

Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#)

[Búsqueda](#) [Mapaweb](#)

Nº 15 (2025) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#)

[Encuentros](#) [Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [ARTÍCULOS](#)

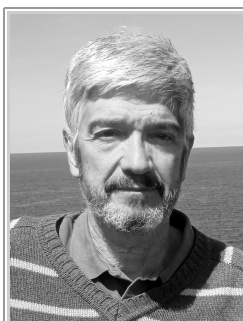
La mujer en el género chico



Juan Etayo Gordejuela

Licenciado en Geografía e Historia y experto en biblioteconomía, ha ejercido como documentalista en varios Ministerios y en la Comunidad de Madrid, así como en la Imprenta Municipal de Madrid. Actualmente trabaja en la red de bibliotecas públicas del Ayuntamiento de Madrid. Lleva años investigando sobre el género chico, siendo autor de numerosos artículos sobre el tema y, con Miguel, del libro *El género chico o la fiebre teatral española de la Belle Époque*.

jymetayo@gmail.com




Miguel Etayo Gordejuela

Ha sido profesor de Geografía e Historia de enseñanza secundaria y miembro del Grupo de Trabajo 930423 UCM *La aventura de viajar y sus escrituras*. Ha publicado numerosos artículos y algunos libros relativos a la ciudad, sus artes visuales y el teatro musical, así como traducciones de textos de artistas. Coautor del libro *El*

género chico o la fiebre teatral española de la Belle Époque.

migueletayo@telefonica.net

Descargas:  [PDF](#)

Resumen / Abstract / Résumé

Resumen.

Entre la sátira de la sociedad y la adhesión a los valores dominantes, el género chico ofrece un peculiar reflejo de la sociedad española de su tiempo. En lo que concierne a la mujer, trae once diferentes tipos dramáticos femeninos, se ocupa preferentemente de su relación con el varón (amor, matrimonios de conveniencia, adulterio, maltrato y divorcio) y retrata su posición en la sociedad (exclusión profesional, cultural y de la vida pública). La consideración de sus actrices oscila entre el estigma de la inmoralidad y el prestigio de las grandes estrellas.

Palabras clave: género chico, teatro por horas, teatro cómico, zarzuela, mujer, feminismo, tipos dramáticos, matrimonio, adulterio, divorcio, maltrato, exclusión social, actrices, suripantas, sicalipsis, ideología, censura.

The woman in the genero chico

Abstract.

Between satire of society and adherence to dominant values, género chico offers a unique reflection of Spanish society of its time. Regarding women, it presents eleven different female dramatic types, focusing primarily on their relationships with men (love, arranged marriages, adultery, abuse, and divorce) and portraying their position in society (professional, cultural, and public exclusion). The perception of its actresses ranges from the stigma of immorality to the prestige of major stars.

Keywords: *short plays, hourly theatre, comic theatre, zarzuela, woman, feminism, dramatic types, marriage, adultery, divorce, abuse, social exclusion, actresses, prostitutes, sicalipsis, ideology, censorship .*

La femme dans le genre chico

Résumé.

Entre la satire sociale et l'adhésion aux valeurs dominantes, le género chico offre un reflet unique de la société espagnole de son époque. Concernant les femmes, il présente onze types dramatiques féminins différents, s'intéressant principalement à leurs relations avec les hommes (amour, mariages arrangés, adultère, violence et divorce) et dépeignant leur position sociale (exclusion professionnelle, culturelle et publique). La perception de ses actrices oscille entre la stigmatisation de l'immoralité et le prestige des grandes stars.

Mots-clés: *pièces courtes, théâtre d'une heure, théâtre comique, zarzuela, femme, féminisme, types dramatiques, mariage, adultère, divorce, violence, exclusion sociale, actrices, prostituées, sicalipsis, idéologie, censure.*

Índice del artículo

[L15-15-16 La mujer en el género chico](#)

[0. Con las gafas del género chico](#)

[1. Tipos dramáticos femeninos](#)

[2. La complicada relación con los hombres](#)

[2.1. El amor](#)

[2.2. El matrimonio](#)

[2.3. El adulterio](#)

[2.4. El divorcio](#)

[2.5. El maltrato](#)

[3. La exclusión social](#)

[3.1. La mujer trabajadora](#)

[3.2. Acceso a la cultura](#)

[3.3. Vida pública](#)

[4. Las actrices del género chico](#)

[4.1. Objeto de deseo](#)

[4.2. Suripantas](#)

[4.3. Las admiradas estrellas](#)

[5. Censura, ideología y mentalidad](#)

6. Fin de fiesta: reíros, que algo queda

7. Referencias

7.1. Bibliografía

7.2. Créditos del artículo, versión y licencia



Nota sobre visualización de imágenes: con un clic se abre la imagen a gran tamaño y con doble clic se reduce. Si se quiere ver a tamaño original: botón derecho y pulsar en «Abrir imagen en pestaña nueva».



Tiples del Teatro Apolo en 1908. [Fuente](#).

0. Con las gafas del género chico

...sale última izquierda la Apache y sigilosamente llega hasta él y le da un golpe fuerte en un hombro. El Apache, rápidamente y asustado, se esconde la cartera y se vuelve para ver quién le ha sorprendido; ve a la Apache y se echa a reír, disimulando; pero ella, con actitudes varoniles, dice que ha visto el dinero y que se lo enseñe; él niega, y ella entonces, con fiereza, lo coge por las solapas, lo zarandea y logra tirarle al suelo, sacándole la cartera del bolsillo. El Apache se levanta de un salto, queriendo arrebatarla; pero ella, metiéndose la cartera en el pecho, lo rechaza y le ordena que se marche, si no quiere que dé parte a la policía y lo lleven preso. Él, al decirle esto, tiembla, y sumiso

como un perro, maldiciendo y casi llorando de rabia, hace mutis por donde salió, jurando tomar venganza.

(Cuadro 2.º, Escena 1.ª, pantomima de la revista chica *Las Musas Latinas*, de Manuel Moncayo, música de Penella, 1912)



Amalia Isaura y sus cuatro personajes en el estreno en la revista *Las Musas Latinas*: la italiana Carulina, la Torera y la Perchelera de Málaga, españolas, y la Apache de París). [Fuente](#).

¿Qué personajes femeninos aparecen en los escenarios del género chico? ¿Cuál es su relación con los varones? ¿Qué posición ocupan en la sociedad que se retrata, en el breve lapso de una hora? ¿Cómo considera a las actrices un género cuya autoría monopolizan los hombres? ¿Hay una ideología detrás de género chico?

Que Casta y Susana, nombres que aluden a un modelo bíblico de castidad, sean las coquetas que en el sainete *La Verbena de la Paloma* (Ricardo de la Vega, música de Bretón, 1894) compiten por emparejarse con el rico boticario, y que el mirón que espía a las mujeres en otro

sainete del mismo autor, *Los baños del Manzanares* (Ricardo de la Vega, 1875) se llame Don Casto, evidencian el tono travieso con que el género chico, atento ante todo a divertir, suele recrear la realidad. Seamos conscientes de que **vamos a mirar a través de unas gafas mal graduadas que reproducen la miopía de una época concreta y el astigmatismo de su propio sentido del humor.**



Fotografía de la presentación de *La verbena de la Paloma* en el Teatro Eldorado de Barcelona. [Fuente](#).



1. Tipos dramáticos femeninos

El género chico –teatro por horas, con o sin música, mayoritario en la España del último cuarto del siglo XIX y primeras dos décadas del siglo XX– es pródigo en personajes femeninos famosos, como Mari Pepa, de *La Revoltosa*, Amparo, de *Moros y Cristianos*, Asia, de *Agua azucarillos y aguardiente*, Pilar, de *Gigantes y cabezudos*, Rosa, de *Los claveles*, Luz, de *El tambor de granaderos*, la Menegilda, de *La Gran Vía*, La Señá Rita y la Tía Antonia, de *La verbena de la Paloma*... y no son todas iguales: Mari Pepa es celosa, Amparo, pusilánime, Asia, sabihonda, Pilar, mujer de armas tomar, Rosa, coqueta, Luz, mujer a prueba, la Menegilda, trapacera...

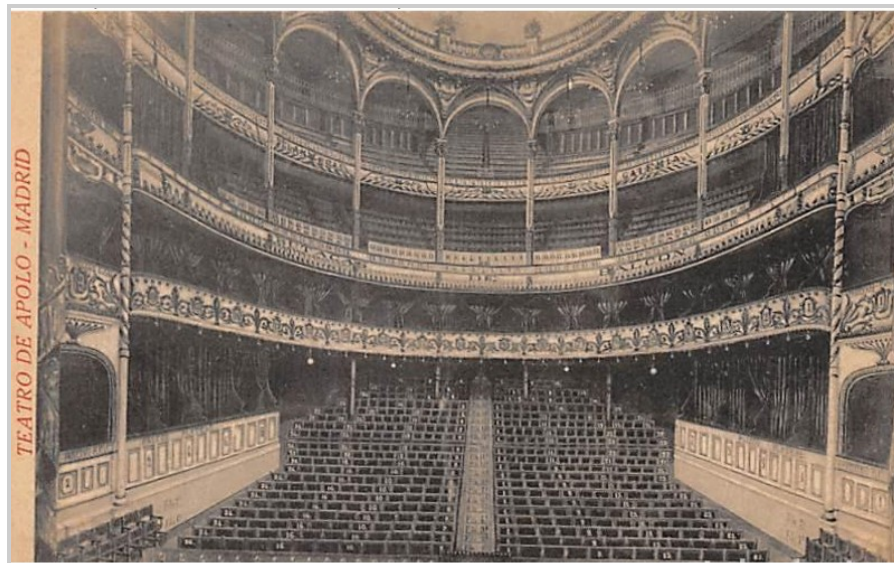


Lucía Pastor en una caricatura de Cilla publicada como portada en *Madrid Cómic* (6/11/1886). Fue la primera Menegilda de *La Gran Vía*, y el nombre de su personaje se convirtió, por muchos años, en sinónimo de criada doméstica. [Fuente](#).

A veces, un mismo personaje participa de dos caracteres, como la Señá Rita y la Tía Antonia, de *La Verbena de la Paloma*, quienes, además de amiga y casamentera, respectivamente, son ambas mujeres de armas tomar. **Estas personalidades, que el público identificaba rápidamente y crean expectativas respecto a lo que se puede esperar de ellas, determinan la interacción de los personajes y ayudan a tejer el argumento.** Empezaremos por los tres tipos exclusivamente femeninos, caracterizados por su psicología y su función dramática.

