo que se ha dado en llamar como el género chico. Una fórmula literaria que, a veces, incluirá el acompañamiento de la música y el baile como reclamos del nuevo

(1) Como puede verse en Agustín de la Granja y María Luisa Lobato, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1999.

INSULA 639-640
MARZO-ABRIL 2000

(2) Barcelona, Imprenta «La Vanguardia», 1894 y 1896 (edición facsimil en Barcelona, Alta Fulla, 1987).

(3) Nancy J. Membrez, *The «Teatro por Horas»: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry (1867-1922)*, Santa Barbara,

University of California, 1987; Alberto Romero Ferrer, *El Género Chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, y Pilar Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid,

Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

(4) Tal y como puede comprobarse, por ejemplo, en el *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986 y 1991 (3 vols.).





ALBERTO
ROMERO FERRER /
DEL GÉNERO
CHICO
AL SAINETE
ARNICHESCO

espectáculo, y que se podría considerar, además, como la descendencia autóctona del fenómeno operístico decimonónico que, por vía de la comicidad, la parodia dramática o el costumbrismo, encontrará en la zarzuela corta y el sainete lírico una sus fórmulas más exitosas y populares.

Pero la fuerza teatral del sainete en el último tercio del siglo XIX radica en una serie de aspectos, la mayor parte de ascendencia literaria, que convierten al género chico en uno de esos momentos más espléndidos del teatro corto y popular, frente a las otras formas más consagradas de la escena: el drama y la alta comedia. El género chico era, pues, con toda seguridad un peldaño más de aquella larga tradición áurea, ahora nuevamente reactivada gracias al también nuevo marco de producción teatral.

El costumbrismo del género chico

Uno de esos insistentes elementos, que podrían considerarse claves, *esenciales* de su textura, consistía en la pervivencia costumbrista que, a todas luces, se detectaba en dicho teatro. En el género chico podíamos encontrar, con muy pocas dificultades, los propósitos, contenidos e intenciones que tal opción implicaba, de cara a lo que se podría considerar como sus rasgos constitutivos más principales. Con todo, las pervivencias de la estética costumbrista en el ámbito de la literatura española iban mucho más allá de lo que estrictamente se refiere al costumbrismo romántico. Su fuerza en la literatura posterior de la mano de sucedáneos como el ruralismo o el provincianismo quedaba garantizado en autores como Alarcón (1833-1891), Palacio Valdés (1853-1938), Blasco Ibáñez (1867-1928), los Álvarez Quintero (1871-1938, Serafín, y 1873-1944, Joaquín) o López Pinillos (1875-1922), en un largo etcétera que justo sería estudiar desde esa perspectiva de continuidades y permanencias, aunque sus respectivas obras respondieran —como de hecho responden— a otro tipo de motivaciones literarias, lejos ahora de las directrices propiamente costumbristas. Pero además de este posible itinerario, que tan sólo se esboza, también el costumbrismo romántico había perpetuado unas formas, unos tópicos y unos recursos literarios que, como tales, iban a tener una cierta validez dentro del nuevo sistema teatral del último tercio del siglo XIX, precisamente, con la recuperación contemporánea del sainete y sus otros parientes menores.

De considerarse, pues, una posible influencia del costumbrismo romántico, que se extiende entre las décadas de los treinta y los cuarenta, sobre este teatro corto, sorprenden las extremadas coincidencias de recursos técnicos y motivos en la construcción de los espacios, los personajes y los argumentos. Así, por ejemplo, desde un punto de vista formal, debía subrayarse cómo la configuración del sainete del género chico —con o sin música— podía corresponderse, con cierta objetividad, con las dos perspectivas de enfoque que se habían privilegiado en la construcción del artículo costumbrista. Así, los conceptos de *tipo* y *escena*, que se aplican a los textos de Estébanez Calderón, Larra o Mesonero, venían a coincidir también con los dos sistemas técnicos a través de los que se articulaba el sainete finisecular, de acuerdo también con los modelos dramáticos de Ramón de la Cruz y González del Castillo.

