

Entre los bastidores  
de la historia del teatro

JUAN CARLOS TALAVERA LAPEÑA

Subvencionado por:



*Madrid, 2008*

© Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca

Sede Social: c/ Abada, 2 5º 4-A

28013 Madrid

Depósito Legal: M-20592-2008

Maquetación: A.D.I. C/ Martín de los Heros, 66. 28008 Madrid. Telf.: 91542 82 82

# ENTRE LOS BASTIDORES DE LA HISTORIA DEL TEATRO

(CONFERENCIA PRONUNCIADA POR EL AUTOR EN LA UNIVERSIDAD DE  
MAYORES EXPERIENCIA RECÍPROCA EL DÍA 5 DE NOVIEMBRE DE 2007)

## El espacio teatral que vemos

Cuando entramos en un teatro, inmediatamente percibimos en la existencia de dos espacios diferenciados: el de los intérpretes (actores, cantantes, bailarines, músicos, etc.), y el de los espectadores. En el primero de ellos, el *escenario*, dejando a salvo sus variedades morfológicas, resulta fácil identificar algunos componentes esenciales que lo estructuran: los *bastidores*, paneles laterales de tela o madera, generalmente rectangulares y colocados en vertical; las *bambalinas*, tiras horizontales de tela colgadas del techo; y los *telones de fondo y de boca*, grandes piezas textiles que cierran las partes trasera y delantera del escenario respectivamente. En consecuencia, al subir el *telón de boca* para que comience la función aparecen ante nuestros ojos los bastidores, las bambalinas y el telón de fondo que, pintados o adornados, conforman un espacio definido por una sensación de profundidad o perspectiva. El escenario dispuesto en pendiente, como sucede en algunos teatros, y los decorados en él colocados, pueden contribuir más a esta impresión visual. Los espectadores reciben este mensaje situándose en un recinto dispuesto en semicírculo o elipsis desde la línea frontal del escenario que garantiza desde cualquier punto una visibilidad correcta sobre la escena.

Esta es la conformación clásica del espacio teatral. Suele denominarse *a la italiana*, y el modelo se debe al Teatro Olímpico de Vicenza que, inaugurado en esa ciudad de Italia en 1584, fue diseñado por Andrea Palladio (1508-1580), ilustre representante de la arquitectura del Cinquecento. Por su parte, a Sebastiano Serlio (1475-1554), tratadista de arquitectura, que escribió sobre la perspectiva en los teatros y el uso que a ese fin debía darse a los elementos de la escena que hemos citado en el párrafo precedente, suele reconocérsele como el inventor de la *escenografía*. A ambos cabe considerarlos en consecuencia los creadores del tipo de espacio teatral común, plenamente vigente hoy en día.

Entre 1850 y 1920 se construyeron en España la mayoría de los teatros en funcionamiento que responden a este modelo clásico. A mediados del siglo XIX la clase burguesa,

asentada en su hegemonía social y política, convirtió al teatro en su principal entretenimiento colectivo. Hacia finales de la tercera década del siglo XX, esa preponderancia como oferta de ocio hubo de entrar en competencia con otros entretenimientos, muy especialmente el cinematógrafo. Esta irrupción determinó cambios en la morfología de los teatros que se erigieron a partir de entonces, a fin de adaptarlos a las necesidades técnicas de las proyecciones, conformando espacios válidos tanto para teatro como para cine. Las distintas concepciones del arte dramático que se desarrollaron después de la Segunda Guerra Mundial, si bien no han eliminado el tipo clásico de teatro, han hecho posible que se pueda desarrollar en espacios muy variados. Hoy por hoy es fácil encontrar salas para teatro con las más diversas formas y tamaños. Tampoco es raro asistir a representaciones en espacios diseñados para otros fines que ocasionalmente se convierten en teatros: un salón-restaurante, un barco, etc. Como ejemplos relevantes del tipo de teatro clásico de la burguesía dominante podemos citar en Madrid, el Teatro del Príncipe (1849, hoy Teatro Español), el Teatro Real (1850), el Teatro de la Zarzuela (1856) y el Teatro de la Princesa (1885, hoy Teatro María Guerrero). Una muestra excelente de los espacios ambivalentes aparecidos a partir de la cuarta década del siglo XX es el Teatro-Cine Pavón (1924), situado al final de la calle Embajadores de la capital. Y como ejemplo de los nuevos y diversos teatros de los últimos tiempos cabe destacar las denominadas *salas alternativas* aparecidas en casi todas las grandes localidades españolas.

