

## NOTAS AL GÉNERO CHICO: SUS ESCENARIOS URBANOS (A propósito de un texto de Javier de Burgos)

Alberto Romero Ferrer  
Grupo de Estudios del siglo XVIII  
Universidad de Cádiz

*“Originariamente,  
la música tiene por función  
crear, legitimar y mantener el orden.  
Su función primaria  
no debe buscarse en la estética,  
invención moderna,  
sino en la eficacia de su participación  
en la revolución social”*

(Attali, 1977)

Al hablar de la imagen y la repercusión del mundo francés en la literatura dramática española (1) tenemos que hacer, en primer lugar, una jerarquizada distinción para delimitar, en la medida de lo posible, cuál va a ser el objeto de nuestro análisis en las presentes líneas.

En coherencia con ello nos referiremos de una forma amplia al fenómeno francés, centrándonos especialmente en todos aquellos aspectos y episodios que, más y mejor, repercutieron en la vida política y social del país. En segundo lugar, la propuesta de estudio que ofrecemos vamos a ceñirla a un tipo de literatura considerada *a priori* como menor y marginal, en la que uno de sus núcleos argumentales (2) consistiría en la referencia temática y ambiental a la época napoleónica, e indirectamente, al mundo cosmopolita, revolucionario y extranjerizante

---

(1) Cfr. Francisco Lafarga (ed.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, 1989.

(2) Cfr. Antonio Valencia: “Prólogo” a *El Género Chico. Antología de textos completos*. Madrid: Taurus, 1962, pp. 13-20.

**UN DÍA EN LA VIDA DE LA CAMARERA DE LA REINA.  
DIARIO DE FRANCES BURNEY. (Fragmento). Trad. de A. Aragón**

Frances (Fanny) Burney ha sido una de las escritoras inglesas anteriores a Jane Austen, cuya obra ha permanecido olvidada en los sótanos de muchas bibliotecas esperando a que algún erudito curioso la sacara de su letargo. Gracias a las nuevas corrientes historicistas y a la denominada segunda ola feminista, se están volviendo a estudiar y redescubrir numerosas obras que como las de Frances Burney gozaron de gran éxito en vida de las autoras, pero que en etapas posteriores, sobre todo en el siglo XIX, fueron engrosando las listas de obras que el canon literario imperante no consideraba merecedoras de ser tratadas, especialmente si estaban escritas por mujeres (1).

A lo largo de su intensa y dilatada vida –murió a los 83 años– Frances Burney nunca dejó de escribir. En su amplia bibliografía encontramos cuatro novelas, cuatro comedias y cuatro tragedias en verso, además de doce volúmenes pertenecientes a su diario y más de diez mil cartas personales dirigidas a familiares y amigos. Estos doce volúmenes constituyen una fuente inagotable de información para cualquier investigador del siglo XVIII.

Fanny comenzó su diario dirigido a un Nadie ficticio en marzo de 1768, y continuó escribiendo en él casi todos los días durante setenta años, período en el que nuestra autora se relacionó no sólo con los círculos aristocráticos y literarios ingleses sino también franceses. A lo largo de su diario nos encontramos con entradas tan interesantes como cuando le presentaron al Dr. Samuel Johnson y a Hester Thrale en agosto de 1778; en julio de 1782 Edmund Burke le escribe una carta alabando *Cecilia*, segunda obra de Burney; su primera audiencia con el rey Jorge III en diciembre de 1785; su masectomía realizada sin anestesia en septiembre de 1811; presentación ante el rey Luis XVIII en 1814, y un largo etcétera.

---

(1) En este sentido, si consideramos que a lo largo del siglo XVIII, la mayoría de las novelas publicadas fueron escritas por mujeres –hasta tal punto que muchos hombres escribían bajo seudónimo de mujer para publicar sus obras–, no deja de ser menos que curioso el hecho de que, hasta hace poco, sólo se conocieran y estudiaran los trabajos de escritores como Daniel Defoe, Henry Fielding o Samuel Richardson, pareciendo que Jane Austen fue la primera mujer que escribió novelas en la historia de la literatura inglesa.

dieciochesco –actitudes bastante similares, por otra parte– sino que se encontraba al servicio de una bipolarización entre actitudes más o menos casticistas, y otros comportamientos que se alejaban de los presupuestos entendidos como netamente nacionales; esto es, quedaría excluido todo aquello que guardase relación con lo extranjerizante, lo foráneo, mecanismos que se van a identificar, dentro del código interno de estas obras, con el referente francés.