Un ejemplo muy revelador de todo ello lo podemos encontrar en dos sainetes clásicos del género chico, como son *La verbena de la Paloma*, o *el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos* (1894), de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón, y *La Revoltosa* (1897), de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, con música de Ruperto Chapí. Así, en el primero de ellos prima la perspectiva de la escena, el conjunto del espacio y una galería de tipos tradicionales propios del entremés barroco, aunque —eso sí— modernizados, frente a *La Revoltosa*, donde se impone una estructura más centrada en el tipo femenino que protagoniza el sainete: Mari Pepa, aunque dentro de un espacio, como era el corral de vecinos, también de larga tradición en estas formas de teatro breve. Los títulos de ambos sainetes nos evidenciaban ya tales contrastes (5).

Todo ello, por otro lado, también resultaba muy coherente dada la obvia ausencia de una acción dramática propiamente dicha, mediatizada por la brevedad, la falta de tiempo para un desarrollo dramático completo. Las condiciones, pues, de brevedad que les venían impuestas por sus respectivos medios —breve espacio y breve tiempo— requerían, por tanto, que ambos géneros establecieran un sistema propio de recursos formales y temáticos, en el que el transcurso de la acción o el desarrollo de los caracteres de los personajes quedara técnicamente excluido, dada su imposibilidad material. Se optaba, así, por argumentos, cuando los había, excesivamente esquemáticos, muy próximos a la anécdota, a lo circunstancial, o simplemente se detenía la mirada del escritor en una breve y rápida descripción del ambiente —caso de la escena— o del personaje —caso del tipo—, y siempre de acuerdo con una galería de escenas y tipos ya muy avalados desde la tradición y el prestigio de la literatura costumbrista.

Pero no acababan aquí las deliberadas coincidencias entre ambos géneros, pues también se desprendía de los textos, tanto en el costumbrismo romántico como en el género chico, un deliberado intento —muy consciente, aunque por motivaciones bien distintas— de fijar con cierta nostalgia el tiempo y la mirada en todo aquello que podía resultar testimonio verosímil de lo más genuino, lo más autóctono de un cierto carácter regional, profesional o social. Era siempre una perspectiva que atacaba, con ciertas dosis de reacción y combate, las uniformizaciones culturales que suponía la implantación de la sociedad burguesa y el, cada vez más irreversible, proceso de industrialización urbana, frente al apartado mundo rural y las periferias de las grandes ciudades, en este caso Madrid fundamentalmente, como bien subrayan los dos sainetes anteriores y testimoniaría con mucha más fuerza Carlos Arniches en *El santo de la Isidra* (1898) o en su colección de «sainetes rápidos» recogidos en el libro *Del Madrid castizo* (1917).

En la diversidad de tipologías avaladas por la fuerte tradición costumbrista era, pues, donde podía sustentarse, al menos en parte, el llamado *hecho diferencial* del que se nutría un buen número de obras del género chico. De este modo, la diversidad regional, afinada por lo general en el campo o los barrios populares —zonas que, desde el punto de vista de la burguesía, habían permanecido muy impermeables a todo tipo de transformaciones—, se apodera ahora de la escena, convirtiendo sus tipos y sus gentes en los protagonistas últimos de dicho teatro, sin olvidar —claro está— las galerías de arquetipos fijos del teatro cómico breve barroco, cuyos esquemas más básicos suelen mantenerse con cierta insistencia, como por ejemplo ocurre con el vejete del entremés y el Don Hilarión de *La verbena de la Paloma*.

Con todo, habíamos asistido a la creación —como señalaran Yxart, Galdós, Benavente o Valera, y más tarde personalidades tan distantes como Salinas o Bergamín— de un auténtico teatro popular, no sólo ya por sus motivos y personajes, sino también por el público al que iba dirigido de manera más mayoritaria; una diferencia esta muy específica respecto al costumbrismo romántico, más pendiente de unos cauces literarios cultos desde y para las clases burguesas, que sí accedían a la lectura de la prensa y las revistas de la época.

El andalucismo teatral de la zarzuela y el sainete

Pero además de esas pervivencias costumbristas, este teatro también daba cuenta del cierto tópico de *la España de pandereta*. Un tópico provisto de una profunda superficialidad, no por ello menos significativa de ciertas *rarezas* o *exotismos*, de los que el género chico daba algo más que convincentes muestras.