1.1. La mujer de armas tomar, a diferencia del «matón» masculino, ella sí **está dispuesta a repartir bofetadas**, como la Apache de *Las Musas Latinas* con que empezábamos. Ezequiela, en el sainete *Alma de Dios* (libro de Arniches y García Álvarez, música de José Serrano 1907), apalea a su marido y un amigo suyo por mujeriegos. También Regina y Felipa llegan a las manos peleándose por Antonio en el sainete *La Fiesta de San Antón* (Arniches, música de López Torregrosa, 1898), aunque no

siempre las mujeres de armas tomar llegan a la violencia física, especialmente entre la gente acomodada. Es el caso de Doña Serafina, la aristocrática madre del tenor en la parodia *El dúo de La Africana* (Miguel Echegaray, música de Fernández Caballero, 1893), que, en la última escena, irrumpe en el escenario durante una función de la tan celebrada entonces ópera de Meyerbeer (1865). Se trata de teatro dentro del teatro: el escenario representa ser lo que es, un escenario, pero visto desde atrás, de manera que al fondo se ve un telón que, cuando se alza, deja ver, como si fuera un espejo, la sala que ocupa el público, con sus palcos y patio de butacas (concretamente, del Teatro Apolo donde se estrenó la obra):



Interior del desaparecido Teatro Apolo. [Fuente](#).

(Vuelven a cantar el dúo y a decir la frase *¡Oh, mia Selika!*, de la cual no se debe pasar nunca. Doña Serafina entra de repente en escena, corre a su hijo y le abraza).

SERAFINA: ¡Hijo mío de mi vida!

GIUSSEPINI: ¡Mi madre!

SERAFINA: ¡Tú aquí cantando!

EL PÚBLICO: ¡Fuera!... ¡Que baile!

SERAFINA: ¡Tú aquí vestido de mamarracho!

LA ANTONELLI: ¡Señora!

GIUSSEPINI: ¡Váyase usted!

QUERUBINI: ¡Abajo *il telone*, abajo! (Gritando.) (Baja el telón.
Entran todos.)

SERAFINA: Digo que no canta más. Yo soy su madre; yo
mando. No me pude contener. Te vi, me lancé a tus
brazos... ¡Yo ante el público! Y me han dicho: «que
baile!» ¡Si serán bárbaros!

1.2. La mujer a prueba es, en cambio, **más bien pasiva, caracterizada por su honradez y capacidad de sacrificio, en la onda todavía de la heroína del teatro romántico**. En *Alma de Dios*, Eloísa, prometida de Agustín, acusada de tener un hijo natural, proclama su virtud:

ELOÍSA (irguiéndose): Señá Ezequiela, por ese Cristo lo juro.
¡Soy inocente!

EZEQUIELA (exaltada): Sí..., sí..., ¡yo te creo! ¡Te creo!... ¡Esto
es un crimen!... ¡Una infamia!

(C. 2^o, E. 8^a)

Pero será Ezequiela, «amiga» y «mujer de armas tomar», quien la saque del embrollo.

Más decidida es Luz, en la opereta *El tambor de Granaderos* (Sánchez Pastor, música de Chapí, 1894), ambientada en 1808, que se resiste a que su tirano tutor la meta en un convento porque ama al joven protagonista Gaspar, como se puede seguir en el precioso Terceto. Tanto el jovencísimo tambor Gaspar como la fiel Luz están interpretadas por tiples:

Vídeo con la grabación: Terceto «Oficial: Su Majestad» (Cuadro 1.º, Escena 5.ª) [El Tambor de Granaderos - Terceto de Don Pedro, Gaspar y Luz \(1954\)](#)



El tambor de Granaderos. [Fuente.](#)

1.3. La coqueta es, más o menos, el espejo femenino del 'mujeriego' masculino. **Vanidosa e inconstante en el amor, suele ser descarada y le gusta atraer y hacer sufrir a los hombres.** Movida por los celos que le provoca Felipe, Mari Pepa es capaz de mostrarse como una consumada coqueta en el sainete *La Revoltosa* (Carlos Fernández-Shaw y López Silva, música de Chapí, 1897), donde trae al retortero a los hombres de la corrala donde vive.



La Revoltosa, en una ilustración de Cecilio Pla (1901). [Fuente](#).

Vídeo con la grabación: Cuarteto «¡Olé, Olé, requeteolé!» (E. 6.^a)
[Revoltosa 2016_3. Cuarteto «¡Qué! ¡Olé! ¡Requeteolé!»](#)

Y Rosa, en el sainete *Los Claveles* (Fdez. de Sevilla y Carreño, música de José Serrano, 1929), se llega a enamorar de verdad de Fernando, que, en principio, era una víctima más: «A otros con más postín les he hecho yo perder la entrá de los toros» (C. 1.^o, E. 2.^a). En lugar de un número de conjunto, proponemos ahora la escucha de una romanza que, por su tono serio, podría ser de una zarzuela.

Vídeo con la grabación: : Romanza «¿Qué te importa que no venga?» (C. 2.^o) [Romanza de Rosa Los Claveles](#)

Aunque hay otros tipos que son estrictamente masculinos —galán, galán tímido, matón y mujeriego—, nosotros nos ocuparemos de los que pueden corresponder tanto a mujeres como a hombres.

1.4. La amiga —o el amigo— **suele acompañar, ayudar y aconsejar a un personaje principal** que, al confiarle sus cuitas, pone en antecedentes a los espectadores. En la opereta *La canción del olvido* (Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de José Serrano, 1916), la princesa Rosina ha contado a su criada —y amiga— Casilda que está enamorada del mujeriego Capitán Leonelo:

CASILDA: Pero reparad en que una señorita huérfana,
 viajando sola, fingiendo un nombre, gastando sin
 tino...

ROSINA: ¿Y en qué lo voy a gastar que más lo merezca?

CASILDA: Además, ¿vais a confesar a ese loco vuestro
 cariño?

ROSINA: Eres una boba, Casilda. Con dinero y verdadero
 amor no hay nada imposible. El capitán debe venir a
 mí, debe quererme.

CASILDA: Pero ¿cómo si es un bigardo?

ROSINA: Aún no lo sé.

(C. 1.^o, E. 4.^a)

En *Alma de Dios*, Ezequiela empuja a la soltera Eloísa a que demuestre ante Agustín, su novio cómo ella no es la madre del niño que le atribuyen:

AGUSTÍN (a Eloísa) Por eso dudo de ti..., porque parece que le tiés miedo a la verdá.

ELOÍSA: ¡Agustín, Yo te lo juraré en un altar... pero yo no tengo valor!... Yo no voy.

EZEQUIELA (desesperada) ¿Cómo que no? ¿De modo que cuando túos te creen culpable de una falta que no has cometido, llega la ocasión de probar que estás más limpia que la nieve y te repuchas? ¡Quiá! (empujándola) ¡Echa p'adelante a San Lorenzo!

(C. 1.^o, E. 16.^a)



Loreto Prado fue la primera Ezequiela. Aquí está con Enrique Chicote, en una pieza muy diferente, la revista *La peseta*

enferma (José y Fernando Pontes, música de Chapí, 1905),
donde representaba tres papeles). [Fuente](#).

Y al celoso Julián, personaje del sainete *La Verbena de la Paloma*, le aconseja bien la Señora Rita, la del cafetín, intentando evitar que cometa una locura:

RITA: ¿Qué querías, que yo te dejara hacer lo que ibas a
hacer?

JULIAN: Será lo que usted quiera, pero, ¿por qué me quitó
usted la pistola, señá Rita?

RITA: Porque tienes madre, Julián.

JULIAN: ¡Ya lo sé, señá Rita!

(C. 1.º)

1.5. La celosa o el celoso están muy presentes porque **los celos son el motor de muchas de estas historias**. La famosa *Verbena* que acabamos de citar lleva como segundo subtítulo *Celos mal reprimidos*. En otro sainete, *El Bateo* (Antonio Paso y Antonio Domínguez, música de Chueca, 1901), Visita quiere impedir, por celos, el bautizo del hijo de Lolo, antiguo novio suyo:

VISITA: ¿Con que hoy hay bateo?...

LOLO: ¿Sí? Noticia fresca.

VISITA: ¿Lo sabes?

LOLO: ¡Pa chasco que yo no lo sepa!

VISITA: Yo estoy al corriente de too.

LOLO: Lo supongo.

VISITA: El padrino, Wamba, la madrina, Elena, la madre, la
Nieves, y el padre...

LOLO: ¡Yo!

VISITA: Puede que sí que lo seas.

LOLO: ¿Qué dices? (Cogiéndola violentamente de un brazo)

VISITA: No aprietes, ¡Ay, hijo! ¡Qué fuerza!

LOLO: Pero, ¿es que lo dudas?

VISITA: ¿Quién, yo? Ni siquiera... Mía a mí qué me importa.
Allá tú...

LOLO: ¡Revienta! (Visita se ríe maliciosamente. Lolo la mira
con coraje) ¿Qué quieres decirme con esa risita que
enciende la sangre?

VISITA: (¡Ya está!)

LOLO: ¡Di, contesta!

VISITA: ¿Yo?... ¡Na! Dios me libre... Lo que dicen por ahí
malas lenguas.

(C. 1.^o, E. 9.^a)

1.6. Llamamos **casamentera** o casamentero a quien **se empeña en emparejar a otros**. Suele añadir complicación a la trama. En *La Verbena de la Paloma*, la Tía Antonia quiere colocar a una de sus sobrinas con Don Hilarión, el boticario:

VECINA 1.^a: Hija, ¡qué ganga tenéis con el tal boticario! ¡No
sus falta na!

ANTONIA: Nos aprecia mucho. Por él están estas en el corte
de botinas, que las tiene muy recomendadas. Y si no
fueran tontas, alguna sería ya su mujer.

(C. 2.^o)



Relieve en bronce del escultor Lorenzo Coullaut-Valera (*Monumento a los saineteros madrileños* (1913), actualmente en la madrileña Plaza de los Chisperos). De izquierda a derecha una casamentera, la Tía Antonia; un mujeriego, Don Hilarión, entre dos coquetas, Susana y Casta; un celoso, Julián, y una amiga, la Señá Rita. Todos sabemos cuál es el sainete. [Fuente](#).

Doña Catita, dama burguesa del sainete *El señor Luis el Tumbón* (Ricardo de la Vega, música de Barbieri, 1891), está disgustada porque su hijo Leopoldo no quiere casarse con la adinerada primita Clara:

Sé que de ella se mofa,
por aquel defectillo, que no es mengua,
pero que la hace hablar con media lengua.
Y a cambio de una niña rica y noble
persigue a una mujer de baja estofa.
Nuestro hijo tiene el corazón de roble.
¡A una mujer del pueblo! ¿Estará loco?;
A una mujer del pueblo!

E. 4.^a)



1.7. Pusilánime es un tipo propicio a someterse, que se da con más frecuencia entre los hombres, pero también hay algún caso entre las mujeres: Amparo, en la zarzuela chica *Moros y Cristianos* (Thous y Cerdá, música de José Serrano, 1905), sucumbe a la tentación de un adulterio y

llega a decir de sí misma «¿por qué soy tan cobarde?»