Dentro de estas coordenadas, el sainete decimonónico nos ofrece una extensa galería de personajes que van desde las esferas del majismo hasta otros tipos que, como el militar, el petimetre, o el aristócrata, se circunscriben al escenario ambiental por el que, muy conscientemente, optan una buena parte de los argumentos del género.

La lectura, con posterioridad, nos va a delimitar las diferencias tipológicas y clasificará sus formas en virtud de su localización geográfica más concreta. Las referencias, pues, a unas coordenadas paisajísticas precisas, así como los rasgos dialectales conformarán ese otro nivel en el que se encuadra esta nueva valoración del *hecho diferencial*, como elemento sobre el que se construye la estética dramática del género.

En relación con todo ello, primaría lo supuestamente español, lo supuestamente castizo, frente al comportamiento encuadrado en los estigmas de lo foráneo, y no dejará de ser pertinente que el tipo francés –enemigo político, ideológico y estético– quedara adscrito a las mismas categorías de lo inglés, justo desde el momento en el que se estilizan, exagerando y extremando lo que, desde cierta óptica se consideraba más característico, más representativo de ellos; por ejemplo, su pronunciación incorrecta del español. Así habla Sir Jorge en *La viejecita*:

“Yo conocer bien la lengua  
castellana. Querer darle  
un consejo. Me interesa.  
Joven, el desesperarse,  
perder tiempo. Nuestro lema:  
tiempo es oro: *Time is money*.  
El perderle, cosa necia.  
Si por mujer... en España  
haber mocha sobre de ellas;  
e si faltar en España  
haber de sobra en Inglaterra,  
e cuando osté me las pida,  
etc.” (13)

El ambiente napoleónico resulta, como vemos, un ambiente muy adecuado para

---

(13) *La viejecita*, en Antonio Valencia: *Op. cit.*, pp. 383-384.

los mecanismos comunicativos del Género Chico, por varios motivos. En primer lugar, se trata de un fondo más o menos coherente, para resaltar, mediante el contraste y la oposición, ciertas formas plásticas de una España costumbrista (14), en la que los tipos supuesta y convencionalmente autóctonos podían adquirir un contorno más nítido; podían quedar definidos con mayor exactitud. Podría, incluso, decirse que se van a definir más por lo que no son, esto es, a partir de los perfiles de la diferencia exterior.

La Guerra de la Independencia, como momentos para la ubicación literaria, colaboraba, de un modo más que coherente, en la fijación de otros aspectos de carácter más moral e ideológico, y en la solidez estética del comportamiento casticista. No se trataba, pues, tan sólo de modelos cuya validez residía en su forma literaria, más o menos conseguida, sino que, además, se veían corroborados desde una opción ideológica, vinculada a lo que se debía entender como propio y *nacional*.

Es curioso, y puede servirnos como perspectiva de referencia, subrayar hasta qué punto estas fórmulas de proyección de *lo español* se encontraban sospechosamente relacionadas con el mundo al que pretendían oponer sus discursos.

Una actitud muy similar ya se había detectado en relación con las corridas de toros durante el efímero reinado de José Bonaparte. Ramón Solís nos comenta al respecto:

“...mientras en Cádiz, que representaba la España tradicional en aquellos días, se ataca a fiesta taurina, José Bonaparte hace cuanto puede por elevarla y enaltecerla. Se dan en Madrid muy frecuentes corridas; en algunas de ellas el espectáculo empieza de mañana y no acaba hasta el oscurecer. El rey intruso asiste en persona a estos festejos. Madrid se convierte en un verdadero paraíso para los toreros” (15).

Y continúa explicando el posible motivo:

“El hecho sorprendente a primera vista, tiene su lógica explicación. Los afrancesados de Madrid y los liberales de Cádiz, si bien de acuerdo en lo fundamental ideológico, tenían miras bien distintas: los primeros necesitaban acreditar su patriotismo, su amor a lo tradicional; tenían que hacer popular una dinastía extranjera y aprovechaban para ello el viejo lema: pan y toros...” (16).

Esta es una idea que no debíamos perder de vista en relación con el análisis de los ambientes y los espacios urbanos en los que sitúan muchas de las creaciones

---

(14) Para el análisis de este costumbrismo teatral pueden sernos muy válidas las perspectivas utilizadas por Fernández Montesinos en *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia, 1972.

(15) *El Cádiz de las Cortes*. Madrid: Plaza & Janés, 1978, pp. 390-400.

(16) *Ibidem*.

los Lagos de Cumberland y Westmorland. La señora Delany (3) me lo ha prestado, es la lectura más pintoresca que jamás he encontrado, me muestra paisajes de todo tipo con matices tan brillantes y vivos, que llego a olvidar que estoy leyendo y casi los veo ante mí, coloreados por la mano de la naturaleza.