Y es que, además, una cierta responsabilidad de las opciones estéticas que había cultivado dicho teatro se encontraba bastante mediatizada por la ascendencia meridional de muchos de los aspectos, rasgos o circunstancias que habrían de barajarse desde la propia práctica de los libretos y sus respectivas partituras. En otras palabras, el escenario andaluz era bastante responsable, demasiado cómplice de aquellos rasgos que singularizaban este tipo de sainetes y zarzuelas cortas. Así, cuando nos sumergimos en el mundo del género chico surgen, de modo casi inconsciente, una serie de imágenes preconcebidas en torno a lo que debieran considerarse sus espacios o escenarios más esenciales o, al menos, más habituales. Rápidamente siempre nos adentramos en cierto madrileñismo de corte arnichesco —pensamos en las populares *Verbena de la Paloma* (1894), *La Revoltosa* (1897) o *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897)— y en las socorridas huertas levantinas —*La alegría de la huerta* (1900).

Sin embargo, frente a este elenco de posibilidades, más o menos fijadas, surgen también, con un más que denso protagonismo y brillantez, las ubicaciones y los ambientes andaluces, como si de un apartado privilegiado se tratara dentro de las claves del género. En otras palabras, parecía como si la fuerza del escenario andaluz reclamara para sí la exclusividad de un tipo de teatro que, bien por razones históricas, bien por motivos de ascendencia estética, había permanecido más o menos fiel —como había ocurrido con Madrid— a una *escenografía geográfica*, preferentemente meridional. Era ahí, por tanto, donde había que contextualizar aquellas responsabilidades aludidas y cuya presencia se evidenciaría, a veces incluso de modo muy conflictivo, a lo largo de todo el siglo XIX.

Una primera ojeada a los repertorios, o al origen de libretistas y compositores, ya venía a testimoniarnos, con una eficacia más que convincente, esta predilección de la zarzuela, que adquiriría un cierto prestigio institucional al amparo de la labor desempeñada por Barbieri. Y todo ello, sin olvidar esa otra efervescencia costumbrista que, en el terreno de la literatura y de la ilustración gráfica, había fraguado una imagen de Andalucía muy próxima a las propias expectativas pintoresquistas, coloristas o folklóricas de este tipo de piezas (6).

Tal vez, un ejemplo ciertamente temprano (1841), y muy representativo de todo aquello, pudiera ser la zarzuela corta *El contrabandista*, del malagueño Tomás Rodríguez

(5) Un estudio más en profundidad de estos sainetes lo encontramos en la edición de Fernando Doménech Rico, *La zarzuela chica madrileña: «La Gran Vía», «La verbena de la Paloma», «Agua, azucarillos y aguardiente», «La Revoltosa»*, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 1998, y en la edición de Andrés Amorós de *La verbena de la Paloma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

(6) Para el andalucismo teatral remito a los siguientes trabajos de Alberto Romero Ferrer: «La proyección teatral y romántica de Andalucía: el Género Andaluz», *Romanticismo*, núm. 6 (1996), pp. 241-250; «Del costumbrismo al regionalismo andaluz en el teatro español», *Gades*, núm. 22 (1998), pp. 533-549, y «En torno al costumbrismo del Género Andaluz (1839-1861): cuadros de costumbres, tipos y escenas», en *Costumbrismo Andaluz*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998, pp. 125-148.

Rubí, sobre una partitura de Basilio Basili, donde ya se estaban depositando ciertas claves y resortes de un paisaje literario provisto de bandoleros y gitanas, y cuyo carácter meridional, por sí solo, ya otorgaba aquella siempre necesaria —y no por ello menos marcada por su carácter de ficción— verosimilitud teatral. Cronológicamente distanciada y dentro ahora del «Teatro por Horas», otra muestra del alcance del problema expuesto la podíamos encontrar en la popular, y socorrida, minisaga de Luis Alonso: *El baile de Luis Alonso* (1890) y *La boda de Luis Alonso* (1897), sainetes cómicos del gaditano Javier de Burgos (7) acompañados de la partitura de Gerónimo Giménez (dos G por expreso deseo del compositor).