## El *invento* del teatro

Desde siglos anteriores a la época clásica, en la Antigua Grecia, se celebraban fiestas en honor a Dionisos, entre otras cosas dios de la fertilidad, a comienzos de la primavera. Las celebraciones solían incluir una especie de procesión en la que se pasaba una efigie del dios acompañada con unos cantos corales en su honor, llamados *ditirambos*. Con el tiempo, los ditirambos complicaron su contenido sirviendo de ocasión para incluir relatos de carácter divino o mitológico. La necesidad de agilidad y eficacia a la hora de transmitir la narración contenida en el ditirambo requería de alguien encargado de hacerlo al margen del coro de cantores. El silencio del coro, para que uno de sus integrantes apartándose de él pasase a contar algo, significó la aparición del primer actor y, en consecuencia, la del teatro como una derivación natural y táctica del ditirambo. La mayor complejidad del relato requirió sucesivamente más actores. De esta procedencia técnica del teatro como una evolución de los cantos rituales en honor a Dionisos deja testimonio el hecho de que fuera precisamente durante las festividades en su honor cuando se llevaran a cabo la mayor parte de las representaciones teatrales.

El teatro, conformado con los elementos esenciales que lo componen hoy en día, apareció en la Atenas clásica del siglo V a.C. Habida cuenta la perfección con la que se manifiesta entonces, cabe suponer que existiera bastante antes, si bien no hay por ahora

rastros materiales que nos permitan afirmarlo. Su práctica está estrechamente ligada a la organización democrática de la sociedad ateniense. La participación en el gobierno del Estado (de la *polis*) requiere *buenos ciudadanos*; esto es, gentes formadas políticamente, con criterio para decidir sobre quiénes y cómo se debe gestionar los asuntos públicos. El teatro se configuró como un instrumento del Estado para esa formación cívica. Las representaciones teatrales buscaban, mediante el ejemplo, el perfeccionamiento moral del individuo como base de su conducta pública. Conscientes de esta utilidad, los gobiernos de la *polis* tutelaron el teatro como una actividad de interés general encargándose de contratar y pagar a los actores, así como de convocar premios anuales para los autores, quienes habían de presentar tres tragedias y una comedia que, una vez seleccionadas, serían representadas en los periodos festivos que solían servir de marco para las representaciones de teatro.

El primer espacio escénico fueron las faldas de las colinas. La palabra “teatro” procede de la casi homónima griega *theatron*, que básicamente designa el “lugar donde se va a mirar”. La necesidad de *ver* lo que los actores y cantores hacían, y de *escuchar* lo que decían y cantaban, convirtió estas ubicaciones orográficas en los lugares idóneos para la representación escénica. Los oficiantes habrían de colocarse en la parte inferior del collado y los espectadores a lo largo de la ladera ascendente. Una intervención arquitectónica sobre el espacio natural podía mejorar las condiciones. Se excavaron gradas en semicírculo sobre las faldas de la colina. El público podía asistir a la representación sentado y abrazar visualmente la escena. Igualmente se allanó el suelo del espacio de representación para facilitar su tarea a los intérpretes. De esta manera nacieron en la Grecia clásica los primeros teatros de la historia.

Un paso adelante significativo en la complejidad teatral fue la colocación de *skenes* (cabañas) sobre el lugar de representación. Se trataba de un pequeño habitáculo cerrado donde los actores guardaban y cambiaban los ropajes y máscaras que les servían para encarnar distintos personajes. La representación se desarrollaba delante de estas leves estructuras, en el *proskenio*. En los teatros de época helenística el área donde se colocaban las *skenes* y los actores se elevó sobre el resto del lugar de representación (llamado *orquestra*) mediante una plataforma de madera, quedando diferenciado el espacio de colocación de actores y coro, y dando lugar así al origen del *escenario*.

Los teatros romanos son una adaptación funcional del modelo griego. Las dos características estructurales más significativas son, por un lado, la construcción de graderíos exentos, esto es que dejó de ser precisa la ubicación del teatro en la ladera de un montículo, y por otro, el engrandecimiento del *escenario*, que avanza sobre la *orquestra* reduciéndola a un semicírculo. Esta configuración romana es a su vez el modelo básico de teatro que, recuperado en el Renacimiento (el mencionado Teatro Olímpico de Vicenza), llega hasta nuestros días.

