

## Política, sociedad y ocio. Del Género Chico al Género Ínfimo: hacia la encrucijada del nuevo siglo

Durante el último tercio del siglo XIX, la escena teatral madrileña –y por extensión, española–<sup>1</sup> se encontraba dominada por el teatro por horas, popularmente conocido como “Género Chico”. La definición sobre este modelo nos la proporciona el poeta modernista y periodista Marciano Zurita (1887-1929), quien en su libro *Historia del Género Chico*<sup>2</sup>, nos define el fenómeno como “toda obra teatral, con música o sin ella, en un acto, que se representa aisladamente, esto es, en «funciones por horas»”.<sup>3</sup>

Tradicionalmente, la historiografía considera *La Canción de la Lola* (1880)<sup>4</sup> el primer sainete lírico moderno, marcando el inicio del Género Chico en una clasificación establecida por el historiador José Deleito y Piñuela (1879-1957) a mediados del siglo pasado y que se ha ido perpetuando en las publicaciones y en el tiempo, sistematizando el fenómeno musical en base a la tripartición orgánica de origen o nacimiento, apogeo o plenitud y decadencia y muerte, que hace corresponder con un primer periodo entre las décadas de 1880 a 1890; un segundo, entre 1890 y 1900, y el tercero y último de 1900 a 1910.<sup>5</sup>

Ya hemos rebatido en otros artículos y congresos la necesidad de superar una clasificación tan estática, elaborando nuestra propia cronología merced a los trabajos de investigación con fuentes primarias desarrollados a lo largo de estos últimos años<sup>6</sup>, cuyos resultados mostraban sin asomo de dudas que la obra que marca con su éxito el inicio de

---

<sup>1</sup> Incluso la americana, pues no debemos perder de vista la gran acogida del Género Chico en el continente americano. Esta imbricación se percibe de forma nítida en las compañías que se desplazaban a explotar los teatros de Argentina o Cuba o a través de noticias en la prensa, donde una obra estrenada en España llega en poco tiempo a cosechar grandes éxitos en estos países.

<sup>2</sup> ZURITA, Marciano (1920). *Historia del Género Chico*. Madrid: Prensa Popular, 1ª ed. Esta obra cuenta, además, con el valor de ser la primera publicación que aborde un estudio sobre el Género Chico.

<sup>3</sup> *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>4</sup> *La Canción de la Lola o Celos engendran desdichas*. Sainete lírico en un acto con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde y libreto de Ricardo de la Vega. Su estreno tuvo lugar el 25 de mayo de 1880 en el teatro de la Alhambra de Madrid.

<sup>5</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José. (1949). *Origen y apogeo del Género Chico*. 1ª ed. Madrid: Revista de Occidente, nota preliminar, p. 33.

<sup>6</sup> En especial MALLADA ÁLVAREZ, Jonathan (2018). *El teatro Apolo: un estudio hemerográfico de las temporadas 1886-1890*. Oviedo, Trabajo Fin de Máster dirigido por la Dra. María Encina Cortizo Rodríguez. Universidad de Oviedo.

la etapa de mayor esplendor del Género Chico es *La Gran vía*<sup>7</sup>, estrenada en el teatro Felipe el dos de julio de 1886.

También es más que discutible la fecha en la que el Género Chico entra en franca decadencia. Como hemos visto, Deleito y Piñuela la sitúa al inicio del nuevo siglo, aunque otros estudiosos que han profundizado en la cuestión, como el catedrático Sobrino<sup>8</sup>, retrasan este periodo hasta los años 1904-1905 en los que, en base a las fuentes hemerográficas, se percibe de forma notoria el declive de este género. Examinando las temporadas del Teatro Apolo, principal valedor de estas obras, y los sainetes, revistas y todos los subgéneros del Teatro por Horas que se representaban a comienzos de la pasada centuria, podemos afirmar que la crisis comenzaría en torno al año 1905.