Fiestas de Moros y Cristianos en una postal antigua. [Fuente](#).

En el efusivo dúo con Daniel, se debate entre el remordimiento y la pasión. Pertenece al 2º Cuadro de la obra, enteramente musical, por lo que pueden acceder directamente al dúo yendo a 4':30".

Vídeo con la grabación: «Que siga la zambra y la orgía» (C.2.º, E. 2.ª). [Moros y Cristianos: «Que siga la zambra y la orgía \(Amparo y Daniel\)»](#)

Amparo habría sido, de resistir, una de tantas mujeres a prueba cuya virtud resulta premiada, como Vicenta, una mujer casada que rechaza a Manuel. Este había sido su novio cuando ella tenía quince años y ahora está empleado en la tienda del matrimonio. Se trata del sainete *El Señor Joaquín* (Julián Romea, música de Fernández Caballero, 1898):

VICENTA: Bueno, basta; váyase usted y no vuelva más a esta casa. Este asunto no tiene más arreglo que ese. Creí que era usted un hombre y es usted un... loco.

MANUEL: Sí, me marcharé; pero será después de haber perdido la razón, si antes no pierdo la vida.

VICENTA: ¡Esas son novelas!



Francisca Segura, la primera Vicenta de *El señor Joaquín*.

[Fuente](#).

Incluso los coros pueden adoptar momentáneamente un comportamiento colectivo similar: al final del primer Cuadro de *El tambor de Granaderos*, cuando el patriota Gaspar se niega a jurar fidelidad a la bandera de José I, el público asistente a la ceremonia —ellos y ellas— canta:

Lo mejor es chitón, por ahora,
que el que chille lo va a pasar mal.

1.8. La trapacera, como el trapacero, es **tramposa, embustera e intrigante. Buscando su provecho, contribuye decisivamente a dar forma a los argumentos**. El Cuadro 3.º de *La Revoltosa* no sería el mismo sin la intervención de las vecinas que convencen, por separado, a dos maridos, un novio y el guarda de la corrala, de que Mari Pepa les ha citado en su cuarto. Es una mentira para ponerlos en evidencia.



Decorado original de la corrala de *La Revoltosa*, diseñado por los famosos escenógrafos Giorgio Busato y Amalio Fernández).

[Fuente.](#)

Otro ejemplo de trapacera notable es el de Rosina, la citada princesa de *La canción del olvido*, que consigue hacer pasar a un músico ambulante por su supuesto marido y que se adelante al capitán Leonelo en la conquista de una cortesana. Entre tanto, Rosina se disfraza de paje de este falso marido y convence a Leonelo de que se venga de él conquistando a su mujer, Rosina —es decir, a ella misma—. Y todavía finge escandalizarse cuando el mujeriego capitán se introduce subrepticamente en su palacio:

Vídeo con la grabación: Dúo «¿Dónde vais?» (C. 3.º) [La Canción del Olvido - Dúo de Rosina y Leonello '¿Donde Vas'? \(1953\)](#)

1.9. Es más frecuente el sabihondo que la **sabihonda**. **Destinada a hacer el ridículo, tiene que lucir su erudición en todo momento**, lo que aún resulta más impertinente en las mujeres. El ejemplo más famoso es el de la joven Asia en el sainete *Agua, azucarillos y aguardiente* (Ramos Carrión, música de Chueca, 1897). Así dialoga medio saliendo de un desmayo, con su madre:

SIMONA. ¡Hija mía, vuelve en sí, por Dios, vuelve en sí!

ASIA. Se dice vuelve en ti, mamá.

SIMONA. Bueno, el caso es que vuelvas.

(C. 2.º, E. 18.ª)

1.10. El personaje de **inocente** presenta muchas variantes. Puede ser

alguien ingenuo, despistado, ignorante, o incluso un discapacitado sordo o cegato. Es mucho más habitual entre los hombres, predominando, cuando se trata de una mujer, la ingenuidad. Ingenuos son la criada Bibiana y el tutor Don Pedro, en *El tambor de Granaderos*, que se creen la supercherías milagreras del falso Padre Benito, el lego amigo de Gaspar:

Vídeo con la grabación: «Milagros del Padre Benito» (C. 5º) [El Tambor de Granaderos: «Érase un labrador muy devoto...»](#)

Otros dos casos parecidos son el de Rosario en el sainete *El puñado de rosas* (Arniches y Ramón Asensio, música de Chapí, 1902) y el de Nieves del sainete *El amigo Melquiades* (Arniches, música de José Serrano y Valverde-hijo, 1914). Ambas se dejan engañar por dos trapaceras: a la primera, una gitana la convence leyendo su mano de que un marqués se enamorará de ella. Y a la segunda, una echadora de cartas le hace creer que el hombre que le conviene es Serafín, cuando todo el público está ya enterado de que es precisamente un mujeriego. Podemos escuchar el primer ejemplo, por cierto, maravillosamente cantado.

Vídeo con la grabación: : Escena «Una gitana vieja» (E. 1.ª) [Ana M.ª Iriarte, P. Lorengar y T. Berganza - «Una gitana vieja» \(El puñado de rosas, 1954\)](#)



«'La gitanilla de Madrid», ilustración de Cecilio Pla (1905).

[Fuente.](#)

1.11. Traviesa —o travieso— es aquel personaje que **no desea obtener otro beneficio que el de divertirse a costa de los demás**, como hacen Gastón en *Moros y Cristianos* y varios personajes en *El señor Luis el Tumbón*. Es un carácter poco frecuente, especialmente entre las mujeres.



Agua, azucarillos y aguardiente, pintura de Ángel Lizcano
(1907). [Fuente](#).

Un coro mixto de *Agua, azucarillos y aguardiente* se las promete muy felices ante la perspectiva de que las aguadoras de Recoletos se peleen:

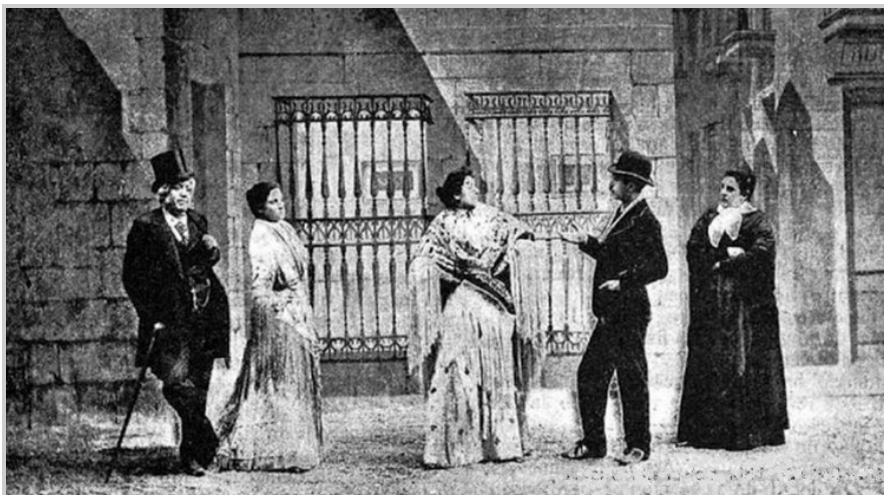
Silencio, silencio,
que va a haber cuestión;
la cosa merece
prestar atención.

(C. 2º)

Vídeo con la grabación: «Pelea» (C. 2.º). [Escena final Agua, azucarillos y aguardiente](#)



2. La complicada relación con los hombres



Fotografía de la presentación de *La verbena de la Paloma* en el Teatro Eldorado de Barcelona. [Fuente](#).

2.1. El amor

Tópica y **muy usada en duetos cómicos concernientes al amor es la actitud pretendidamente pudorosa de las mujeres ante el acoso de los hombres**, cual ninfas ante sátiros, presentada en la escena entre el Presidente del Consejo de Ministros y Luisa, una dama de la corte, de la opereta chica *Los cadetes de la Reina* (Moyrón, música de Luna, 1913). Es un divertido *fox-trot*:

Vídeo con la grabación: Dúo de Luisa y el Presidente (C. 2.º, E. 2.ª)
[Los Cadetes de la Reina - Dúo de Luisa y el Presidente \(1954\)](#)



Irene Alba con Ernesto Vilches, en el sainete de Carlos Arniches *La primera conquista* (1910). Las apariencias engañan: ella es una coqueta. [Fuente](#).

Hay antecedentes muy conocidos, como la zarzuela barroca —que poco tiene que ver con el género chico ni con el grande— *Viento es la dicha de Amor* (Antonio Zamora, música de José de Nebra, de principios del siglo XVIII), que se siguen repitiendo en el juguete *Mala sombra* (Salvador María Granés y Calixto Navarro, 1881) y, todavía, en un sainete tan tardío como *Los Claveles* (1929):

(Goro intenta besarla y Jacinta se aparta de él)

JACINTA: Sorpresas, no.

GORO: Perdón, mujer.

JACINTA: No te propases, que no es prudente, porque la

gente nos puede ver.

GORO: Ven, acércate un poquito a mí.

JACINTA: Es que no me fío ya de ti.

GORO: Solamente un poquitito.

JACINTA: Pero muy poquirritito.

(C. 1.^o, E. 7.^a)

La soberana de *Los cadetes de la Reina*, en cambio, quiere **gozar de la libertad amorosa que gastan los varones, como una nueva Carmen** de Mérimée, prevaleándose de su poder. Hace figura de monstruo entre sus súbditos porque sus sucesivos amantes desaparecen cuando se cansa de ellos: «Pero, ¿qué hará con ellos para consumirlos tan pronto?» (C. 1.^o, E. 2.^a), se pregunta una aldeana. ¿O acaso los destierre... o los asesine? En 1910, cuando se componía *Los cadetes de la reina*, subió a escena Lota, la mujer del general Putifar, de la parodia *La corte de Faraón* (Perrín y Palacios, música de Lleó, 1910), otra devoradora de hombres sobre la que volveremos.



Julia Fons y el tenor Antonio González interpretando respectivamente a Lota y al casto José, en el estreno de *La corte de Faraón* en el Teatro Eslava (1910). [Fuente](#).

El mito de la mujer fatal estaba en el apogeo de su atractivo.

Probablemente ninguna de sus versiones fuera tan influyente como *Salomé* (1891) de Oscar Wilde, que había estrenado en España Margarita Xirgu justamente en 1910, año en que llegó también al Liceo de Barcelona la ópera de Strauss, que era de 1905. Todavía en 1926 tenemos el estreno de la última ópera de Puccini, *Turandot*, sobre una princesa oriental que condenaba a muerte a sus pretendientes, incapaces de superar las difíciles pruebas, hasta que llegó, elegido por mismísimo Puccini, nuestro Miguel Fleta, el primer Calaf, y supo contestar las preguntas de rigor. Desde el principio de *Los cadetes*, la Reina se retrata ante su pueblo con este pregón que hace leer al capitán de su guardia:

Mi vida sea amores.