## El oficio de cómico

Los actores gozaban de gran consideración en la Antigua Grecia. Se les tenía por hombres cultos, magníficamente instruidos y exquisitamente preparados para diversas tareas, llegando a ocupar puestos de responsabilidad. En el Libro V de su *Tratado de la República*, Cicerón escribe: *entre los atenienses, Esquines, uno de sus oradores, tras haber representado tragedias durante su juventud, formó parte del gobierno de la república; y otro actor, Aristodemo, fue enviado con frecuencia cerca de Filipo para negociar con él, en nombre de Atenas, los importantes asuntos de la guerra y la paz.* (La guerra entre Atenas y Macedonia, de donde era rey Filipo II, se produjo entre 356 y 346 a.C.). Sin duda, este prestigio y confianza en las labores de trascendencia que los actores podían desempeñar está relacionado con el papel esencial que el teatro cumplía como instrumento de educación cívica, y la estima que tal utilidad generaba hacia sus ejecutantes.

En la Roma del Bajo Imperio se diluyó el prestigio de los actores. El deterioro de la civilización en su manifestación más expresiva y fundacional de la misma, esto es la decadencia progresiva de las ciudades, la creciente ruralización y el deterioro de las instituciones del poder político imperial, alcanzó al teatro como una de las expresiones artísticas más elocuentes de una cohesión social crecientemente deteriorada. El teatro dejó de ser una celebración cívica. El oficio de actor se mezcló con el de los atletas y luchadores de circos y anfiteatros, y hubieron de desarrollar su oficio viajando de un sitio para otro, dando origen a la estampa legendaria de los *cómicos itinerantes* cuya vida, complicada en todo caso, quedaba sumida en una especie de oscuridad donde se alimentaba la imaginación de vidas licenciosas y costumbres libertinas. La Edad Media, donde el teatro se mezcla y confunde con otras prácticas (malabarismos, saltimbanquis, cofrades de procesiones religiosas, etc.), así como los siglos de la Edad Moderna (donde se recupera el teatro en sentido propio) no mejoraron el concepto valorativo de los cómicos. La *itinerancia*, ocasión para el inmoral revoltijo entre hombres y mujeres, unida a la *impudicia* que supone mostrar el cuerpo y los sentimientos en una representación teatral, conllevaba una severa condena moral para el oficio de cómico. Bien es cierto que tan baja consideración no resultó óbice para la fascinación a lo largo de los siglos, incluso en las altas esferas del poder y la autoridad. Piénsese en los amores del emperador Justiniano con Teodora, a quien *sacó* de los escenarios para atraerla a una vida moralmente más acorde con la dignidad imperial del enamorado; en los que suscitó María Calderón, *La Calderona*, en el rey Felipe IV; o en los menos conocidos del virrey del Perú Amat, que en siglo XVIII quedó prendado por los encantos de Micaela Villegas, *La Perricholi*, hermosa mulata y estupenda actriz, quien según Moreno Fragnals inspira el mito de *la flor de la canela*, a la que se ha cantado en numerosas ocasiones desde entonces y se le sigue cantando.

El pensamiento ilustrado también puso su atención en estos asuntos. La Ilustración defendió el retorno del teatro a su primigenia función educativa. Mirar a la Antigüedad Griega también servía para la regeneración del teatro y cuanto lo compone. Para los

ilustrados constituía una contradicción condenar a quienes hacían el teatro, cuando éste debía ser un instrumento de formación, igual que lo era el considerar un desdoro representar comedias cuando no lo era escribirlas. En un ambiente presidido por esta nueva conciencia, a la popularidad que siempre habían gozado los actores se sumaba ahora un prestigio recuperado. Ambas circunstancias impulsaron la reivindicación del oficio por parte de los propios actores, que se tradujo en unir a la fama el reconocimiento del derecho al beneficio. A finales del siglo XVIII en España, por primera vez, aparecen actores seguidos por los públicos que cobran importantes sumas por exhibir su talento. Sirva de ejemplo que en 1797, la actriz malagueña Rita Luna, que por entonces contaba con veintisiete años, exigió durante la temporada ser remunerada con la totalidad de los beneficios obtenidos en el madrileño Teatro de la Cruz. Del último cuarto de siglo y el primero del siguiente quedan por primera vez los nombres de los repartos enteros que actuaban en los principales teatros de nuestro país, lo cual es expresivo del prestigio social recuperado. Son los tiempos de Juan Ponce, Gabriel López, *Chinica*, Eusebio Ribera, María Ladvenant, María Rosario Fernández, *La Tirana*, Antonia Vallejo, *La Caramba*, o el gran Isidoro Máiquez ya entrado el siglo XIX.