En esa primera década del siglo XX, el ritmo de los estrenos exitosos por temporada se había rebajado ostensiblemente, llegando a destacar tan sólo una o dos obras al año: *La mala sombra* (1906), *Cinematógrafo Nacional* (1907), *Las bribonas* (1908), *El trust de los Tenorios* (1910), *Sangre y arena* (1911) o *El amigo Melquiades* (1914), que suponían los últimos coletazos, casos aislados rayando lo anecdótico, de un Género Chico que languidecía en detrimento de la Zarzuela Grande, en auge en esos momentos<sup>9</sup>, y de géneros más visuales y “modernos” como la opereta<sup>10</sup>, los cuplés, y todo el conjunto de espectáculos del denominado Género Ínfimo.

Sin embargo, tal vez sería más conveniente superar el modelo de origen, apogeo y decadencia del género, para, como postula Enrique Mejías, “pasar a hablar de un origen, apogeo y colapso de un sistema productivo”<sup>11</sup>, pues sí que es cierto que el Género Chico terminó por agotarse, pero necesitaríamos más datos para poder afirmarlo con absoluta certeza, partiendo de análisis de libretos y música no solamente en términos literarios y

---

<sup>7</sup> Revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera en un acto y cinco cuadros, con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde y libreto de Felipe Pérez y González. El éxito de esta obra animó al empresario Felipe Ducazcal a arrendar el teatro Apolo de Madrid para llevar la revista, que llegaría a ocupar 318 funciones de las 1.030 totales que tuvieron lugar durante esa temporada 1886-1887.

<sup>8</sup> SOBRINO, Ramón (1996-97). “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, pp. 213-234.

<sup>9</sup> De la mano de autores como Amadeo Vives, José María Usandizaga, Manuel Penella, Pablo Luna, Jesús Guridi, Pablo Sorozábal, Federico Moreno Torroba, etc.

<sup>10</sup> En boga desde el final de la primera década del siglo XX con obras inmortales de éxito abrumador como *La Corte de Faraón* (1910) o *El asombro de Damasco* (1916).

<sup>11</sup> MEJÍAS GARCÍA, Enrique (2014). “Manuel de Falla en el contexto del Género Chico madrileño: nuevas respuestas a un viejo problema” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 55, p. 21. Mejías añade alguna consideración sobre el ingente corpus de obras legado por el género chico que hablan de un momento de vitalidad del teatro musical español.

compositivos, sino también en un sentido más amplio en clave histórica, social e ideológica.

Con todo, en torno al año 1898 el Género Chico parecía gozar de una salud de hierro<sup>12</sup>. Las obras más emblemáticas de este género tendrán lugar en estos años, verificándose en 1897 los estrenos de *Agua, azucarillos y aguardiente* y *La Revoltosa*, y perdurando en la cartelera –a pesar de haberse estrenado varias temporadas antes– éxitos rotundos como *El Dúo de La africana* (1893) o *La Verbena de La Paloma* (1894). Además, a pesar de no ser obras con una recepción tan arrolladora como las anteriormente citadas, en los primeros años del siglo XX se estrenan dos obras de Chueca de gran importancia para el género como *La Alegría de la huerta* (1900) y *El Bateo* (1901).

Por si fuera poco, el contexto optimista previo a la guerra colonial con los Estados Unidos por mantener las colonias de Cuba, Filipinas y Puerto Rico exaltaba aún más los ánimos y retroalimentaba los teatros de la capital madrileña mediante la interpretación de coplas como las que nos encontramos en *Cuadros disolventes* (1896)<sup>13</sup> o la reposición de zarzuelas de temática patriótica como *Cádiz* (1886), un caso muy curioso cuyo célebre pasodoble que cerraba el primer acto de la obra tuvo una tentativa para ser elevado a la categoría de himno nacional mediante un concurso convocado desde las columnas de *El Imparcial*<sup>14</sup>, que a la postre, se convertiría en el símbolo de la catástrofe, tal y como refiere Deleito y Piñuela:

“A los sones 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.”<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Para calibrar el alcance de esta afirmación disponemos de los datos de Serge Salaün, “Entre 1890 y 1900, los once teatros de Madrid que lo cultivan [el género chico] estrenan 1.500 obras distintas, lo cual supone una media de 150 obras anuales”. SALAÜN, Serge Y ROBIN, Claire-Nicole (1991). “Artes y espectáculos: tradición y renovación” en *1900 en España*. SALAÜN, Serge Y SERRANO, Carlos (eds.), Madrid, Espasa-Calpe, p. 134.