En relación, por tanto, con esta especie de andalucismo teatral, al que parecía inclinado virtualmente el sainete español —no se pierda de vista las posibilidades escenográficas de dichos espacios—, y a partir de este mínimo repertorio ciertamente representativo, convenía subrayar esta insistencia de cara a ubicar, lo más adecuadamente posible, dónde residía la fuerza, el «garbo» —qué diría Amadeo Vives—, la eficacia o, si se quiere, la *garra* teatral del Sur como escenario ciertamente favorecido en los terrenos de la zarzuela. Como puede desprenderse de todo ello, de una u otra manera, el mundo del sainete y el de sus parientes dramáticos parecían estar íntimamente unidos a una Andalucía más literaria que real —todo sea dicho de paso—; pero en la que eran fácilmente verosímiles actitudes que, como la fiesta, el flamenquismo o cierto tipo de comicidad, formaban parte inexcusable de su paisaje real, pero también —cómo no— de su escenario y ficción teatrales. Música y teatro, al menos desde la perspectiva de la zarzuela, habían encontrado en Andalucía una compleja simbiosis entre naturaleza, paisaje y cultura, de la mano de un escenario cuya representación teatral traspasaba, radicalmente, los extraños límites que, de modo invisible pero latente, separan siempre la realidad de la ficción, y que, para el caso del teatro, delimitaban en sí mismos otro mundo incluso más fascinante que el real.

Parodia y humor: un teatro para hacer reír

Pero, además, dada la vertiente cómica y ligera que preside el diseño de muchos textos, también había que considerar un tipo de ubicación más o menos acorde con dichos propósitos. En este sentido, se hacía necesario traer a colación la pervivencia de corte ruralista en la escena del XIX, de la mano de una serie de arquetipos cómicos, cuyos mejores resultados podían observarse, precisamente, en los ambientes rurales y campesinos. Una actitud complementaria, que contrastaba con el tono melodramático y novelesco del andalucismo regionalista de la segunda mitad del XIX, con el que convive. De cara, pues, a destacar el tono amable de estas piezas, encontrábamos una comicidad nada desdeñable en la configuración de este teatro. Así, dentro de esta perspectiva destacaba la línea humorística, cuando no, descaradamente paródica de sus argumentos, sus personajes o sus situaciones. Efectivamente, la parodia teatral encontraba en este tipo de piezas un campo abonado bastante amplio como para dar rienda suelta a todas sus posibilidades.

Así, dentro de los terrenos del teatro breve, un ejemplo temprano del arraigo de la parodia dramática en el teatro del XIX lo encontramos en el marco del drama romántico en piezas como *Los hijos del tío Tronera* (1846), autoparodia del chichlerero Antonio García Gutiérrez de su drama *El Trovador*. Otras muestras importantes de esta modalidad son *El tío Zaratán* (1857), de José María Gutiérrez de Alba, parodia de *Guzmán el Bueno*, además de la interminable saga paródica del zorrillesco *Don Juan Tenorio: Juan el Perdidó* (1863), de Mariano Pina Bohigas, o —ya dentro del género chico— *El novio de doña Inés* (1884), de Javier de Burgos. En relación con esta otra posibilidad del género, tampoco convendría perder de vista el sedimento estructural en la parodia del período neoclásico, de la mano fundamentalmente del sainete. Para ello nos basta con traer a colación el *Manolo* (1769), «tragedia para reír o sainete para llorar»; *El Muñuelo* (1792), «tragedia por mal nombre»; *Zara*

(1786-1791), «tragedia en menos de un acto» que parodia la conocida *Zaire*, de Voltaire, e *Inesilla la de Pinto* (1770), «sainete trágico» que nos ridiculiza el drama *Inés de Castro*.