Morir quiero de amor.

Mujer soy, más que reina
que manda en sus vasallos.

Mi reino, no es un pueblo;
mi reino, es la pasión.

(C. 1.^o, E. 1.^a)

El propio capitán Carlos había llegado a considerarla un 'monstruo' y, ya enamorado de ella, todavía la describe como de «sangre ardiente y avasalladora. Esclava, a veces; otras gran señora» (C. 1.^o, E. 5.^a). «Mariposa es la Reina gentil;/ volando va de flor en flor», canta en la misma escena el Presidente del Consejo de Ministros, coreado por el resto del Gobierno, como es habitual.



Partitura vocal de *Los cadetes de la Reina*. [Fuente](#).

Al final nos enteramos de que el monstruo no era tal como lo pintaban sino fingido, una versión convenientemente atenuada de aquella última reina angevina de Nápoles, Juana II (la que dejó en 1421 el trono a Alfonso V de Aragón). Nuestra soberana es, en cambio, susceptible de «reinserción» y, por tanto, apta para **un final feliz, como es propio del género chico cuando hay parejas que se quieren y afrontan los inconvenientes que se interponen**.



2.2. El matrimonio

Se da por sentado que el matrimonio es la situación ideal de la mujer: «Soñé esta noche, entre otras cosas, que me he casado», un bonito sueño que cantan las coristas de la ópera —oficio mal pagado— en *El dúo de La Africana* nada más alzarse el telón:

Vídeo con la grabación: [Coro inicio El dúo de la Africana \(2004\)](#)

«Es el hombre nuestro escudo y un marido hay que tener», había dicho años antes Angelita en su primera romanza del juguete *Château Margaux* (Jackson Veyán, música de Fernández Caballero, 1887), añadiendo que «al mirar a una soltera me dan ganas de llorar» (E. 3.^a). Las aldeanas de *Los cadetes de la Reina* se las prometen muy felices cuando todos los solteros del reino piensan en casarse de repente, ante la amenaza de que la reina iba a elegir nuevo favorito —¡peligro!— entre sus súbditos. Incluso la coqueta Soledad, del juguete *El moscón* (Jackson Veyán y Sainz, música de Valverde y López Torregrosa, 1906), impaciente después de haber despedido a treinta pretendientes, se rinde:

He cumplido veintitrés,
y las mujeres se pasan
como los melones
si al tiempo no los cuelgan.
[...] Tía, que me cuelguen [...]
o que me casen mañana.

(E. 2.^a)

Las viudas de *La corte de Faraón* aconsejan a Lota sobre cómo retener a un marido:

Vídeo con la grabación: «Terceto de las viudas» (C.2º, E. 1ª) [La corte de Faraón, Terceto de las viudas](#)

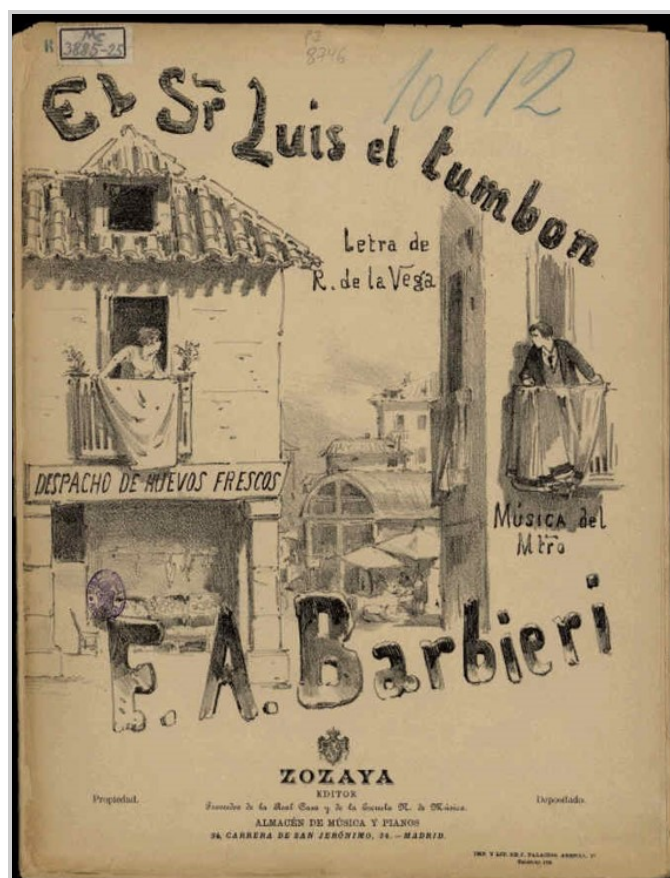


Portada de la partitura de La corte de Faraón. [Fuente](#).

Sin embargo, **no son raras entre personajes de clase baja las «parejas de hecho»**. Lolo y Nieves, de *El Bateo*, viven juntos, pero acaban de tener un hijo y están decididos a bautizarlo —como hemos visto— y también a casarse. En general, se consideraba que **las mujeres eran las que empujaban a los hombres a pasar por la vicaría** —no había otro matrimonio que el religioso— como depositarias de unos valores tradicionales que no admitían discusión.

Pero, a la hora de casarse, **no se daba por sentada la libertad de elección de pareja ni entre las clases altas ni en las populares**, y el género chico lo reflejó también. La autoridad de los padres solía ser determinante. En el sainete *A casarse tocan* (Ricardo de la Vega, música de Chapí, 1889), don Cordero quiere un buen partido para su hijo Ernesto y al mismo tiempo ayudar a María, quien al ser pobre no puede casarse con el muchacho a quien ama. Solo cuando descubre que los dos enamorados son precisamente Ernesto y María, decide consentir. En *El señor Luis el Tumbón* se reivindica el matrimonio por amor y no por interés o imposiciones paternas. Triunfa —de momento— el amor de dos

jóvenes vecinos, Leopoldo y Nieves, el hijo de familia burguesa y la sobrina de los hueveros, a pesar de su diferencia social, con lo que se frustra el compromiso que proyecta doña Catita para su hijo.



Portada de la partitura de *El señor Luis el Tumbón*. Una gran diferencia social podía separar en aquel Madrid a dos familias vecinas. [Fuente](#).

Y en otro sainete famoso, *La canción de la Lola* (Ricardo de la Vega, música de Chueca, 1880), la madre de la protagonista quiere casarla con un hombre más rico, pero ella se fuga con su chulo sin despedirse.



Escena de *La canción de la Lola* en un relieve del escultor Lorenzo Coullaut-Valera (Monumento a los saineteros madrileños). [Fuente](#).

En general, las diferencias sociales se suelen salvar en aras del convencional final feliz, pero la crítica queda. El republicano Moyrón da respuestas distintas al problema de que las parejas que se aman no puedan unirse. Así, en el sainete *Las mujeres malas* (música de Barrera, 1916), Luis y Amparo no pueden casarse hasta que también se casen los padres de ella, pero, aun conociendo esta situación «irregular», los padres de Luis llegan a aceptar que su hijo se case, como finalmente sucede. Y ya hemos visto que, en *Los cadetes de la Reina*, del mismo autor, este feliz desenlace solo será posible cuando la soberana deje de serlo y descienda al nivel de los demás mortales. El capitán Carlos, el primero que de verdad se enamora de ella y no obra por ambición ni por temor, «retira» a Herminia de su profesión, como si fuera una «comedianta» o algo peor, para hacerla su esposa. La misma disyuntiva se había planteado antes en otra opereta chica, *María Luisa* (Miguel Echegaray, música de Fernández Caballero, 1906), aunque en este caso, la reina acababa dejando de lado al estudiante enamorado, cuando, tras pensárselo mejor, decidía que lo que de verdad la hacía feliz era el trono.

Frecuentemente aparecen retratados matrimonios sin amor, como en el juguete *Ciencias exactas* (Vital Aza, 1902), donde Don Silverio, funcionario cesante que ahora sobrevive enseñando Matemáticas, no oculta lo mal que lo pasa al lado de su mujer —de armas tomar—, doña

Basilisa, personaje muy antipático.



Instrucciones para la disposición de la escena en el libreto de
Ciencias Exactas (p. 7). [Fuente](#).

En cambio, Patro, una de las modistillas del taller que hay en el piso de abajo, no tiene más que dirigirle unas palabritas para que trueque su disgusto por una rendición incondicional:

PATRO: Oye, chica. Este señor es el que me ha estado
haciendo guiños esta mañana.

TODOS: ¡Don Silverio!

SILVERIO: ¿Yo?

PATRO: ¡Sí, señor! ¡Y que me ha hecho usted mucha gracia!

SILVERIO: ¿De veras? (¡Monísima!) (Aparte a Patro.)

PATRO: Como que es usted muy simpático.

SILVERIO: No me diga usted eso, porque soy capaz de hacer
una barbaridad. (Marcando unos pasitos de polca.)

TODOS: ¡Ole por don Silverio!

(E. 17.^a)



2.3. El adulterio

El género chico enaltece a las mujeres a prueba que defienden su virtud, mientras se acepta con naturalidad su castigo en caso de adulterio. En el sainete *Las lindas perras* (Moyrón, música de Calleja y Luna, 1909), la madre de Rosario intenta llevarla «por la vida alegre» para salir adelante, pero, tras muchos «dimes y diretes», la llegada *in extremis* de Antonio la salvará de la deshonra. Y al final de *El dúo de La Africana*, la Antonelli, tiple ligera enamorada del tenor, pero casada con el empresario, que para más inri es el barítono, vencerá la tentación.

No ocurre así en *Moros y cristianos*, que por algo no es un sainete, sino una zarzuela.



Carmen Domingo y el actor Martí Rey como Amparo y Melchor, el matrimonio roto de *Moros y Cristianos*, en una fotografía de su presentación en Valencia. [Fuente](#).

Daniel y Amparo, que está casada con Melchor, se aman y sucumben a una pasión prohibida, resultando condenados a un final trágico. **La zarzuela es diferente en esto al resto del género chico, que procura siempre una solución «amistosa», en lugar de sucumbir al «atavismo calderoniano»**. Según Baroja, era algo que entonces seguía de verdad vigente entre el pueblo bajo, según hace patente su trilogía *La lucha por la vida* (1904-1905). Ahí están la pasión, que arrebató a los amantes —en este caso, acomodados propietarios rurales—, y los remordimientos de Amparo, mujer adúltera, pero a su pesar, como buena española. Hace contraste con otra señora de la misma obra, argelina en este caso, una «jamona de Orán» que, según una acotación «va muy escotada y lleva una arroba de pulseras, sortijas y medallones», y, sobre todo, no se recata de sugerir con toda frescura que le había sido infiel a su marido (C. 1.º, E. 6.ª). En el contexto de las guerras marroquíes, el «moro» solía caracterizarse como un «enemigo traidor, intrigante, primitivo y fanático», mientras que «la mujer marroquí se caracteriza siempre por su voluptuosidad y un ardor amoroso que roza la animalidad» (Cárdenas: 230). Así, en la zarzuela *Los cazadores de África* (Feliciano López, música de Galiana, 1859), la traidora Zulema se vale de sus encantos para atraer a un oficial español a una trampa.