<sup>13</sup> Apropósito cómico-lírico-fantástico inverosímil en un acto y cinco cuadros con música de Manuel Nieto y libreto de Guillermo Perrín y Miguel Palacios, estrenado en el teatro del Príncipe Alfonso de Madrid el 3 de junio de 1896. Los cuplés de Gedeón que Pinedo canta en esta obra dicen: “Para corderos, la Mancha; para vinos, Bordó; para vacas, Suiza; para cerdos, Nueva York”.

<sup>14</sup> Ante la ausencia de una letra que convenciera a los miembros del jurado, el premio se declaró desierto y las mil pesetas que se habían establecido como galardón fueron destinadas a un soldado inválido en una batalla en Cuba. Aun así, el gobierno concedió a Federico Chueca la cruz de segunda clase del Mérito Militar por la popular composición. HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1992). *Federico Chueca: el Alma de Madrid*. Madrid, ediciones Lira, pp. 328-330.

<sup>15</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José. (1949). *Origen y apogeo del Género Chico...*, p. 156.

Lo cierto es que, aunque no existe una fecha en la que podamos considerar que el género chico entra en franca decadencia, sí será durante los primeros años del siglo pasado cuando nos encontremos ante una serie de rasgos que nos evidencien que su pervivencia durante el primer lustro del siglo XX, no era más que una agonía que adivinaba una crisis por excesiva expansión del modelo teatral y una transformación del ocio madrileño.

El origen de este cambio de paradigma lo encontraríamos en el trauma que supuso el desastre del 98, tras el cual “el sainete lírico de «costumbres populares» pasó de moda definitivamente y no funcionaba comercialmente en las grandes salas”<sup>16</sup>. De este modo, el género chico pasó en un muy poco tiempo a simbolizar una dramaturgia desactualizada y antiartística<sup>17</sup>.

Un texto, de fecha temprana como es abril de 1906, que puede ilustrar el recrudescimiento de esta crisis es el siguiente:

El clamor es general; todos los que del arte dramático viven, empresas, artistas y autores, se lamentan de la crisis que sufre nuestro teatro; todos conocen sus causas, cada uno de ellos reconoce su participación en el desastre, pero ninguno quiere confesarse en público copartícipe del estado agónico de nuestro teatro nacional<sup>18</sup>.

Si bien es cierto que el Género Chico mantuvo, durante toda su trayectoria, buena parte de la crítica en su contra, no sólo debemos hacer constar la influencia del desastre en la decadencia del Género Chico, sino que la pérdida colonial, se hizo notar en el panorama musical general, suponiendo la articulación a una serie de iniciativas regeneradoras que debían haberse puesto en práctica mucho antes. La doctora Alonso señala alguno de los puntos más importantes de la precaria situación de la música española sobre los que debía incidir esta actitud renovadora:

El empobrecimiento de la vida musical española, el estancamiento de la música sacra tras las desamortizaciones, la salida de la música de la Universidad, el deterioro de la imagen pública del compositor, la falta de una formación integral del músico, la carencia de una infraestructura adecuada de enseñanza musical, la inoperancia del conservatorio de Madrid y la falta de protección oficial que estimulase la creación de un drama lírico nacional son diversas caras de un panorama

---

<sup>16</sup> MEJÍAS GARCÍA, Enrique (2014). “Manuel de Falla en el contexto del Género Chico madrileño: nuevas respuestas a un viejo problema”..., p. 17.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> “Aún es tiempo”. *Mundo Artístico*, 66, 12-IV-1906, 1.

que era necesario cambiar, denunciando de forma reiterada por un buen plantel de músicos a lo largo del siglo XIX<sup>19</sup>.