A las nueve mando retirar las cosas del desayuno. Dejo mi libro para hacer un serio y tranquilo examen de todos los asuntos que tengo entre manos, entre los que siempre están los preparativos del vestuario, no sólo para ese día, sino para los días de palacio, que necesitan una indumentaria específica; para el próximo cumpleaños de algún miembro de la Familia Real, cada uno de los cuales requiere un nuevo atavío; para Kew, donde el vestido es más sencillo, y para estar por aquí, donde el traje me resulta muy grato ya que no necesita ningún boato ni adorno, simplemente que sea elegante y siga, en cierta manera, la moda.

Una vez que termino con el vestuario, tengo tiempo libre hasta las doce menos cuarto, con excepción de los miércoles y sábados, cuando sólo dispongo hasta las once menos cuarto.

A veces, mis asuntos me ocupan ininterrumpidamente todas estas horas. Cuando no es así, me dedico hasta las diez a escribir cartas ya sean de compromiso, de cortesía o bien para tratar asuntos pendientes. Entonces, desde las diez hasta las horas que he mencionado, me dedico a pasear.

Las horas citadas me devuelven a las pesadas e incesantes labores de la *toilette*. La hora adicional de los miércoles y sábados es para rizar y cardar el pelo, lo cual debe hacerse ahora dos veces por semana.

La una menos cuarto es la hora a la que, normalmente, la Reina empieza a vestirse para el resto del día. Para esto, la señora Schwellenberg está siempre presente, al igual que yo misma y, por supuesto, la señora Thielky que acompaña a la Reina en todo momento. Nosotras ayudamos a Su Majestad a quitarse el vestido y a empolvarse, es entonces cuando se admite a la peinadora. Generalmente, la Reina lee el periódico durante esa operación.

Cuando ella observa que he acudido sin completar del todo mi atuendo, siempre me da permiso para volver y terminar de vestirme tan pronto como ella se ha sentado. Si ella está seria y sigue leyendo, me despide esté vestida o no; en cualquier caso, jamás se olvida de mandarme salir cuando se está empolvando, para no estropear mi vestido, consideración que nadie esperaría de tan alta personalidad. Tampoco me retiene nunca sin leerme aquí o allá algún pequeño párrafo en alto.

---

(3) En 1783 Burney conoció a la venerable señora Delany perteneciente a la aristocracia inglesa, gran amiga de Henry Swift y Edmund Burke entre otros. Delany gozaba de la simpatía de los reyes, quienes le ofrecieron una casa en Windsor y una pensión anual de £300. Cuando en 1785 cayó enferma, Frances se ofreció a cuidarla, fue entonces cuando conoció a los reyes y la señora Delany habló a su favor para que le concedieran el puesto de ayudante de cámara de la reina.

“No debo pasar en silencio, tratando de teatros matritenses, un sistema de espectáculos que sin género de duda es peculiar de Madrid, como si dijéramos, su especialidad, sistema desconocido en otras capitales, pero que por fin ha de cundir y propagarse porque es muy bueno y responde a fines sociales y económicos. Me refiero a las funciones por horas o por piezas que tanto éxito tienen aquí, atrayendo y regocijando a la gran mayoría de público. Los inventores de esta división del espectáculo público, abaratándolo, adaptándolo a las modestas fortunas y haciéndolo breve y ameno, conocían bien las necesidades. Es poner el arte al alcance de todos los peculios, sirviéndolo por menor y en dosis que ni hastían ni empalagan. Hay muchas personas que no gustan de pasarse la mitad de la noche espetados en una butaca” (20).

La imagen de Francia, pues, que nos ofrece el mundo napoleónico, es un modelo que se presta a las necesidades de este teatro, al conformar, por sí solo, todo un campo de relaciones, intuiciones y estrategias comunicativas, como hemos intentado subrayar.

Para otros rasgos del Género Chico pueden ser válidas, una vez más, las palabras de Antonio Valencia:

“Con cierto rigor histórico, el género chico se extiende desde los albores de la gloriosa del 68 hasta la primera decena del siglo XX. Por eso podemos identificarlo cronológicamente y estéticamente con la sociedad española de la Restauración, constituyendo uno de sus arrabales de estética popular. Venía a ser la ópera de perra chica del tiempo y el manantial más ancho y más extendido de la risa y de la sátira nacional” (21).