Con todo, el sistema literario que implicaba la intertextualidad de la parodia y su claro y evidente propósito cómico encontraban, de manera muy inconsciente, en el «Teatro por Horas» un caluroso aliado que potenciará todos sus recursos. De ahí, que durante el último tercio del XIX y los primeros años del XX —1870 y 1910 como límites

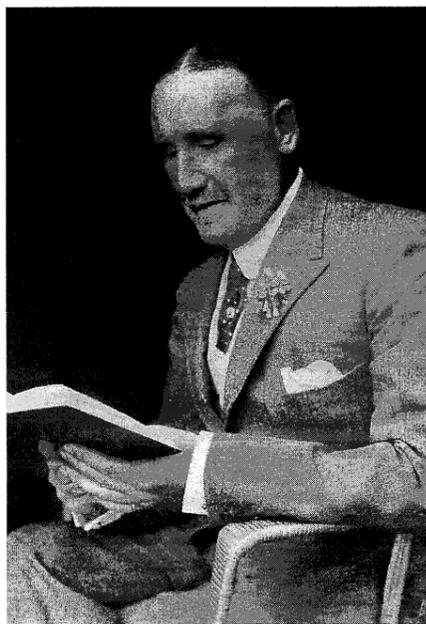
cronológicos más exactos— asistamos a un auténtico florecimiento de la parodia dramática. Textos como *Tanhauser, el estanquero* (1890), de Eduardo Navarro Gonzalvo, con música de Gerónimo Giménez; *Carmela* (1891) (parodia de *Carmen*), de Salvador María Granés, con música de Tomas Reig; *La Golfemina* (1900), del mismo autor, con música del maestro Arnedo, o *La corte del Faraón* (1910), de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, con música de Vicente Lleó, hablan por sí solos de la fuerza y el arraigo de esta forma de hacer teatro, que durante el Romanticismo había incrementado su prestigio a costa de hacernos reír con lo que, irónicamente, años antes debía hacernos llorar (8).

El papel que, dentro de este contexto, desempeña el género chico resulta muy relevante dada su simbiótica imbricación en los mecanismos teatrales de la época, pero también dada su ascendencia dramática. Con el género chico también se continuaba, en cierto sentido, aquella tradición cómica del Sur (9) que había tenido en el sainete dieciochesco uno de los logros dramáticos más exitosos, y paradójicamente más emblemáticos del período ilustrado. Desde el punto de vista técnico, por tanto, este tipo de pieza cómica, generalmente en un acto, entroncaba sin ningún género de dudas con la fuerte tradición paródica del teatro corto en España, muchos de cuyos rasgos —intertextualidad, esquematismo, sentido de la caricatura, galería de tipos populares, situaciones cómicas, ubicaciones contemporáneas, ausencia de argumento...— se acoplaban mecánicamente, consciente o no de ello, a las técnicas propias de la fórmula breve.

Las metamorfosis de Arniches

Pero dentro del abigarrado mundo del género chico, y aun contando con obras de una cierta entidad, además de extraordinaria «garra teatral», como son los ejemplos a los que he venido aludiendo a lo largo de estas páginas, también se necesitaba contar con el nombre de algún autor que, desde la actitud más ortodoxa, supiera además ver las posibilidades del género y su renovación, sin traicionar el fuerte compromiso que este tipo de pieza teatral tiene con el público y el humor, y que, en cierto sentido, también conectara la estética sainetesca con otras perspectivas formales con las que podía guardar alguna que otra afinidad. Todos estos condicionantes parecían cumplirse en la obra de Carlos Arniches (1866-1943), un autor de tránsito al teatro moderno, pero desde la tradición, en el que se podía rastrear el agudo y largo itinerario que, desde el sainete, nos conduce —y es muy curioso— al esperpento de Valle-Inclán.

Los inicios de Carlos Arniches en la escena se producen dentro del género chico, muy especialmente de la mano del sainete de corte más tradicional, como puede observarse en *El santo de la Isidra* (1898), una pieza que responde en su estructura, sus personajes y sus escenarios al tópico madrileño, afianzando más aún si cabe las claves del costumbrismo popular que invade este tipo de teatro. Sin embargo, uno de los elementos que Arniches incorpora al sainete es, precisamente, su conciencia teatral. Su objetivo —como él mismo lo indica en numerosas ocasiones— no consistía en «retrotraer», en ofrecernos una «fotografía» costumbrista, basada en la observación más o menos constatable y rigurosa de la realidad. Su teatro no perseguía la *mimesis* del costumbrismo.