Horacio (siglo I a.C.) en su *Arte Poética* define la función interpretativa del actor como la resultante de dos elementos: la *dictio* del actor está compuesta de *pronuntiatio* y *actio*. Voz y gesto. En la Antigüedad Clásica el arte interpretativo de los actores consistía en *declamar*, decir los versos con la entonación, los ademanes y el gesto convenientes: las máscaras, túnicas y coturnos hacían el personaje, el actor ponía la voz y las manos. En la Modernidad, a la voz y las manos, ahora que no se usaban máscaras, había de sumarse el resto del cuerpo. Cabe decir por tanto que la definición horaciana del arte interpretativo es válida hasta prácticamente los inicios de la Edad Contemporánea. Los actores de la Ilustración indagaron en su oficio y empezaron a buscar la *ilusión escénica*, una correspondencia entre gesto, voz y sentimiento que condujese a la verosimilitud, o como ha dado en llamarse, al *naturalismo*. Diderot, en su *Paradoja del comediante*, escrita entre 1770 y 1773, sostiene que el actor debe ser inteligente y observador, captar los signos externos del gesto y la voz que transmiten el sentimiento. Esta forma de interpretar ha estado en uso hasta bien entrado en siglo XX; con ella hicieron su carrera nombres como Julián Romea, Antonio Vico, Rafael Calvo, o María Guerrero.

Desde finales del siglo XIX, y durante el siglo XX, se impone en el panorama del teatro mundial una nueva forma de interpretación. Cabe otorgarle distintos nombres según el aspecto al que se dé más importancia, pero valga aquí denominarlo como *psicologismo*. Esta nueva manera de hacer se debe a dos rusos: Anton Chejov (1860-1904), escritor, y Konstantin Stanislavski (1863-1938), actor y director de escena. Para ellos y sus seguidores el realismo no requiere verosimilitud sino verdad. Lo que sucede en las mentes de los personajes constituye lo esencial de la interpretación, no hay que imitar los sentimientos, hay que vivirlos. El instrumento del actor en escena es la *memoria sensitiva*.

En competencia con esta manera de interpretar aparece en la década de 1930 el *distanciamiento*. Esta escuela se debe a Bertolt Brecht (1898-1956), autor y director alemán cuya relevancia trasciende el ámbito de lo meramente teatral y alcanza la historia de la literatura del siglo XX y del pensamiento de la izquierda europea. Brecht entendía el teatro como un instrumento al servicio de la emancipación de la clase trabajadora. El teatro descubre situaciones sociales injustas y ha de mostrar que el hombre y la sociedad pueden mejorarlas. El actor es casi un narrador de lo que pasa, y debe excitar las conciencias. Para poder hacer esta tarea no debe implicarse emocionalmente, debe *distanciarse*, solo así puede conservarse la lucidez crítica. Las técnicas de distanciamiento son diversas, pero con ellas vuelve la imitación de la realidad, no su vivencia y, como instrumentos, regresan el viejo coro griego y, en algunos casos, la máscara.

A España, el *psicologismo* y el *distanciamiento* llegaron en la década de 1960 de la mano de los estudiosos y prácticos del teatro universitario e independiente. Las escuelas de arte dramático, desgajadas en 1952 de los conservatorios de música y declamación, poco a poco fueron asumiendo e impartiendo estos nuevos estilos interpretativos. Ambos son los pilares básicos de los que han surgido otras formas derivadas que los matizan y modifican, pero siempre a partir de sus postulados fundacionales y, en todo caso, con claro predominio de la primera de ellas al ofrecer posibilidades creativas mayores que no se circunscriben necesariamente a la función sociopolítica de la segunda.

## **Dos momentos característicos en la historia del teatro español: el Siglo de Oro y la zarzuela de los siglos XIX y XX**

Un paseo entre los bastidores de la historia del teatro esencialmente orientada al teatro español debe hacer mención a dos hechos propios y diferenciados que otorgan singularidad a nuestro teatro, razón por la que los agrupamos bajo el mismo epígrafe a fin de hacerles una breve visita conjunta, si bien sucesiva.

El largo Siglo de Oro de la literatura española ve florecer como sustento de su teatro las primeras compañías de cómicos. Hacia 1540 está ya acreditada la existencia de compañías consolidadas. Desde mediados del siglo XV se habían generalizado en las ciudades españolas las procesiones religiosas del *Corpus*. Eran verdaderas representaciones teatrales itinerantes que incluían la escenificación de alegorías divinas. En ellas participaban miembros de las cofradías y gremios que, a fuerza de sucesivas intervenciones procesionales para las que eran contratados por el cabildo catedralicio o los ayuntamientos, fueron ganando soltura escénica. Los cofrades del *Corpus*, contratados posteriormente por un empresario que quería representar con ellos comedias, dan lugar al nacimiento de las compañías de teatro.