A veces, el adulterio no existe más que en la imaginación del marido celoso, como en la opereta *¡Ábreme la puerta!* (Yráyzoz, música de Vives, 1909), donde Cristetta decide dar un escarmiento a Teófano, su marido, con ayuda de sus amigas:

ERMELINA: ¡Abajo los hombres celosos!

LAS OTRAS DOS: ¡Abajo!

SISMONDA : ¡Mueran los escamones!

LAS OTRAS DOS: ¡Mueran!

CRISTETTA: ¡Viva la libertad de la mujer!

TODAS: ¡Viva!

(C..1.º, E. 4.ª)



Carmen Andrés como Cristetta y Ramón Peña como el celoso Teófano, que llega borracho, en la opereta *¡Ábreme la puerta!* (Yráyoz, música de Vives, 1909). [Fuente](#).



2.4. El divorcio

«No se casen ustedes» (*Ciencias exactas*, E. 5.ª), aconseja paternalmente a sus alumnos don Silverio. Ellos lo compadecen, de manera que, cuando, volviendo a las Matemáticas, propone «plantearemos un problema», Manolito, el alumno más descarado, contesta: «El del divorcio» (E. 6.ª). ¿Es meramente un tópico de vodevil, que eso es un juguete cómico, ya que el matrimonio en España no tenía remedio? **El divorcio se llamaba entonces a la mera separación de hecho, pero no por ella se extinguía el vínculo jurídico**. Esto no se

había planteado en España siquiera tras la Gloriosa (1868); no hubo matrimonio civil hasta la I República, pero se abolió en 1875; y ni Sagasta se atrevió abordar el asunto cuando gobernó, al cabo de una década.



La boda española, pintura de Robert Kemm (1880). [Fuente](#).

Era un asunto que daba qué hablar y la prensa se interesaba por lo que pasaba al respecto en el extranjero. Otros autores del género chico sacaron el tema: en el juguete *El lucero del alba* (Pina, 1879), Paula piensa en un divorcio fulminante en cuanto cree infiel a su marido, a causa de cierta carta; en el pasillo *Providencias judiciales* (Ricardo de la Vega, 1875) un cliente pretende casarse por lo civil y una mujer divorciarse porque su marido la maltrata; en *El señor Luis el Tumbón*, Candelas, la huevera, tiene el coraje de plantar a su marido en la última escena, sin mediar papeles, lo que no deja de **poner en cuestión ante el público la sumisión de la mujer al marido, por muy cómica y disparatadamente que se presente**; y en *Las mujeres malas*, un cura llega a manifestarse abiertamente en estos términos: «Debía existir el divorcio» (C. 2.º, E. última).



2.5. El maltrato

El género chico, y la revista con especial crudeza, mostraron la realidad del maltrato a las mujeres en el seno de las parejas. En el

cuadro parisino de *Las Musas Latinas*, la bonita Totó le dice a Ajenjo: «Despréciame, maltrátame. Pégame. Márame. Quiéreme» (C. 3.º). El maltrato está presente en sainetes tan importantes como *La Revoltosa* y *La verbena de la Paloma*. Cuando el maltrato es inverso, de la mujer al marido, según se halla en otros sainetes, como *Alma de Dios*, *El cortijo de la gloria* (Moyrón y Labra, música de Porres, 1907) y *El señor Luis el Tumbón*, nos encontramos ante el tópico carnavalesco del mundo al revés:

CANDELAS: ¿Pero es que quieres que yo te enseñe por la fuerza a cumplir con tu obligación? ¡Pues mira cómo te enseño! ¡Toma, toma, toma, toma, toma y toma! (Le da unos cuantos meneos y pescozones; él agacha la cabeza y hace como si fuera a enfadarse, pero no se enfada.)

LUIS: ¡Candelas, Candelas, Candelas! ¡Ea, no pegues tan fuerte, caramba, que haces daño!...

(*El señor Luis el Tumbón*, E. 10.^a)



Leocadia Alba, la primera Sra. Candelas. [Fuente](#).

Aunque en un contexto frívolo, el capitán Carlos se pronuncia en *Los cadetes de la Reina* contra el maltrato a la mujer, coreado, eso sí, maliciosamente, por el Gobierno en pleno:

Vídeo con la grabación: Septimino de *Los cadetes de la Reina* (C.1.º, E. 5.ª) [Los Cadetes de la Reina: «Septimino Es el Pecado Más Horrible»](#)

La misma idea anida, esta vez en serio, en *La verbena de la Paloma*. Es preciosa la ambientación de la película de Benito Perojo de 1935:

Vídeo con la grabación: Dúo de La Señá Rita y Julián (C. 1.º, E. 5.ª) [La Vebena de la Paloma - Dúo de la Señá Rita y Julián \(1935\)](#)

Seguramente no es casualidad que Moyrón tomara uno de los versos

de esta escena para titular un sainete en dos Actos —*¡Los hombres que son hombres!* (música de Giménez, 1912)— en la que Eloy, pese a sus sospechas, respeta en todo momento a Evarista. Por cierto que, en ese mismo sainete, Gregorio, amigo de Eloy, exclama: «¡Es que las mujeres para la sociedad... vienen a tener la importancia de los gorriones!» (A. 2.º, C. 3.º, E. 2.ª). En otro sainete posterior, *El dinero y la vergüenza* (Moyrón, música de Alonso, 1917), Antonio ha descubierto que su novia, Carmen, es una «golfa» que, por interés, prefiere irse con Pepe; está a punto de pegarla cuando interviene Felisa, su futura suegra: «A las mujeres no las matan los hombres que son hombres» (C. 2.º, E. 18.ª).



3. La exclusión social

3.1. La mujer trabajadora

Sirve al género chico como motivo de risa la mera idea de sacar a la mujer de su ámbito hogareño, o de un reducido número de oficios «apropiados»: el servicio doméstico al que se dedica Menegilda; costurera en alguno de los talleres diseminados por toda la ciudad, como en *Ciencias exactas*, o para la confección de botines de señora, en *La Verbena de la Paloma*; incluso más modernamente, obrera de una fábrica —eso sí, de perfumes—, como es el caso de Rosa en *Los Claveles*; y el durísimo de lavandera, como las del sainete *El chaleco blanco* (Ramos Carrión, música de Chueca, 1890). Dice Rosa en la primera escena:

(Dejando los talegos) **Con su permiso descansaré un poco, que vengo reventá. (Se sienta) Le digo a usted que no hay cuerpo que resista este trajín de bajar y subir escaleras; cuando llego los lunes al río no sé dónde tengo los pies.**



Lavanderas de Madrid junto al Puente de Toledo. [Fuente](#).

En el pasillo *El cuerno* (Ricardo Juvera y Florentino Molina, música de Federico Gassola, 1890) una mujer torera, profesión elegida con mucha intención, se queja:

Tiene usted hombres cocineros,
que es oficio de mujer.
Peluqueros de señoras
y lavaderos también.
Hombres que cosen a máquina
ropa blanca, y a mi ver
los sastres solo deberían
cortar pero no coser.
Últimamente hay modistos
y... en fin, ahora diga usted:
dentro de poco, ¿qué oficio
va a quedar a la mujer?

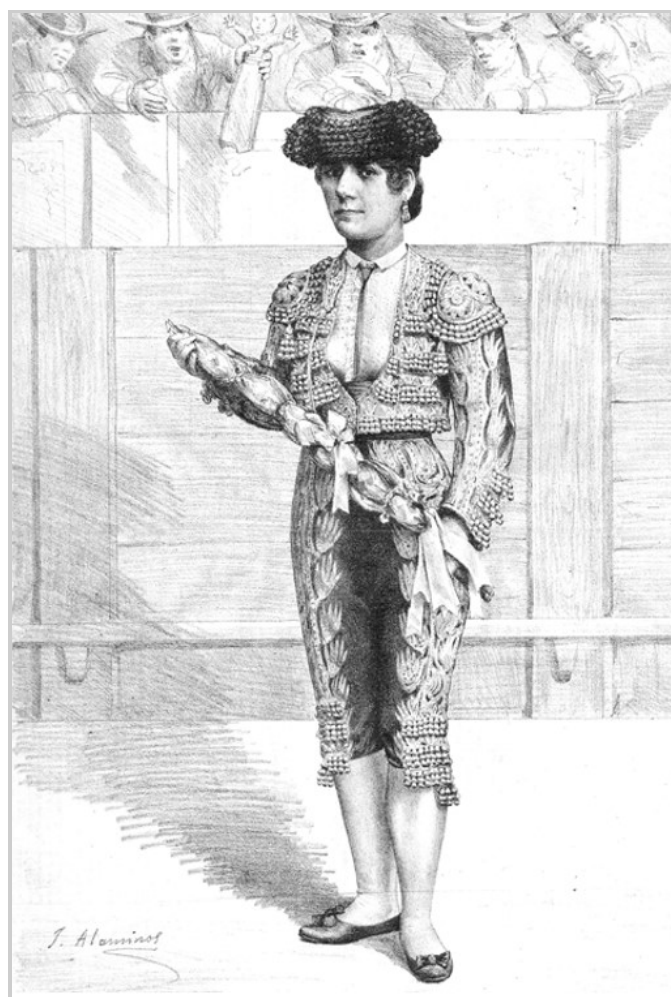
Es cierto que hubo mujeres toreras. La pionera entre ellas fue la Fragosa, que debutó en los ruedos en 1886, año en el que, no por casualidad, subieron a escena los sainetes *Las toreras* (Cuartero, música

de Tomás Reig, 1886), que ridiculizaba semejante novedad, y *Toros en Vallecas* (Gascón y García Parra, música de Isidoro Hernández, 1886), donde una mujer finge ser precisamente la Fragosa. De nuevo en *El cuerno*, tres toreras se quejan de que se publique en una revista taurina

que ja nació la mujer
pa cuidar de sus hijos
pa fregar y pa barrer.

(C. 1.º, E. 9.ª)

El sainete *Las niñas toreras* (Trevijano, música de Álvarez y Lleó, 1897) insiste en la idea de que es impropio que las mujeres toreen, y una de las toreras acaba por decidir volverse al fogón.



Dolores Sánchez «La Fragosa». [Fuente](#).