ALBERTO ROMERO FERRER / DEL GÉNERO CHICO...

(9) Cfr. Alberto Romero Ferrer, «La tradición del sainete andaluz en el teatro cómico del siglo XIX», *Scriptura*, núm. 15 (1999), pp. 77-88.

De arriba abajo: Ricardo de la Vega, José López Silva y Carlos Arniches.

(7) Un estudio más en profundidad de estas obras lo encontramos en Javier de Burgos, *Cádiz. El baile de Luis Alonso*, ed., intr. y notas de Alberto Romero Ferrer, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997, y en el trabajo del mismo autor «El

sainete *La boda de Luis Alonso* o *La noche del encierro* (1897) de Javier de Burgos: estudio y edición», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 4-5 (1997), pp. 173-232.

INSULA 639-640 MARZO-ABRIL 2000

(8) Para el estudio de la parodia dramática tenemos los siguientes trabajos: Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979; Francisca Iñiguez Barrera, *La parodia dramática. Naturaleza y técnicas*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de

Sevilla, 1995, y los más teóricos de Julia Kristeva, «Problemas de la structuration du texte», en *Theorie d'ensemble*, 1968, y *Semeiotike. Recherches pour une sémantique*, 1969; de Gérard Genette, *Figures I, II y III*, 1966-1969 y 1972, y *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 1989; de Sandra Golopentia, «Grammaire de la parodie», *Cahiers*

de *Linguistique theorique et appliquée*, núm. VI (1969), pp. 167-181; de Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres, Methuen, 1985.





ALBERTO ROMERO FERRER / DEL GÉNERO CHICO...

(10) En «Del género chico a la tragedia grotesca. Carlos Arniches», en *Literatura Española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, 7.ª ed. Remito también al clásico estudio de Manfred Lentzen *Carlos Arniches. Vom «género chico» zur «tragedia grotesca»*, Génova-París, Minard-Lib. Droz, 1966.

(11) Tal y como lo ve Luis Iglesias Feijoo en «Grotescos: Valle-Inclán y Arniches», en *Estudios sobre Carlos Arniches*, ed. de Juan A. Ríos Carratalá, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Diputación de Alicante, 1994, pp. 49-59.

(12) Este mismo problema en relación con el teatro corto de Pedro Muñoz Seca ha sido estudiado por Alberto Romero Ferrer en «A un paso del esperpento. Los géneros chicos en el teatro de Pedro Muñoz Seca», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, núm. LXXIV (1998), pp. 311-341.

Y es aquí donde, precisamente, Arniches se aparta de manera muy clara de la tradición, o en otras palabras, Arniches incorpora a la tradición del sainete un elemento nuevo como podía ser la teatralización de la contemporaneidad; algo que muy perspicazmente vería Pérez de Ayala. Todo ello podía comprobarse claramente en sus «sainetes rápidos» —la denominación es suya—, reunidos en libro bajo el título *Del Madrid castizo* (1917). Allí, como algunos años antes en *El santo de la Isidra* (1898) o *La fiesta de San Antón* (1898), se nos ofrecía una peculiar muestra de este sistema de trabajo, que consistía, de manera muy resumida, en la superposición de diferentes planos de representación y figuración teatral y literaria. El autor alicantino, consciente así de los resultados que podía obtener, sometía la realidad a un fuerte proceso de abstracción estética que resultaba, a su vez, de la aplicación técnica de las estructuras más básicas del entremés y el sainete y su galería de tipos cómicos.

En cualquier caso, también encontrábamos una serie de obras, que podríamos considerar de tránsito del sainete más tradicional a las fórmulas más grotescas. En todas ellas, por ejemplo, se exploraban las posibilidades del tipo cómico, visto ahora exclusivamente como una caricatura desgraciada víctima siempre del medio. Obras como *El terrible Pérez* (1903) o *El pobre Valbuena* (1904) indagaban en uno de los tipos más característicos del teatro arnichesco: la figura del «fresco». Pero además del feliz hallazgo cómico, lo interesante de este personaje residía en su construcción teatral. Una construcción basada en la superposición de ciertos tópicos literarios, tratados ahora desde una mirada bufa en la que importaba —y mucho— resaltar su condición de víctima social y sus aspectos menos afortunados, más ridículos y desgraciados.