El empresario es el *autor* (porque es el *hacedor* de las comedias). El que escribe las obras es el *poeta*. El *autor* compra al *poeta* su comedia, contrata a los actores, que se dividen



por categorías cogiendo como modelo la estructura jerárquica de los gremios de los que proceden (maestro de hacer comedias, oficial, aprendiz...), y pide licencia al Consejo Real para regentar la compañía. Si el Consejo se la otorga, el *autor* tiene el camino abierto para alquilar un lugar donde mostrar la comedia, si no, debe abstenerse. Esta obligación no siempre era seguida por los no beneficiarios de la licencia, que de manera ilegal recorrían a menudo la geografía de los reinos hispánicos con sus compañías bajo el expresivo nombre de *cómicos de la legua*.

Los siglos XVI y XVII no se caracterizan en España por la proliferación de espacios para lo público, a excepción de las iglesias, y desde luego para el teatro era impensable, práctica a la que -como hemos visto- no le acompañaba buena reputación moral. Esta circunstancia -que diferencia notablemente la experiencia española de la inglesa en época isabelina, que sí conoció sus teatros-, hace que los *autores* busquen en los patios urbanos el lugar donde mostrar sus comedias. Los patios, o corrales, sí eran abundantes en los trazados urbanos españoles. Los favorecieron las leyes de ordenación urbana dictadas en 1565, que obligaban a elevar casas con dos plantas a la calle y un patio trasero. Los gremios profesionales fueron los primeros en ofrecer en alquiler, o a cambio de una parte de los beneficios, los corrales traseros de sus hospitales como medio de obtener ingresos para atender a sus pobres y enfermos. Este es el origen en Madrid del Corral del Príncipe o del Corral de la Cruz. Más adelante, las casas particulares también ofrecerían los suyos habida cuenta de la creciente demanda de espacios donde representar. El éxito económico de algunos empresarios teatrales les llevó a comprar las casas que contenían el patio de representaciones y a llevar a cabo reformas que les favoreciera esta función sobrevenida. De los *corrales de comedias* quedan escasas pero brillantes muestras en nuestro país, como el de Alcalá de Henares o el de Almagro, recuperados para la función escénica una vez rehabilitados, y verdaderas rarezas de la conservación al ser los corrales espacios no integrados en edificios nobles sino contenidos en los humildes caseríos configuradores de una fisonomía urbana que el tiempo y las reformas han hecho desaparecer.

La representación en el corral de comedias empezaba a primera hora de la tarde y duraba hasta la puesta de sol. El escenario se colocaba a poniente para que la caída del sol no cegase a los actores. El anochecer se combatía con cabos de vela o sebo para hacer visibles las últimas escenas de la función. Una comedia se representaba pocas veces, una vez que todo el público interesado y posible la había visto, cosa que sucedía en pocos días, era preciso poner otra. En casos de gran éxito podían llegar a hacerse representaciones durante siete o diez días. Esta exigencia de continua producción dramática explica la sobreabundancia de obras de teatro en nuestro Siglo de Oro y que se cuenten por centenares las que escribieron Tirso de Molina, Lope de Vega o Calderón de la Barca. La necesidad de renovación permanente del repertorio conllevaba la imprescindible figura del *apuntador*. Resultaba imposible que los actores se supieran la obra nueva al tiempo de tener que estrenarla, con los escasos tres, cuatro o cinco días de ensayo como mucho. El apuntador seguía la función con las hojas en la mano, a menudo manuscritas y con la tinta fresca,

desde un lateral del escenario, escasamente disimulado. Era común que los espectadores oyesen dos veces la función: una al apuntador y otra a los actores que debían decirla. Pero esto no importaba al público, la *concha del apuntador*, que protege a este auxiliar de ser visto y escuchado por los espectadores, es un invento posterior, cuando el escrúpulo de la verosimilitud escénica se impuso en el gusto burgués del siglo XIX.