El por qué se llega este punto, así como la coincidencia con la decadencia del género chico, es complejo y fruto de la concatenación de varios cambios que tienen como causa última el desastre, con el profundo impacto que supuso en la política, sociedad y economía españolas, que encontraron su reflejo en el arte y los espectáculos.

En el Género Chico tendríamos, por un lado, las relaciones establecidas entre el público, los autores y la burguesía, atravesadas todas ellas por cuestiones ideológicas. Entre los tres grupos se establecería un pacto de cultural que, por ser precisamente fenómeno de cultura de masas, atañería todas las relaciones entre arte e ideología<sup>20</sup>.

Ahondando más es este aspecto ideológico, la imagen amable y ligera de la Restauración que se proyectaba desde los escenarios se resquebraja por completo en torno al cambio de siglo, perdiendo el género chico su condición para la crítica y su evocación de una actualidad significativa, definidas por los dos aspectos fundamentales de esta mecánica teatral: los personajes y los ambientes.

En cuanto a los primeros, se trataba de “personajes tipo”, es decir, figuras totalmente definidas en sus características sociales, psicológicas y profesionales que se limitaban a cumplir las estereotipadas expectativas que los espectadores vertían sobre ellos nada más reconocerlos: el guardia municipal, el chulo, la aguadora, el gallego... En lo concerniente a la ambientación, será muy similar conceptualmente al tratamiento de los personajes, y estos dos elementos unidos explican –según Salaün– que la dualidad acción-diálogo se resuelva siempre a favor del diálogo, afirmando rotundamente “el Género Chico es un teatro sin acción”<sup>21</sup>. Por eso en este teatro serán fundamentales tanto el lenguaje y su uso como el empleo de la música, pues no suponen dos medios más en una producción, sino que se erigen como un fin en sí mismas, como protagonistas en este modelo que adquieren unas dimensiones trascendentales<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> ALONSO, Celsa (1998). “La música española y el espíritu del 98” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, p. 87.

<sup>20</sup> SALAÜN, Serge (1983). “El «Género chico» o los mecanismos de un pacto cultural” en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (actas del Coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982). Madrid, CSIC, p. 251.

<sup>21</sup> *Op. Cit.*, p. 252.

<sup>22</sup> *Op. Cit.*, p. 254.

Ante esta situación poco crítica, la frivolidad iría cobrando un mayor peso progresivamente hasta ganarse al público en un contexto de constantes crisis económicas que irán azotando el país. Así pues, un género chico cada vez está más desfasado, se encaminaría únicamente a la diversión y al chiste picante, perdiendo irremediablemente su público popular<sup>23</sup>.

El cambio de siglo lleva aparejado también unas circunstancias sociales y demográficas que van ligadas a una proliferación de espacios para el desempeño de las funciones teatrales y la expansión del ocio. Una larga nómina de espacios entre los que encontraríamos coliseos de cualquier tipo y aforo junto a cafés conciertos, cafés teatros o pequeños salones, que propiciaron nuevas fórmulas de espectáculo en las que se prescindía muchas veces del grueso de las compañías, con el único objetivo de abaratar gastos y ahorrar dinero<sup>24</sup>. Con estas fórmulas se hacía posible ofrecer al cliente un espectáculo barato, con pocos intérpretes, casi siempre prescindiendo del elemento orquestal, y sin pretensiones de tipo artístico, pero que sirvieron también para diversificar la oferta de entretenimientos y, al tiempo, para restringir las ganancias de los teatros dedicados al género grande, tanto dramático como lírico<sup>25</sup>.

Otro de los cambios significativos es el sufrido por la duración y el encadenamiento sintagmático de los elementos del espectáculo, pues lo que en el género chico se había establecido como una hora de duración –y era el factor determinante que marcaba su “denominación”<sup>26</sup>– tenderá con el cambio de siglo a la constitución de subdivisiones independientes que no sobrepasaran el cuarto de hora.