Con todo, las bases de su renovación teatral estaban sentadas, para dar paso ahora, mediante otro fuerte proceso de estilización caricaturesca, a lo que Pedro Salinas vino a denominar como *sainete extenso y farsa grotesca* (10). El sainete empezaba a ser otra cosa, sin olvidar sus raíces pero con una clara vocación estética —también ética— de adentrarse por los otros caminos más profundos de la risa y la carcajada, y también por los otros caminos de la figuración-deformación casticista, que por esos mismos años podría detectarse en autores tan controvertidos y complejos como López Pinillos (1875-1922), Eugenio Noel (1885-1936) o Gutiérrez Solana (1886-1945).

Interesaba, pues, subrayar este peculiar itinerario del sainete arnichesco, que incorporaba así, frente al optimismo descriptivo, aunque también bastante abigarrado, de piezas como *La Revoltosa*, otros elementos de esa misma realidad no tan dulcificados, no

tan optimistas, y que entroncaban, así, directamente con perspectivas más críticas. La realidad se nos ofrecía ahora provista de todas sus miserias, aunque sin caer en el melodrama, mediante el humor; un humor grotesco —claro está—. En esta línea nos encontrábamos con el texto clave en esta nueva forma de entender teatralmente el sainete: *La señorita de Trevélez* (1916). Con esta obra, Arniches se adentraba en una de las corrientes más interesantes de renovación del teatro español, guardando su teatro sospechosos paralelismos con el esperpento de Valle-Inclán, el teatro de títeres o, incluso, el expresionismo alemán, por ejemplo. Y es que su nuevo sainete había explorado algunas vías que se encontraban en estado embrionario en los esquemas de la tradición barroca, como eran, por ejemplo, el fuerte esquematismo en la construcción de los personajes, que son tratados ahora como muñecos de carne y hueso, a lo que se añade —y esto es algo propio de la mímesis costumbrista que sufre la literatura a lo largo de todo el siglo XIX— la utilización de la realidad como materia teatralizable. Ahí quedaban depositadas algunas claves de la modernidad de sus procedimientos técnicos, pero también las claves de su éxito, ya que todo ello se producía siempre sobre la base del sainete popular, dentro de cuya tradición el público recibe los nuevos cambios. El carácter siempre experimental de la pieza breve dejaba así constancia de su naturaleza cambiante y su acoplamiento a los nuevos tiempos.

Las metamorfosis que sufre el sainete de la mano de Arniches suponía, así, un consciente giro muy sensible en la propia concepción del género sainete como tal, que ya había dejado de ser la pieza cómica breve para convertirse, ahora, en la nueva tragedia cómica del siglo XX. Su capacidad estética, su fuerza teatral arrancaban de la tradición, pero la frescura y sus planteamientos radicales ya nada tenían que ver con aquel mundo pintoresco, festivo y optimista de hacía unos años. Con Arniches, el sainete exploraba las raíces de un tipo de comicidad fronteriza con la tragedia, mediante una figuración literaria de la realidad que había superado los límites estrictos de lo cómico, gracias a una profunda reflexión teatral en terreno estético de lo grotesco (11). Nos encontrábamos ahora, pues, ante la paradoja del sainete trágico. El sainete arnichesco se convertía, así, en un peldaño más, un peldaño de considerable altura —conviene subrayarlo— en el largo itinerario del teatro corto, del género chico al esperpento (12).