Visto así, había de destacar su compromiso y su perfecta sincronía con el mundo social y cultural, donde se sitúa. En relación con todo ello, la Guerra de la Independencia ofrecía la posibilidad, mediante el distanciamiento temporal e histórico, de esta sátira política acerca de la vida contemporánea. Este era el caso de la zarzuela *Cádiz*, libreto de Javier de Burgos y música de Chueca y Valverde (22), cuya precisión cronológica se encontraba, precisamente, dentro del mismo ciclo del liberalismo gaditano, naciente en el doceañismo, y que aún operaba como sostén del edificio de la Restauración:

“*Cádiz* era una exaltación de todo ello, y la presencia en su desarrollo de un cuadro con la jura de la Constitución de 1812 entre grandes vítores lo

---

(20) Benito Pérez Galdós: “Arte por horas”, en *Nuestro teatro*. Madrid, 1923.

(21) *Op. cit.*, pág. 14.

(22) Sobre todos estos aspectos puede consultarse Alberto Romero Ferrer, *El Género Chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (De su incidencia gaditana)*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993.

prueba. En *Cádiz* el género chico se pone su morrillón de militarismo nacional y aparece con su subfondo político más a la superficie que en otras obras. Javier de Burgos vibró en sus sentimientos no sólo de gaditano, sino de español del tiempo, incluso en la dedicatoria de la obra al general López Domínguez, sobrino de Serrano y su sucesor en la jefatura de la Izquierda Dinástica. En la obra, los papeles ridiculizados no hay que decir que se hallan en el bando servil o en unos frailes comilones...” (23).

El cuadro *Viva la Constitución*, al que se refiere la cita, tiene la siguiente letra, interpretada por el coro:

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

En *El tambor de granaderos* también asistíamos a este tipo de discursos, ante la negativa del travestido Gaspar, a jurar la bandera del rey intruso, José Bonaparte:

- “Gaspar: (Parándose ante la cruz)  
Yo, ni beso ni juro esa infamia,  
de la patria ignominia y baldón.
- Coronel: ¡Que no jura! Prendedle al instante;  
pagará con su vida esta acción.
- Gaspar: ¡Qué me importa la vida sin honra!  
¡Es mejor por la patria morir!  
(Saca la espada)
- Coronel: ¡Cómo es eso! ¡Quitadle la espada!  
Por lo visto se va a resistir.
- Gaspar: Acercaos, que no me defiendo.  
¡Es que esta arma me causa rubor!  
Me la dan para herir a la patria  
en el nombre del vil invasor”. (25)

---

(23) Antonio Valencia: *Op. cit.*, pág. 137.

(24) Antonio Valencia: *Op. cit.*, pág. 192.

(25) Antonio Valencia: *Op. cit.*, pp. 470-471.

Otro aspecto que interesaba resaltar en estas obras era la significativa imagen que del pueblo, como protagonista central de sus argumentos, se observaba. Una imagen que arrastraba los ropajes del discurso casticista (26) y cierto grado de la idealización. Con todo, esta extraña amalgama de *lo popular* era el eje central de los conflictos y de sus perspectivas estéticas:

“Cádiz presenta la novedad extraordinaria de ser el pueblo el verdadero protagonista de la obra y correr a su cargo en escenas de conjunto verdaderamente admirables todos los momentos musicales de la obra. En *Cádiz* se rompen todos los moldes de la zarzuela. Nada de arias, dúos, tercetos, romanzas y concertantes. Todos los números son de honda raíz popular y están confiados al pueblo. El resto de los personajes que conducen la necesaria trama dramática para dar cohesión a las escenas son personajes secundarios y oscuros” (27).

Sus protagonistas son, como reza en el libreto:

“Voluntarios distinguidos, frailes, señoras, caballeros, majos, soldados, diputados del año doce, reyes de armas, maceros, un secretario, unos chicos, gente del pueblo, marineros, ronda, tropas y acompañamiento” (28).

El hecho de que los protagonistas del texto, los tipos centrales estén sacados de las clases populares es, tal vez, el rasgo más interesante de este tipo de piezas dramáticas, en relación con otros géneros teatrales, *más serios, más importantes* desde ciertas perspectivas críticas.

Los personajes, y por tanto, la imagen “populista” que de la ciudad se desprende, tal y como se registran en los libretos, parecen regirse por ciertos principios de subversión estética y literaria. Un aspecto que, en el caso del ambiente napoleónico, irá acompañado, de modo coherente, por la también subversión, esta vez, de carácter ideológico. El escenario, la ubicación preferente de la Guerra de la Independencia, no hacía sino potenciar estos mecanismos, a partir de los cuales se podía construir, y entender, la anatomía literaria de los personajes y los tipos que pueblan las obras.