3.2. Acceso a la cultura

La misma exclusión se practica en el terreno de la formación cultural. En *Ciencias exactas* la víctima es Rosita, la niña sabihonda de Ponferrada que quiere ser maestra y desea formarse en algo tan poco femenino entonces como el álgebra. Cuando dos mujeres —Rosita y su madre— se presentan en el domicilio de Don Silverio, donde ha abierto una academia de Matemáticas, al improvisado profesor solo se le ocurre que sea para pedir informes sobre algún estudiante, tal vez un pretendiente o un pariente, no que una muchacha quiera estudiar. A ningún personaje cae bien Rosita, ni siquiera al profesor, y desde luego, los estudiantes prefieren a las bulliciosas modistillas, obreras que «no se meten en honduras» (E. 15.^a), que trabajan abajo, en el entresuelo.



Calles del Madrid de cambio de siglo. Era frecuente en las casas de vecindad un entresuelo sobre el portal, destinado a taller o usos comerciales, con techos más bajos que el piso principal.

[Fuente.](#)

Rosita, con inquietudes que parecen adelantarla a su tiempo, sirve tan solo de hazmerreír entre sus compañeros de escenario para diversión del público. Así era la sociedad de entonces. Pedro de

Alcántara García, profesor de la Escuela Normal de Maestras, sostenía en 1882:

lo que se llama segunda enseñanza es para la mujer, no una preparación o una habilitación para emprender otro orden de estudios, no unos cursos que se siguen con el exclusivo fin de obtener un título que franquee las puertas de determinadas carreras... sino, tratándose del sexo femenino, vale tanto como decir cultura o educación general.

En definitiva:

Nada que tienda a hacer bachilleras y sabias, y mucho de lo que pueda contribuir a levantar en ellas el espíritu, a afirmar su individualidad, a formar buenas esposas y buenas madres, a dar al hogar la belleza y los atractivos que tanto pueden contribuir a retener en él al esposo y alejarlo de lugares a donde suele ir a buscar placeres que, por falta de una cultura apropiada en la mujer, no encuentra en esta ni en su casa.

(*Flecha*: 161 y 213)



Grupo de escolares con su maestra, ca. 1916, Gata de Gorgos (Alicante). Colección Alejandro Mayordomo.. [Fuente](#).

Justamente el año anterior al estreno de *Ciencias exactas*, Romanones acababa de unificar el curriculum femenino con el masculino en la enseñanza primaria. Pero a pesar de las medidas para equipararla en esto

al hombre, la directora de la Escuela Normal de Maestras decía todavía ese mismo año:

Hay que elevar —dice— el nivel intelectual y moral de la mujer para que no sea vana y superficial, para que sepa realizar en el hogar sus deberes de madre y eduque a sus hijos en los primeros años; para inspirarle amor al trabajo y que se baste a sí misma. La señora Rojo añade que es preciso prescindir de ciertos modernismos, y termina entre grandes y nutridísimos aplausos.

(*Heraldo de Madrid*, 17/12/1901)

Si esta era la doctrina de los expertos en la materia y de las más altas autoridades de la nación, ¿qué se le podía pedir al público en general y a un teatro de entretenimiento?



3.3. Vida pública



El fotógrafo con un periódico en la mano y al fondo galería de retratos, del libreto de la edición de 1894 de *Doce retratos seis*

reales (Teatro Moderno, p. 209). [Audiolibro](#) en Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico leído por APEQ (2024).

¿Qué decir entonces de la presencia de la mujer en la vida pública? En el pasillo *Doce retratos seis reales* (Ramos Carrión, 1874), estas son las fotografías de famosos que como reclamo se exhiben en el estudio del fotógrafo. La situación política era tan cambiante a finales del Sexenio Revolucionario que, por si acaso, no aparecen ni el general Serrano, «Jefe del Ejecutivo» en aquel momento constitucionalmente indefinido, ni ninguno de los miembros del gobierno; tampoco se muestra al príncipe Alfonso ni a su madre destronada, cuando en Madrid se hablaba mucho de una posible restauración dinástica. Entre los retratos de políticos solo figuran los descartados: Roque Barcia (Jefe del efímero Cantón de Cartagena), Suñer y Capdevila (un republicano federal) y, cómo no, el dimitido presidente de la República, don Emilio Castelar. Están también Carlos VII y Calomarde (monstruos de la reacción, siempre abiertamente combatida por el género chico), Garibaldi, Cervantes, el Tato, torero inválido condenado a ver los toros desde la barrera, el cantor callejero Perico el Ciego más un par de grandes ídolos del espectáculo: el torero Lagartijo y el divo de la ópera, tan presente en Madrid, Enrico Tamberlick, un héroe del progresismo como Garibaldi, pero, al fin y al cabo, italiano como él. Cuando estalló la *Gloriosa*, «Tamberlick recorrió las calles, rodeado de la colonia italiana, luciendo su potente voz al son de un himno, que no recuerdo si era de Garibaldi, y la francesa le secundó con su *allons enfants de la patrie*» (Gutiérrez Gamero: 173). En cuanto a retratos de mujer, el único que se muestra en el estudio del fotógrafo representa una imagen de... ¡la Virgen del Carmen! La ilustración de arriba, veinte años posterior al estreno, ya no respeta la correspondiente acotación escénica: sugiere retratos de actrices.



Estrellas del Teatro de la Zarzuela en la revista *Blanco y Negro* (16/10/1897). Ellas sí llegaron a formar parte de la vida pública, como sus compañeros de profesión. [Fuente](#).

El género chico se ocupó varias veces de la utopía de un mundo gobernado por las mujeres, como en la tempranísima opereta *La isla de San Balandrán* (de Picón, música de Oudrid, 1862), de la que nos ocuparemos al final, pero el número musical más conocido hoy sobre esta cuestión es este de la zarzuela *Gigantes y cabezudos* (Miguel Echegaray, música de Fernández Caballero, 1898), que cantó por primera vez la grandísima Lucrecia Arana:

Vídeo con la grabación: «Si las mujeres mandasen» (Cuadro 1.º, Escena 10.ª) [Gigantes y Cabezudos - Jota 'Si las mujeres mandasen' \(1931\)](#)



4. Las actrices del género chico

4.1. Objeto de deseo

El género chico, que tanta afición suscitaba y era un fenómeno social que daba mucho que hablar, solía referirse frecuentemente a sí mismo. Manolito, en *Ciencias Exactas*, llega tarde a clase y se justifica ante el pusilánime Don Silverio con que había dormido poco por haber asistido la noche anterior a la cuarta sesión del Teatro de Apolo, que llegaba a empezar más tarde de la una de la madrugada:

MANOLITO. Esa revista que ha gustado tanto. ¡Y cómo está la Pino, caballeros!

SILVERIO. ¿Guapa, eh?

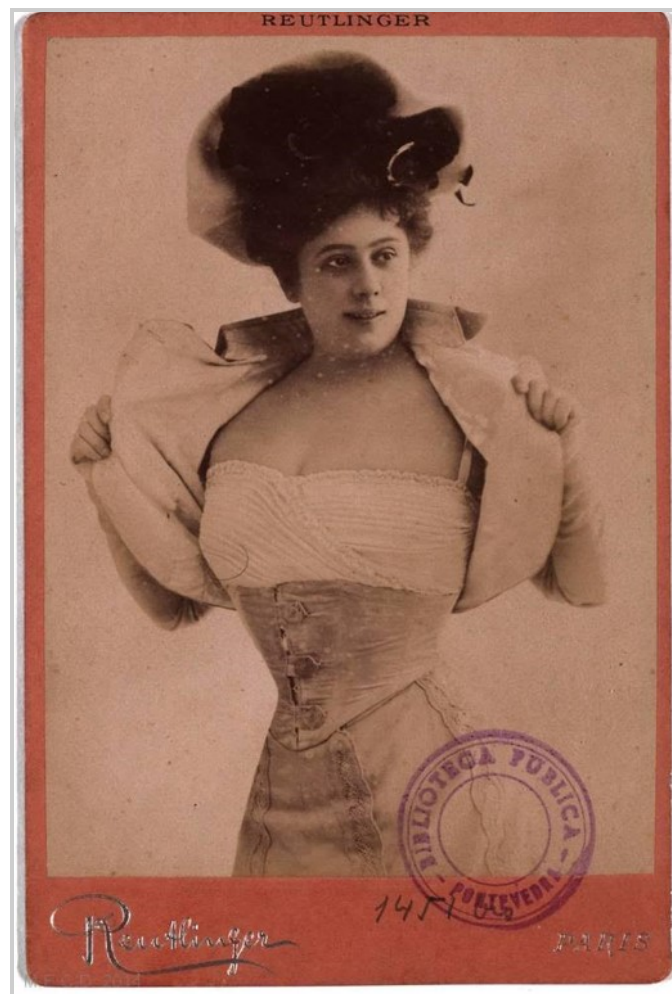
MAN. ¡Guapísima! Saca un traje de fantasía, que es una preciosidad. (Animación en los estudiantes.)

SILV. Lo creo.

MAN. Corpiño verde esmeralda, escotado, muy escotado; hasta por aquí. Los brazos completamente desnudos. Y la falda, adornada de guirnaldas de flores naturales, abierta así, por un lado, dejando ver...

(E. 4.^a)

La célebre actriz y tiple Joaquina Pino (1868-1948) «con su empaque de reina del escenario, aumentando el interés de su mayestático porte con aquellos ojos suyos, tan intensamente bellos cuanto intrigantemente miopes» (Ruiz Albéniz: 25), participó en grandes éxitos del género chico. En 1913, cuando este empezaba a decaer, se pasó al teatro en verso, en el Lara.



Joaquina Pino. [Fuente](#).

Expresión celeberrima de la mujer seductora son los famosos cuplés que canta la babilonia Sul en la parodia *La corte de Faraón* (C.º 3.º, E. 2.ª)

Vídeo con la grabación: : Cuplés babilónicos. [Luisa de Córdoba - Couplets babilónicos \(«La Corte de Faraón», 1954\)](#)

La revista fue un subgénero chico muy espectacular que trataba de divertir por encima de todo y con todos los medios imaginables, desde la variedad y rápida sucesión de sorprendentes decorados a la exhibición de piernas, brazos y escotes de las bailarinas y coristas, pasando por la vistosidad de los multitudinarios números de conjunto, la extravagancia y colorido de los trajes, los efectos escénicos, la música pegadiza y heterogénea y, cómo no, el humor que monopolizaba todo su discurso. En *Las Musas latinas* las tres cupletistas del Cuadro Parisino (3º) se quitan sus abrigos ligeros, las «salidas de teatro», para

contonearse y bailar en «trajes de baile con *sprit*»; el Cuadro Español (4º) da mayor ocasión, con sus Toreritas, que han de simular las suertes toreras en «trajes de torero de luces, pero con falda» y sus Percheleras, que «llevan una navaja en la liga, que sacarán y abrirán en los momentos que indica la partitura». Hay casi siempre mujeres en escena: el Coro de Señoras sale con frecuencia con las más variadas caracterizaciones y hay actrices que interpretan algunos personajes masculinos como el Gondolero y los Vendedores de pájaros, cuando el mero hecho de que una mujer vistiera de hombre resultaba todavía provocativo.