El verso en que se escribían las obras de teatro venía en apoyo de la memoria de los actores. El ritmo fijo y la rima facilitan el aprendizaje. No es por tanto una opción artística de los dramaturgos sino una exigencia técnica de la escena. Y desde luego no es casual que la mayor parte de los versos del teatro del Siglo de Oro fueran octosílabos, sobre todo en las partes narrativas y que hacían avanzar la acción. La secuencia octosilábica es la más parecida al habla natural, reforzarla con una rima suave en las secuencias pares, como era habitual, otorgaba a los actores un agarradero nemotécnico sin impedir del todo que lo que sucedía en el escenario dejase de parecerse a la vida. Una vida que era lúdicamente imitada mediante convenciones teatrales que se inventaron entonces, muchas de las cuales perviven en el lenguaje teatral vigente: pónganse unas ramas en un parte del escenario y se estará en un bosque junto a la ribera del Manzanares; sáquese un farol encendido y significará que es de noche; váyase un actor por una puerta, salga por otra y diga “ya hemos llegado”, y todos los espectadores aceptarán que ha dejado Madrid y ha llegado a Toledo...

A mediados del siglo XIX la escena española hizo al teatro su segunda gran aportación: la *zarzuela*. La zarzuela había nacido como un espectáculo para entretenimiento de los reyes y nobles en el siglo XVIII. Eran breves piezas de teatro musical con predominio de temática mitológica acompañada de algún que otro ejemplo edificante en lo moral y piadoso. La denominación es metonímica, pues procede de ese lugar campestre de retiro cortesano así denominado, situado a las afueras de Madrid, en cuyo enclave aproximado está actualmente la residencia de la familia real, y que solía ser el escenario para las representaciones de ese teatro musical.

En las décadas de 1850 y 1860 la zarzuela se convirtió en un espectáculo de masas urbanas. Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) sostenía que la zarzuela era la respuesta española a la ópera italiana o como él prefería decir, *el camino a la tan deseada ópera nacional*. Los músicos españoles habían compuesto y seguían componiendo óperas, pero las figuras inmensas de Rossini, Bellini o Donizetti oscurecían sus intentos en un forma de creación musical esencialmente italiana y acaparada por estos autores. Esa *ópera a la española* tiene su punto inaugural con *Jugar con fuego* (1851), del propio Barbieri, con la que se abre lo que ha dado en llamarse la *zarzuela grande*: composiciones musicales en tres actos, con preludio en vez de obertura, con gran importancia de los coros, predominio del texto cantado, y con temas de carácter histórico español. Algunos ejemplos de zarzuela grande son: *Marina* (1855) de Arrieta, o *Pan y toros* (1864) y *El barberillo de Lavapiés* (1874) del ya citado maestro Barbieri.

Hacia 1868, tras la caída de la monarquía isabelina y el arranque del Sexenio Democrático, la zarzuela experimenta dos impactos que la modificarían notablemente: por un lado la influencia de la *ópera bufa* francesa (La *belle Hélene* de Offenbach es buen ejemplo) y, por otro, el llamado *teatro por horas*, una suerte de representaciones breves de contenido cómico-costumbrista que se hacían en los teatros de Madrid en varias sesiones de funciones distintas a lo largo del día. El resultado de estas dos influencias sobre la zarzuela es el *género chico*, que cristaliza durante la Restauración, siendo el momento de su mayor florecimiento el periodo entre 1880 y 1910. *La canción de la Lola* (1880), de Federico Chueca y Ricardo de la Vega, expresa solventemente esta nueva fórmula. Dentro del género chico se manifiestan muy variados subgéneros con nombres tan expresivos del tono o contenido de las piezas como *el juguete*, *el propósito*, *el disparate*, *la humorada*, *la fantasía* o *la gacetilla*. Con todo, los subgéneros que han dejado huella más notable dentro del género chico son el *sainete* y la *revista*.

El sainete es una obra musical en un acto, de acción contemporánea, personajes y ambiente populares, enredo mínimo, lenguaje coloquial y final feliz. Un ejemplo, que da buena cuenta de sus hechuras por lo muy conocido de la pieza, es *La verbena de la Paloma* (1894) de Tomás Bretón, que fue precisamente rubricado por su autor como *sainete lírico*. La revista por su parte es una sucesión de escenas yuxtapuestas sin apenas enlace argumental, salvo la alusión a algún asunto de actualidad y con cierto sesgo político. *La Gran Vía* (1886), de Federico Chueca, es tal vez el título más popular y conseguido del subgénero. La última década del siglo fueron los años más prolíficos en el estreno de obras de género chico: *Gigantes y Cabezudos* (1892), *El dúo de la Africana* (1893), ambas de Fernández Caballero, *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) de Chueca, *La Revoltosa* (1897) de Ruperto Chapí y *La boda de Luis Alonso* (1897), de Jerónimo Giménez, son algunos ejemplos.