Por tanto, de las obras unitarias y homogéneas –con una cierta trama o enredo, continuidad narrativa y un desenlace feliz a modo de moraleja en la mayor parte de los casos– se pasa a espectáculos «modernos» compuestos de una serie de números más cortos, con un argumento cada vez más tenue que les sirve de punto de unión –o sin

---

<sup>23</sup> Esta última idea está extraída de SALAÛN, Serge Y ROBIN, Claire-Nicole (1991). “Artes y espectáculos: tradición y renovación” en *1900 en España*. SALAÛN, Serge Y SERRANO, Carlos (eds.), Madrid, Espasa-Calpe, p. 135.

<sup>24</sup> En palabras de Salaün, “en muy poco tiempo se pasa de la abigarrada multitud que ocupa los escenarios del género chico al artista único”. *Op. Cit.*, p. 138.

<sup>25</sup> SOBRINO, Ramón (1996-97). “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”..., p. 228.

<sup>26</sup> La especificidad nominal de “Chico” no vendría motivada por una menor calidad ni categoría de sus obras. Simplemente se trataría de obras de menor duración que las del Teatro “Grande”.

argumento alguno—, alternando las más de las veces, funciones con proyecciones cinematográficas, o incluyendo también formas propias del cuplé<sup>27</sup>.

Otro hecho sobre el que me gustaría hacer hincapié es que la rápida aparición de obras destinadas a un consumo inmediato, sin más pretensiones que las del propio disfrute momentáneo, fue siempre una característica indispensable del Género Chico. La respuesta por parte de los autores y compositores no se hizo esperar<sup>28</sup> y dieron pie a la creación de millares de obras de características y formas similares, produciéndose un considerable descenso de la calidad artística de las obras bajo el yugo de una primacía mercantilista que condicionaba cualquier otro aspecto de la producción. Ramón Sobrino llama la atención sobre este ambiente insostenible que se agrava desde el momento en que las empresas, utilizando a su favor la regulación sobre derechos de autor, ponen en escena todo tipo de obras, sin someterlas apenas a un control previo de calidad<sup>29</sup>.

También se acentúa la permeabilidad de la zarzuela en el paso del siglo XIX al XX, algo que había sido constante, pues Salaün define la zarzuela como “un crisol hospitalario donde se cuecen sin dificultad los ingredientes exteriores”<sup>30</sup>, pero que ahora aumenta de forma exponencial.

Esta hibridación de la que hablamos será la causante de la ruptura de los moldes del folclore que venía siendo habitual en el sainete lírico —y en el género chico en general—<sup>31</sup>: el modelo de la “suite de danzas”<sup>32</sup> o la suma de un folclore tradicional y de música de baile, para introducir unos ritmos extranjeros nuevos: anglosajones primero (*Music-hall, cake-walk, one-step, fox-trot, shimmy* y *charlestón*) y otros de carácter tropical más adelante, como el *tango*, la *machica*, el *bolero*, la *rumba* o la *guajira-son*, configurando

---

<sup>27</sup> SALAÜN, Serge Y ROBIN, Claire-Nicole (1991). “Artes y espectáculos: tradición y renovación”..., p. 138.

<sup>28</sup> Hemos de comentar que este sistema fomentaba las colaboraciones por el mero hecho de satisfacer las leyes de la oferta y la demanda.

<sup>29</sup> SOBRINO, Ramón (1996-97). “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”..., p. 225.

<sup>30</sup> SALAÜN, Serge (1997). “La Zarzuela, híbrida y castiza”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, pp. 235-256. p. 242. Tanto es así que acuña el término de “hibridación festiva” para referirse a la situación del género entre los años 1895 y 1910.

<sup>31</sup> En el que, dentro del uso de elementos folclóricos al servicio de la historia, las músicas andaluzas tradicionales habían ido adquiriendo un mayor protagonismo desde los últimos años del siglo XIX.