Este aspecto, por otra parte, también se encontraba relacionado con las circunstancias que rodeaban los orígenes de este *Teatro por Horas*. Nos estamos refiriendo al contraste que dichos textos podían presentar, en contraste con la zarzuela grande o tradicional:

---

(26) Cfr. Alberto González Troyano: “Notas en torno al casticismo dieciochesco” en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* núm. 1. Grupo de Estudios del siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, 1991, pp. 97-101.

(27) Matilde Muñoz: *Historia de la zarzuela y el género chico*. Madrid, Editorial Tesoro, 1964, pág. 251.

(28) Antonio Valencia: *Op. cit.*, pág. 140.

“Da comienzo así un género –el género chico– que si, inmediatamente se explica por reacción a la zarzuela grande y contra la opereta de origen extranjero, entronca, a su vez, con una línea muy nuestra de observación costumbrista” (29).

La ruptura, pues, sistemática con las fórmulas convencionales del comportamiento literario, parecía ser una de las líneas prioritarias que definían el carácter dramático de los personajes y los escenarios que aparecen en el Género Chico. Lo popular, sometido a la estilización casticista de finales del siglo XIX, se convertía, así, en el protagonista absoluto de la escena, lo que imponía una ruptura sensible con el sistema jerarquizado que presentaba la zarzuela. En este sentido, los personajes nobles –como había señalado con anterioridad– eran “secundarios y oscuros”. La norma, a la que respondían sus tipos, entraba en conflicto con el modelo prestigiado en el teatro culto de la época. El pueblo, dueño ahora de la escena y legitimado por su noble actitud frente al francés invasor, acometerá, implacable e inevitablemente, contra lo establecido, aunque –claro está– bajo las coordenadas que les permiten las claves de la ficción y la estética literaria. El que sean los personajes populares los que canten, y por tanto, los que transgreden el discurso hablado, conforma uno de esos rasgos que nos permiten suponer el carácter carnavalizador de las tipologías que exhibe el Género Chico. El lenguaje musical ayudaba, de forma más que esencial, al sostenimiento de unas fórmulas estéticas que adquieren nueva vigencia gracias a este tipo de literatura. El nuevo *Teatro por Horas* actualizaba unos temas y unos comportamientos literarios que ya se encontraban dentro del paradigma de lo tópico, por el uso sistemático y reiterativo que de ellos se había venido haciendo. La carnavalización (30), pues, de la palabra –su caricaturización– a través del pentagrama constituía un nuevo mundo jerarquizado desde las coordenadas de lo deforme, lo esquemático, incluso podríamos decir, de lo pre-esperpéntico; así como también un sistema solidario de estrategias comunicativas, en coherente sincronía con los momentos en los que se desarrolla este tipo de dramaturgia:

“El llamado género chico, transmitiendo el legado de don Ramón de la Cruz, comparte el realismo de los géneros que mantienen contacto íntimo y vital con la realidad. Sin embargo, pese a su realismo en el fondo y en la forma su fecundidad, su fusión de los tipos tradicionales y el hecho de echar por la borda la moderación a cuenta de la caricatura y la farsa, lo vinculan al romanticismo del genio español. Nadie podría concebir el teatro de Tomás Luceño, Javier de Burgos o Carlos Arniches relacionado con el clasicismo” (31).

---

(29) José Montero Padilla, “Introducción” a *Del Madrid castizo. Sainetes* de Carlos Arniches: Madrid, Cátedra, 1980, pág. 19.

(30) Seguimos en nuestro análisis las propuestas metodológicas establecidas por Mijail Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México: Brevarios del Fondo de Cultura Económica, 1986; y en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Universidad, 1987.

(31) E. Allison Peers: *Historia de movimiento romántico español*. Madrid, Gredos, 1973, vol. II, pág. 431.

Los espacios históricos de la Guerra de la Independencia, y esta era una imagen transmitida con cierto éxito de la ciudad gaditana, conformaban ese lugar idóneo, que diría Caro Baroja (32) acerca de los comportamientos arquetípicos de la colectividad, para la subversión, para la transgresión y la expresión de las conductas más estereotipadas de la rebelión popular:

“Si la Francia ha soñado algún día  
pasar vencedora por esta ciudad,  
necesita enviar más franceses  
que granos de arena arrastra la mar,  
porque ancianos, mujeres, chiquillos,  
y todas las clases de la sociedad,  
a pedradas, a palos, a tiros,  
con uñas, con dientes, sabrán pelear” (33).

---

(32) Julio Caro Baroja: “Sobre la formación y uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore”, en *Ensayos sobre la cultura popular española*. Madrid: Editorial Dosbe, 1979, pp. 89-168.

(33) Antonio Valencia: *Op. cit.*, pp. 142-143.