R. F.—UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

EMILIO PERAL VEGA /

LA PEQUEÑA FARSA Y EL TEATRILLO DE TÍTERES

La vuelta de Pierrot

En el período comprendido entre 1900 y el estallido de la guerra civil asistimos en España a un proceso de regeneración del teatro protagonizado por una nómina no muy extensa, aunque sí de una enorme importancia, de dramaturgos: Benavente, Valle-Inclán, García Lorca, Casona, etc. Existe en todos ellos un cansancio de las distintas vetas de teatro naturalista que se habían instalado en nuestra escena. De forma unánime se busca en la *commedia dell'arte* italiana y en el teatro clásico español —en especial las formas breves— el germen desde el que ha de brotar la esperada redención (1). En primer lugar, la mirada tendida a la *commedia* implica la intención de llenar las espesas tablas de nuestros teatros de un nuevo espíritu festivo; en segundo término, lleva consigo una cierta deshumanización del hecho teatral, un decidido apartamiento de los cauces de verosimilitud naturalista a los que el público se había acostumbrado sin que, en principio, pudiera albergar ninguna posibilidad de cambio. No olvidemos las palabras de Crispín en el prólogo a *Los intereses creados*: «el autor sólo pide que añiéis cuanto sea posible vuestro espíritu / y he aquí cómo estos viejos polichinelas pretenden hoy divertiros con sus niñerías». Como afirma David George, «para ciertos autores españoles de principios del siglo XX, la atracción por la *commedia* se basaba en la inocencia y la espontaneidad asociadas con la juventud, que representaban un vigoroso giro con respecto al apollillado y rancio teatro comercial» (2). Pues bien, el punto de arranque de esta ventolera de aires nuevos para nuestra escena está representado por Jacinto Benavente, quien, adelantándose bastante años a propuestas como *El público* de García Lorca, se apoya en la *commedia* para, por un lado, recuperar el espíritu catártico y jovial

del teatro clásico y, por otro, introducir asuntos por aquel entonces impensables en la dramaturgia española, tales como la ambigüedad sexual. Muestra de ello es *Cuento de primavera*, la más extensa de las piezas incluidas en *Teatro fantástico*. Los personajes principales son, curiosamente, Ganimedes, símbolo de la homosexualidad masculina, y Lesbia, prototipo de la femenina. Junto a ellos, Arlequín y Colombina, portadores del mensaje festivo de la nueva propuesta escénica:

«ARLEQUÍN.—Agito regocijado los cascabeles, comienzo alegre danza, alternada de chistosos cantares, y cuando han hecho corro a mi alrededor, con mi sable de palo descargo a un lado y otro fuertes golpes, que procuro disimular en seguida agitando con más brío los cascabeles, y subiendo de punto mis burlas hasta forzar a risa al golpeado. Os recomiendo el proceder, Ganimedes, cuando escribáis comedias cortesananas» (3).

Un segundo momento en el proceso de recuperación de los géneros y tipos propios del teatro clásico está representado por algunos de los más importantes dramaturgos modernistas catalanes. Baste aquí citar nombres como Sagarra, Rusiñol y, por supuesto, Adrià Gual. Este último es autor de un interesantísimo estudio titulado *Familia d'Arlequí* en el que hace un repaso por los principales tipos de la *commedia* y su proyección en el teatro contemporáneo. Más importante resulta, sin embargo, para nuestro propósito detenernos en la farsa de Gual *La vuelta de Pierrot* (1903) (4). Se trata de una obra que no oculta sus deudas respecto de la interpretación decadentista de la

(1) Siguen resultando fundamentales los artículos de César Oliva, «Teatro y carnaval», en *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, t. II, pp. 879-887, y de Javier Huerta Calvo, «Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX», *Primer Acto*, núm. 187

(2) David George, *The History of the Commedia dell'Arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca*, Lewiston (Nueva York), The Edwin Mellen Press, 1995, p. 48; la traducción es mía.

INSULA 639-640
MARZO-ABRIL 2000

(3) Jacinto Benavente, *Teatro fantástico*, Madrid, Fontanet, 1905, p. 89. Aparecido en 1892, está integrado por siete obras más: *El encanto de una hora*, *Comedia italiana*, *El criado de don Juan*, *La senda del amor*, *La blancura de Pierrot*, *Amor de un artista* y *Modernismo*. Vid. ahora, de

J. Huerta Calvo, «Ganimedes en escena. El caso de Benavente», en *Tránsitos. Homenaje a José Rodríguez Richart*, en prensa.

(4) Tanto la *Familia d'Arlequí* como *La vuelta de Pierrot* se conservan manuscritas en el Institut del Teatre de Barcelona, a cuyo personal agradezco su disponibilidad en mi investigación.