La revista se burla de sí misma en *Vista y sentencia* (Calixto Navarro y Salvador María Granés, música de Bretón, 1886), cuando las danzas españolas, acaudilladas, cómo no, por la Jota, arremeten contra las extranjerizantes, especialmente contra el *Cancán*, por su inmoralidad. Ello da lugar, cómo no, a que se baile en escena precisamente un cancan (E. 9.ª).

En el teatro musical, que asocia las voces agudas a la juventud, no es extraño que una mujer haga de hombre muy joven. Baroja (303) cuenta en *Las noches del Buen Retiro* (1934) que, en una función del Teatro de Apolo, «se representaba una funcioncilla que conmovía al público, bastante ridículo para emocionarse con frases patrióticas dichas por una tiple vestida de soldado». Acaso fuera la famosa Isabel Bru (1874-1931), que había protagonizado antes el estreno, como Gaspar, de *El tambor de Granaderos* en el Teatro Eslava. Escribió de ella Eduardo Zamacois, en su novela *El seductor* (1902) que cuando la Bru aparecía en escena, en el paraíso del teatro «corría un estremecimiento sensual» (7).



Isabel Bru como Gaspar en *El tambor de Granaderos* (*El Liberal*, 21/1/1931). [Fuente](#).

Así la recordada con motivo de su fallecimiento, cuarenta años más tarde de aquel estreno, el diario *ABC*:

Isabel Bru en *El tambor de granaderos*. Diecisiete años. La fotografía está desvaída. Tiene pátina. Gesto de coquetería ingenua, de malicia circunspecta, porque entonces el público femenino de los teatros no permitía aún ciertas licencias. Parece una señorita aficionada, gozosa de que le sentase bien el traje de calzón blanco. ¡Qué atractivo, entonces, el de aquella linda muchacha valenciana

vestida con el calzón de punto y una sonrisa picaresca, que en el retrato parece teñida de inocencia! La opulenta belleza de la tiple amplia de formas y muy ceñida de cintura, se ajustaba al concepto estético de entonces. Guapa chica la Bru en El tambor de Granaderos.

(ABC, 5/3/1931)

En su «Rataplán», Gaspar alardea de mujeriego y trapacero, pero, valiente y enamorado de Luz, su carácter dominante es el de galán.

Vídeo con la grabación: Rataplán (C. 1.º, E. 6.ª) [Ruperto Chapí - Romanza «En haciendo rataplán» de "El tambor de granaderos" \(1894\)](#)

Gustaban mucho en el teatro las mujeres vestidas de soldados, con sus uniformes ceñidos. Otros ejemplos son los dragones ingleses en la opereta *La Viejecita* (Echegaray, música de Fdez. Caballero, 1897) o la guardia de *Los cadetes de la Reina*.



4.2. Suripantas

La **sicalipsis**, palabra improvisada a propósito del título de *La canción de la Lola*, que se había querido titular primero como *La camisa de la Lola*, estuvo presente ya desde los comienzos de este subgénero. Las coristas de la compañía de *Los Bufos* de Arderius que interpretaron la parodia *El joven Telémaco* (que no es chica, sino en dos actos, de Blasco y Rogel, 1866) dieron origen a otra palabra. Vestidas de griegas —ligeras de ropa— cantaban supuestamente en su lengua:

Suri panta la suri panta,
macatruqui de somatén;
sun fáribun, sun fáriben,
maca trúpiten sangarinén.

Y «suripantas» llamó entonces el público a aquellas chicas y, por extensión, como acabó recogiendo el **Diccionario de la R.A.E.**, a la «mujer que actuaba como corista o de comparsa en el teatro» y, despectivamente, a la «ruin» y «moralmente despreciable», porque tal era el baldón con que cargaban las mujeres de la farándula.

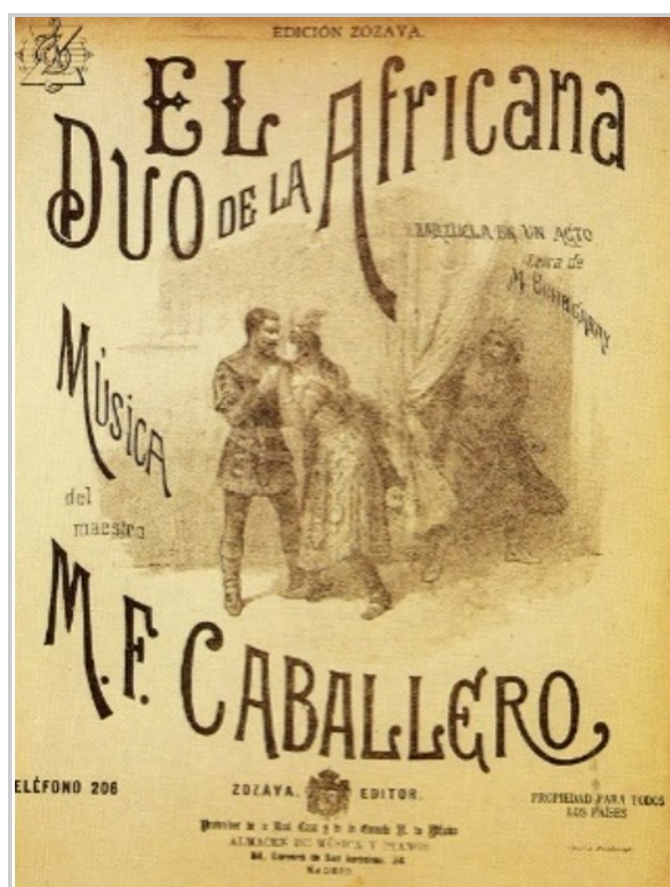


Chiste de la revista *Gil Blas* (25/04/1867). [Fuente](#).

Por mucho que Arderius, empresario ejemplar, presumiera de pagar muy bien y de cómo sus coristas y sus familias podían sobrevivir en una sociedad que no ofrecía medios decentes de vida a las muchachas (San Martín: 272 ss.), no puede ignorarse que **las mujeres emancipadas de la tutela masculina seguían siendo consideradas tentadoras fuentes del mal**. David Harvey (237) señala la proximidad entre la trabajadora por cuenta propia y la prostituta, tal como evocaba en el París del siglo XIX el término *femme isolée*. A ella, y especialmente a las actrices, se asociaban la indisciplina y la turbulencia sexual. La novela popular solo atribuía dos papeles a la mujer: honesta, objeto de persecución —nuestra «mujer a prueba»—, o bien perversa, causa de escándalos y males (Michaud: 112).

El propio género chico era el primero en propalar los tópicos y

chistes sobre la reputación moral de las actrices. La precariedad económica se cebaba en bailarinas y coristas, «aquella famélica grey, integrada en su mayoría por periodistas y sus coimas, casi todas artistas de 'varietés' y tipos del género frívolo» (Ruiz Albéniz: 96), forzadas a completar sus emolumentos con «regalos» masculinos al salir del teatro, como ya vimos en *El dúo de La Africana*. El público, que se sonríe ante la poca honorabilidad de las coristas, que no se dan por aludidas cuando Pérez llama al Coro de Vírgenes —«¿es a nosotras?» (C. 1.º, E. 1.ª)—, respira tranquilo, acaso resignado, cuando la protagonista, enamorada del guapo tenor se aferra finalmente al vínculo matrimonial, aunque sea con un hombre mayor y ridículo.



Portada de la partitura de *El dúo de La Africana*. [Fuente](#).

El desprecio a los de la farándula que muestra en *El dúo de La Africana* la aristócrata de pueblo doña Serafina, lo encontramos en Leona, en el juguete *El vitriolo* (Francisco Serrano, 1887) —«Verse desdeñada por una mujerzuela; ser rival de una saltimbanqui, una mujer que pasa su vida entre los caballos del Circo» (Escena 1.ª)—, y en Simón, del juguete *Monomanía teatral* (José de la Cuesta y Heliodoro Criado, música de los

hermanos Leandro y Ángel Ruiz, 1888), que exclama: «¡Al momento iba yo a consentir que fueras cómica! ¡Que la hija de un alto empleado en el ministerio de la Gobernación, de todo un jefe de sección de orden público, entrara en el desorden que reina entre bastidores!» (E. 4.^a). También en la parodia *El barbero de Sevilla* (Perrín y Palacios, música de Nieto y Giménez, 1901), don Nicolás trata de evitar que su hija se convierta en cantante de ópera, mientras que él mismo engaña a su mujer con una soprano.



Julia Fons, estrella del Teatro Eslava (*Mundo Gráfico*, 29/01/1913). [Fuente](#).

La condena de las profesionales del teatro alcanza, todavía en 1927 y esta vez en serio, al personaje de Gloria de la zarzuela *Los de Aragón* (Lorente, música de José Serrano, 1927), que «se escapó de su casa pa echase a los varietés», dejando a su familia destrozada (C. 1.^o, E. 1.^a). La famosa María Badía estrenó esta zarzuela, además de otras como *La Dolorosa* (zarzuela grande de Juan José Lorente, música de José Serrano, 1930). ¿Qué sentiría cuando interpretaba pasajes como el que sigue, en que el personaje se ve en el trance de pedir perdón a su familia por haber abrazado la profesión de actriz?

GLORIA: (Sollozante) Agustín! ¡Agustín!

Si vuelvo a mi casa,

¿me recibirán?

(Compases de orquesta. Signo afirmativo de Agustín)

Y si ellos me perdonan,

tú... ¿me perdonarás?

(Agustín calla. Compases de orquesta)

(C. 3.º)



4.3. Las admiradas estrellas



Lucrecia Arana, como el dragón inglés Carlos, en *La Viejecita*.