<sup>32</sup> Para profundizar en este concepto, recomiendo una lectura pormenorizada de dos artículos del compositor, filólogo y ensayista Ramón Barce concernientes al sainete lírico y a la revista: BARCE, Ramón (1995). “El sainete Lírico (1880-1915)”. *La Música Española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 195-244. Y BARCE, Ramón (1997). “La Revista: aproximación a una definición formal” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3, cap. 6, pp. 119-147.

ambas tendencias un nuevo panorama de modernidad, una nueva realidad imperante que Mejías ilustra afirmando: “la zarzuela, que durante los años 90 brillaba en su casticismo sainetero hegemónico, cambia la falda de percal por el «traje de capricho» de las cupletistas en una nueva época que hemos denominado la «zarzuela ínfima»”<sup>33</sup>.

La aparición del cuerpo como un agente más del espectáculo también supone una cierta ruptura con el modelo anterior, ya que

Entre 1900 y 1936, la sicalipsis no deja de ser una respuesta a las ansias naturales e insatisfechas del macho hispánico de la clase social que fuera, en una época de mutación profunda de la sociedad, todavía marcada, en lo sexual, por una rigidez y un dimorfismo arcaico<sup>34</sup>.

El auge de la sicalipsis vendría, por tanto, motivado por una actitud emancipadora del público (crecientemente obrero) y una consecuente reacción de las clases dominantes, que se sirven del integrismo moral para acotar el terreno cultural que amenaza con desbordarse<sup>35</sup>.

Este rápido desarrollo de la erótica visual y sicalipsis surgirá como eclosión de todos los cambios que se estaban fraguando y será duramente criticado desde un ámbito más académico, desde donde también se arremetía contra el género chico, tildándolo muy a menudo de “corrupto”, “depravado” o “verde”, denominaciones que se han mantenido hasta nuestros días como podemos apreciar en el libro de José Alfaro López, *Madrid, primera década del siglo XX* (1979), donde se enfatiza más que en la decadencia del Género Chico, en el auge del Género Ínfimo, con extensas semblanzas de cupletistas y llegando a mencionar que “1906 fue el año de la ola verde”<sup>36</sup>, en clara alusión al arraigo con que ya contaban estas funciones a inicios del XX.

Otro factor fundamental, que se añade a los ya comentados, es la desaparición sino de toda una generación de compositores y libretistas, sí de los máximos exponentes del Género Chico, los cuales, aglutinaron bajo su autoría la mayor parte de las piezas de teatro por horas del Madrid finisecular. En este punto cabe destacar a los libretistas Javier de Burgos (1842-1902), Ricardo de la Vega (1839-1910), Vital Aza (1851-1912) o Miguel

---

<sup>33</sup> MEJÍAS GARCÍA, Enrique (2014). “Manuel de Falla en el contexto del Género Chico madrileño: nuevas respuestas a un viejo problema”..., p. 11.

<sup>34</sup> SALAÚN, Serge (1997). “La Zarzuela, híbrida y castiza”..., p. 253.

<sup>35</sup> MEJÍAS GARCÍA, Enrique (2014). “Manuel de Falla en el contexto del Género Chico madrileño: nuevas respuestas a un viejo problema”..., p. 32.

<sup>36</sup> ALFARO LÓPEZ, J. (1979). *Madrid. Primera década del siglo XX. 1901-1910*. (1ª ed.). Madrid: Emesa, p. 159. 1906 supone una fecha temprana si tenemos presente la cronología anteriormente citada sobre el estreno y pervivencia en la cartelera de algunos de los sainetes líricos más paradigmáticos y de mayor éxito.



Ramos Carrión (1848-1915) o a los compositores Manuel Fernández Caballero (1835-1906), Federico Chueca (1846-1908), Ruperto Chapí (1851-1909) y Joaquín Valverde (1846-1910) donde los tres primeros se habían erigido como los sucesores de las grandes figuras de la zarzuela de las décadas anteriores como Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) o Emilio Arrieta (1821-1894) y en el que en muchos casos, sus últimos años fueron de un hastío compositivo llamativo en comparación el ritmo de su producción vital.