Hacia 1910 el género chico, influido por estratos musicales ajenos al mismo y procedentes de fuera de nuestro país, junto al gusto por los bailes y la capacidad de absorción de manifestaciones escénicas de diversa índole, desemboca en lo que ha dado llamarse *género ínfimo*, cuyo mayor éxito hay que datarlo entre ese año y el de 1925. Al género ínfimo pertenece el subgénero de la *opereta* cuyo mejor ejemplo es *La corte de Faraón* (1910) de Vicente Lleó; la *revista moderna*, como *Las corsarias* (1919) de Francisco Alonso; y los muy proteicos espectáculos de *variedades* o, más bien en su expresión francesa, de *varietés*. Todo este mundo complejo de teatro musical es difícilmente clasificable en sus caracteres comunes, pero sí se advierten ciertas constantes como son sin duda el decreciente interés por la calidad de los textos y la música, en paralelo a la importancia que ganan el lucimiento de bellas cantantes y bailarinas tan escasas de ropa como abundantes en picardías y sensuales insinuaciones.

No obstante, en torno a 1920 se advierte un renacimiento de la zarzuela grande como reacción a esta creciente disolución del género y como esfuerzo restaurador de unos principios artísticos que encuentran de nuevo su asiento en sólidos libretos y ricas composicio-

nes musicales, aprovechando cierta saturación de los públicos que empezaban de nuevo a demandar una mayor calidad de los espectáculos de teatro musical. A esta segunda edición de la zarzuela grande iniciada en la tercera década del siglo XX corresponden títulos como *Bohemios* (1920) *Doña Francisquita* (1923), ambas de Amadeo Vives, *Katiuska* (1931), *La del manojito de rosas* (1934), *La tabernera del puerto* (1936), todas de Pablo Sorozábal, *El huésped del sevillano* (1926) y *La rosa del azafrán* (1930) de Jacinto Guerrero, *Los claveles* (1929) de José Serrano, y *Luisa Fernanda* (1932) de Federico Moreno Torroba. En todas estas zarzuelas grandes queda la muestra no obstante de que el género chico no había pasado en balde. Junto al retorno del *bel canto* hispano se recogen ambientes e inspiraciones casticistas que dan a las composiciones un barniz popular y costumbrista que rebaja sensiblemente el tono grandioso de aquéllas de mediados del XIX, componiendo probablemente las piezas más valiosas y conseguidas del teatro musical español.

Los artistas de vanguardia españoles en los años 30 despreciaron la zarzuela como una muestra del rancio españolismo pacato e inculto. El maltrato escénico que se le dio al género junto a su uso como exaltación de los valores patrios, con que se la despachó en los largos años de franquismo, no ayudaron precisamente a que los artistas escénicos de nuestra actual democracia le hicieran mucho caso. Sin embargo, en los últimos años se aprecia un renacer del interés y la atención al mundo de la zarzuela. El acercamiento de grandes directores de teatro, así como la dotación de medios materiales, están permitiendo una relectura de las zarzuelas y unas sugerentes puestas en escena que conllevan una muy justa revalorización de sus virtudes, tanto literarias como musicales.

## Bibliografía

- Huerta Calvo, Javier (dir.). *Historia del Teatro Español. Tomo I: De la Edad Media a los Siglos de Oro. Tomo II: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.
- Macgowan, K. y Melnitz W. *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990 y sucesivas reimpresiones.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español (siglo XX)*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Suárez Perales, Ana. *El teatro en Madrid, siglos XVII-XX*, Madrid, Ediciones La Librería, 2003.

## **Nota biográfica**

Juan Carlos Talavera Lapeña es licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid, abogado, y licenciado en Geografía e Historia por la U.N.E.D. Es asimismo actor y ha trabajado recientemente en espectáculos producidos por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Centro Dramático Nacional y el Teatro de La Abadía de Madrid.