No debemos pasar por alto tampoco la influencia del cinematógrafo, con experimentos constantes a lo largo de los últimos años de la centuria decimonónica y que revolucionaría definitivamente los espectáculos públicos durante los primeros años del siglo XX. Este hecho, propició además “una simbiosis entre espectáculos heterogéneos, apareciendo sesiones que combinaban cortometrajes con espectáculos gimnásticos, bailes o funciones representadas, con o sin música”.<sup>37</sup>

Un nuevo aspecto a tener en cuenta –además del cinematógrafo– es el inicio de las grabaciones y su comercialización, llegando a sentenciar autores como López Ruiz que “La decadencia del Apolo y del Género Chico coincide con el apogeo de la música grabada”<sup>38</sup>.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la sociedad madrileña divertida y despreocupada, que se entretenía y disfrutaba de “la cuarta” de Apolo, se ve inmersa en una vorágine de cambios científicos, técnicos, políticos, económicos y sociales, al iniciar el siglo XX, que acentúan la materialidad de los espectáculos a modo de evasión del día a día (pérdida de las colonias, crisis económica, inestabilidad política en la alternancia del sistema de la Restauración...). Todo ello lleva aparejado el consiguiente desapego de la sociedad hacia los espectáculos que hasta entonces habían servido para aplacar su sed de diversión y llenar de música sus horas libres<sup>39</sup>.

En palabras de Marciano Zurita,

El «género chico» ha muerto de asfixia, pues llegó a faltarle el aire que respirar y savia de qué nutrirse. Había nacido en un Madrid pintoresco, lleno de color y de vida, con personalidad propia,

---

<sup>37</sup> SOBRINO, Ramón (1996-97). “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”..., p. 216.

<sup>38</sup> LÓPEZ RUIZ, Luis. (1994). *Historia Del Teatro Apolo y de La Verbena de La Paloma*. 1ª ed. Madrid: Avapiés, p. 92.

<sup>39</sup> Amén de la implicación en el mundo teatral de una nueva generación, que como suele ocurrir habitualmente, se enfrenta a los gustos de la generación previa, en un afán más de renovación que de diferenciación.

con tipos propios, con ambiente propio, y al pretender trasplantarle aun Madrid modernizado, sin vida y sin color, sin personalidad, sin tipos, sin ambiente, encontró el aire enrarecido y falleció a consecuencia de un ataque de disnea teatral (...) Claro está que por algo pasan los años y que no en balde se transforman las personas, las cosas y las costumbres. Pero reconozcamos a fuer de sinceros que en el caso presente la transformación ha sido demasiado rápida, radical y violenta. (...) ¿Quién duda que todo esto va europeizándonos? Pero ¿quién duda también que el «género chico» no podía resistir tal europeización? <sup>40</sup>

Es por esto, y por el resto de motivos aducidos acerca de la decadencia del Género Chico que hemos ido desgranando en el presente estudio, por lo que se preferirán, ya durante la primera década del siglo XX, los espectáculos de variedades, los cuplés, las obras sicalípticas y los subgéneros de gran aparato escénico, como por ejemplo, la opereta, a la vez que el cine, aprovechando el entramado de redes de producción y de circuitos de consumo que durante treinta años había gestado el Género Chico, como primer modelo teatral de consumo de masas<sup>41</sup>.

Muy elocuentes resultan las palabras que condenaban al Género Chico (en una fecha tan temprana como 1903), víctima del trepidante ritmo con que se actualizaba la vida en aquellos primeros compases de la pasada centuria que nos sirven para cerrar el trabajo:

El género ínfimo responde a una necesidad, y a un gusto, o estado de ánimo, de la sociedad moderna (...) Creo, sí, que del mismo modo que el género chico mató a los antiguos bufos, el género ínfimo matará al género chico”<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> ZURITA, Marciano (1920). *Historia del Género Chico*. Madrid: Prensa Popular, 1ª ed., pp. 124-126.

<sup>41</sup> Una idea aportada por Margot Versteeg y por Carmen del Moral en sus respectivos trabajos: VERSTEEG, Margot (2000). *De Fusiladores y Morcilleros*. 1ª ed. Amsterdam: Rodopi. Y MORAL RUIZ, Carmen del (2004). *El Género Chico*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>42</sup> UNA CARACTERÍSTICA. “El género ínfimo”. *La Correspondencia de España*, 31-XII-1903.