## CUADERNOS DE U.M.E.R.

- Nº 1: "Hablar y Callar". Pedro Laín Entralgo
- Nº 2: "Historia de la Biología Molecular en España". Margarita Salas
- Nº 3: "Envejecimiento". Alberto Portera Sánchez
- Nº 4: "Los Mayores: cómo son". Enrique Miret Magdalena
- Nº 5: "Reflexión cristiana sobre la ancianidad". José María Díez Alegría
- Nº 6: "Los médicos y las humanidades: Maraión ante la Historia". Mariano Turiel de Castro
- Nº 7: "Guernica". José Veguillas Larios
- Nº 8: "Vicisitudes dramáticas de "El Abuelo". M<sup>a</sup> de los Ángeles Rodríguez
- Nº 9: "Curso monográfico: cuatricentenario de Velázquez". Carmen Díaz Margarit.  
Carmen Pérez de las Heras. Alberto Portera
- Nº 10: "Contenido mental, salud y destino". Víctor López García
- Nº 11: "Aula para Mayores, Universidad de Granada". Miguel Guirao
- Nº 12: "Los programas universitarios para personas mayores en España". Norberto Fdez. Muñoz
- Nº 13: "Rumanía: un país de raíces latinas". Inés P. Arnaiz Amigo
- S/N : Memoria de la "UMER", Universidad de Mayores Experiencia Recíproca, 1994-1999
- Nº 14 bis: "Historia y memoria de los niños de la guerra (en el siglo XX)". Alicia Alted Vigil
- Nº 15: "Aspectos Históricos y Literarios de la Gran Vía". Ana Isabel Ballesteros Dorado
- Nº 16: "Las cooperativas y las personas mayores". Rafael Monge Simón
- Nº 17: "Los Mayores y la solidaridad". Padre Ángel García Ramírez
- Nº 18: "Mujeres españolas del siglo XX. María Zambrano". Carmen Pérez de las Heras
- Nº 19: "Mujeres españolas del siglo XX. María Moliner". Carmen Pérez de las Heras
- Nº 20: "Los fines de la educación". Aurora Ruiz González
- Nº 21: "1999: Año Internacional de los Mayores". Norberto Fernández Muñoz
- Nº 22: "Poesías". Felicitas de las Heras Redondo
- Nº 23: "Consentimiento informado". Manuel Taboada Taboada
- Nº 24: "Aproximación a Edgar Neville y su cine". M<sup>a</sup> de los Ángeles Rodríguez Sánchez
- Nº 25: "Xavier Mina: un liberal español en la independencia de México". Manuel Ortuño Martínez
- Nº 26: "La verbena de la Paloma. La modernidad de su libreto". Ana Isabel Ballesteros Dorado
- Nº 27: "Breve ronda de Madrid". María Aguado Garay
- Nº 28: "Una televisión "de" y "para" los mayores. ¿Otra utopía posible?". Agustín García Matilla
- Nº 29: "A mis 90 años: Por un optimismo razonable". Enrique Miret Magdalena
- Nº 30: "Memoria de la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca "UMER" de 1999 a 2004"

## CUADERNOS DE U.M.E.R. (continuación)

- Nº 31: "Larra entrelíneas; los diarios ocultos". María Pilar García Pinacho
- Nº 32: "Recuerdo y desagravio a León Felipe". Mariano Turiel de Castro
- Nº 33: "El origen del hombre". María Almansa Bautista
- Nº 34: "Rosario Acuña: más allá de una estética feminista". Carmen Mejías Bonilla
- Nº 35: "Cervantes, el Quijote y Madrid". Fidel Revilla
- Nº 36: "Contando cuentos...". Enrique de Antonio
- Nº 37: "Cómo mejorar el rendimiento mental con una nutrición adecuada". Víctor López García
- Nº 38: "El Madrid de la Segunda República". Feliciano Páez Camino
- Nº 39: "Posibilidades de futuro de la Biotecnología". Alfredo Liébana Collado
- Nº 40: "Mujeres: del voto femenino a *Nada*". Carmen Mejías Bonilla
- Nº 41: "El Madrid de la posguerra". José Ángel García Ballesteros y Fidel Revilla González
- Nº 42: "Voces de gesta y su esteno en Madrid: Un antihéroe valleinclaniano en escena". Ana Isabel Ballesteros Dorado
- Nº 43: "Novela y Guerra Civil". María Jesús Garrido Calvillo
- Nº 44: "La Constitución republicana de 1931 y el sufragio femenino". Feliciano Páez-Camino
- Nº 45: "Educación y Ciudadanía". Aurora Ruiz González
- Nº 46: "Miguel Mihura y el teatro de su tiempo". Julián Moreiro
- Nº 47: "Actitudes humanas, actitudes sociales". José María Huerta Paredes
- Nº 48: "España, de país de emigrantes a país de inmigrantes". Alicia Alted Vigil
- Nº 49: "Entre los bastidores de la historia del teatro". Juan Carlos Talavera Lapeña
- Nº 50: "No perdimos la esperanza".