[Fuente.](#)

Sin embargo de todo lo anterior, **el género chico fue el vehículo para que muchas actrices de talento ganaran una verdadera admiración y el cariño del público.** Algunas de ellas participaron en los estrenos de piezas del género chico que aparecen en este artículo, y no hay que decir que, si el éxito de una pieza en el estreno no aseguraba su perdurabilidad en el repertorio, el fracaso condenaba a su desaparición. **Balbina Valverde** (1840-1910) fue una gran característica y la primera Genara, celosa y trapacera que se lleva el gato al agua en *La canción de la*

Lola; la grandísima cómica **Loreto Prado** (1863-1943), fue la primera Ezequiela —cuidado: una mujer de armas tomar a pesar de lo pequeña que era— en *Alma de Dios*; **Luisa Campos** (1864-1946) dio vida a la sobrina Nieves en *El señor Luis el Tumbón*; **Leocadia Alba** (1866-1952) fue la creadora de Candela, la huevera que planta a su marido en *El señor Luis el Tumbón*, pero también de Angelita, tan forofa del matrimonio en *Chateau Margaux*; **Lucrecia Arana** (1867-1927), dotadísima contralto que no quiso dedicarse a la ópera, y consumada actriz, primera tiple del Teatro de la Zarzuela durante años, sentó cátedra en su Carlos de *La Viejecita* y en Pilar de *Gigantes y cabezudos*; **Lucía Pastor** (1868-1960) creó la arquetípica Menegilda de *La Gran Vía*; **Joaquina Pino** (1868-1948), la de la raja aquella de su falda, hizo dos papeles en el estreno de *La Gran Vía* (la Fuente de la Puerta del Sol y la revista taurina *La Lidia*), fue la primera Antonelli de *El dúo de La Africana* y la aguadora Pepa de *Agua, azucarillos y aguardiente*; **Irene Alba** (1873-1930) creó la Casta en *La verbena de la Paloma*; **Isabel Bru** (1874-1931) fue nada menos que la protagonista de *El tambor de Granaderos* y de *La Revoltosa*, así como la sabihonda Asia de *Agua, azucarillos y aguardiente*; **Francisca Segura** (1876-?) fue la primera Vicenta, la esposa fiel de *El señor Joaquín*; **Julia Fons** (1882-1973) fue la primera Lota en *La corte de Faraón* y **Carmen Andrés** (1886-1959), la Sul de los Cuplés Babilónicos de la misma obra; **Consuelo Mayendía** (1888-1959) creó la Benita —amiga y trapacera— en *El amigo Melquiades*, 1888-1959)...



Consuelo Mayendía hacia 1910. [Fuente](#).

El prestigio artístico y la popularidad de todas y de muchas otras como ellas, contribuyeron indudablemente al cambio de imagen de la mujer. Aquí y allá, aparecían en los escenarios del género chico, especialmente en sus piezas más frívolas, otros estímulos, por peregrinos y disparatados que fueran —ahí está la Apache parisina de la Pantomima de *Las Musas Latinas*—, que propiciaban «la reconsideración social de la mujer, la igualdad de costumbres, el fin de la sumisión marital» (Temes: 76).



5. Censura, ideología y mentalidad

El régimen de la Restauración, pronto se vio en el trance de recuperar derechos de la Constitución de 1869 y eliminó la censura previa, aunque se mostró, como en otros países, más vigilante con el teatro, por su repercusión social, que con las publicaciones impresas. **Era práctica de los teatros tener adjudicada una localidad**

concreta para el censor, de forma que resultaba fácil controlar si no comparecía durante la función, en cuyo caso, advertidos los actores, podían alterar el texto del libreto. Así, según sabemos por el maestro Temes, en *La verbena de la Paloma*, Susana podía contestar a veces a las preguntas del celoso Julián —«¿Dónde vas con mantón de Manila? ¿Dónde vas con vestido chiné?»— lo siguiente: «a lucirme y a ver la verbena y a meterme en la cama con él [con D. Hilarión]», en vez de lo que estaba escrito: «... y a meterme en la cama después» (C. 2.º, E. 5.ª).



Representación de la verbena de la Paloma, en la azulejería con orla talaverana, de un local en la calle Martín de los Heros, 59-bis, de Madrid. [Fuente](#).

En general, no se ponían trabas a este espectáculo, sobre todo desde que fue adoptado también por las clases altas, familia real incluida, especialmente en el Teatro de Apolo. Su 4.ª función, congregaba a mucha gente modesta a la entrada para contemplar la llegada del público elegante, procedente a veces del Teatro Real, de donde salía expresamente sin que hubiera acabado la ópera.



«La florista de teatro», por Narciso Méndez Bringa (*La Ilustración Artística*, 24/3/1896), ilustración que recrea la entrada a «la 4.^a de Apolo». [Fuente](#).

Con ello, según Carmen del Moral (32), el género chico «perdió su espíritu libre de los primeros años». Y es que aquellos burgueses, como los del *Café de La Iberia* que Gutiérrez Gamero (105, 13 y 14) conoció de niño, acompañando a su padre, durante el reinado de Isabel II, con sus «discursos incendiarios, planes descabellados y todo linaje de panoramas imaginativos tocantes a la revolución», con un «decidido y resuelto propósito de sacrificarse por la causa y una fe ciega en el triunfo» en nombre del «pueblo liberal, la masa honrada, harta de las iniquidades del Gobierno y de la infame camarilla», ya no eran los mismos. A la vuelta del Sexenio Revolucionario encontraron que el país estaba «harto de discordias y mudanzas» y que había «sentado muy bien [...] la Restauración» (*Ibid.*: 269 y 295). Además, el nuevo y sostenido crecimiento económico les prometía ahora un feliz acomodo. Margot Versteeg (297) considera que, **si al principio sus valores estéticos**

estaban orientados a la subversión, con ese «humor absurdo y liberador de teatro popular», el género chico funcionó después como una válvula de escape no revolucionaria, cierto que sin volver del todo la espalda a la realidad «problemática». No en vano, la mayoría de sus libretistas y músicos siguió siendo progresista. En *Las bribonas* (sainete de Martínez Viérgol, música de Calleja), el escándalo que causa la llegada al pueblo de Estropajosa de una compañía de variedades llena de mujeres, más las negociaciones que siguen, con las autoridades y las influyentes beatas locales, dan pie, a lo que Ignacio Mejías llama «satirizar casi hasta el esperpento el putrefacto orden social de la Restauración» (30). Y estamos hablando de una pieza estrenada tan tardíamente como en 1900.

Con vocación de hacer dinero y sobrevivir, el género chico optó básicamente por la comicidad y el entretenimiento, y nunca por las lacerantes reflexiones de los intelectuales comprometidos ante los males de la patria. Llegaba a mostrarse a veces explícito (Encabo: 181 y 189), pero cuando a la protesta se suma la risa, que parece neutralizarla, el resultado es una aparente o real resignación ante el orden burgués. En definitiva, **moderó la audacia crítica de sus comienzos, optó por los finales felices, donde las cosas vuelven al orden «razonable» en nombre del «sentido común», se mostró patriótico cuando la coyuntura lo aconsejaba, y procuró, ante todo, que el público pasara una hora agradable, saliera contento, después de haberse reído de casi todo, y volviera pronto al teatro.** A la larga, en todas las épocas, el teatro cómico acaba pasando por conservador, por mucho que se manifieste irrespetuoso. Así era este espectáculo y así era la sociedad de entonces, a cuyo gusto atendía.



Fotografía del estreno de *La verbena de la Paloma*. [Fuente](#).

Muy dado a hacer reír con los castigos y humillaciones que sufren públicamente los personajes antipáticos, **el género chico mostró en general una dosis de respeto, una consideración especial hacia las mujeres: cuando les toca portarse mal, suelen resultar en general menos castigadas que los hombres**. Humillarlas no hacía gracia. Así, en *El Bateo*, el tontorrón de Virginio recibe dos patadas de Wamba, el protagonista, como si él fuera culpable de unas insidias que ha propalado la celosa Visita.

Rosa, que ya es una mujer de 1929, trabaja en la fábrica de perfumes que da nombre al sainete *Los Claveles*, cuyo escenario inicial seguro que reconocieron los madrileños, aunque con otro nombre:

[...] fachada principal de una fábrica con puerta en el centro y amplias ventanas a los lados. Sobre aquélla, el siguiente letrero: «Los Claveles. Fábrica de perfumes». A la derecha, primer término, puerta de hierro con verja, que da a la calle. En segundo término, del mismo lado, portería. A la izquierda, oficinas de la fábrica con mampara, ventana y el correspondiente rótulo.

(C. 1.º)



Fachada de la fábrica de Gal en Moncloa (fotografía de 1917).

[Fuente.](#)

Aunque Rosa es una coqueta, como ya sabemos, queda redimida de su comportamiento y sin castigo, llegando a ser correspondida cuando se enamora de verdad, mientras, en la misma obra, el chantajista Bienvenido, por otra razón que nada tiene que ver, recibe una buena tunda a cargo de Remedios, mujer de armas tomar. Los hombres mujeriegos acaban generalmente peor parados que las coquetas que hacen sufrir a los celosos: Fabricio, en *Las Hilanderas* (Oliver, música de José Serrano, 1927), que ronda a Angélica suplantando el capitán Leonardo, será desenmascarado y —atención a la humillación— obligado a tejer vestido de hilandera con su criado:

ANGELICA (altiva): ¡Basta de burlas! ¡Ea, mis lacayos! ¡Aquí mis hombres de armas! (La obedecen) ¡Sujetad al señor don Fabricio y a su criado! (Lo hacen)
 ¡Vigiladles estrechamente en el calabozo de las hilanderas! ¡Vosotras, mis damas y azafatas, sacad los trajes femeninos que estos egregios varones se han ganado! ¡Traed las ruecas, husos y copos del lino en abundancia! (Belisa, Silvia y Catalina traen lo que se las manda)

(C. 3.^o, E. 18.^a)

También los vecinos de *La Revoltosa* serán puestos en ridículo por sus mujeres y Serafín el Pinturero, en *El amigo Melquiades*, se verá obligado a renunciar a la conquista de Nieves, al abochornársele públicamente cuando se conoce que vive con otra mujer.

En *La Verbena de la Paloma*, aunque la Tía Antonia, que además de casamentera es una mujer de armas tomar, pasa una noche en la Prevención por insolentarse con un guardia, es el boticario Don Hilarión quien verdaderamente hace el ridículo, con sus ilusiones de seductor tardío. Por si fuera poco, la tradición ha añadido el castigo de un buen bofetón —no escrito— propinado por el celoso Julián. Se demuestra de forma recurrente e igualmente humillante que los matones —uno de los tipos masculinos— no tienen el valor del que alardean en sainetes como *La mala sombra* (hermanos Álvarez Quintero, música de José Serrano, 1906) y *El Santo de la Isidra* (Arniches, música de López Torregrosa, 1898).



«El santo de la Isidra», por Cecilio Pla (Blanco y Negro, 18/5/1901) [Fuente](#).

No solo el castigo de los malos, sino la mera desgracia de otros

también hacía reír, aunque fuera inmerecida, pero no alcanza a los personajes femeninos el ser víctimas, por ejemplo, de robos y atracos como los sufridos por hombres en *Agua, azucarillos y aguardiente*, y las revistas *1891* o *La vuelta del hijo pródigo* (Navarro y Ángel de la Guardia, música de Llimona, 1891) y *El año pasado por agua* (Ricardo de la Vega, Chueca y Valverde, 1889). Un ejemplo procedente de esta última: un «señorito» víctima de un hurto recibe, además, una bofetada mientras bailaba.

([Manolo] Se acerca al Señorito bailando, y le da un pisotón. Se traban de palabras, y Manolo le da una bofetada, aprovechándose del escándalo que se arma para quitarle el reloj. Las Mujeres gritan y tratan de separarlos. Los Guardias desenvuelven los sables y logran restablecer el orden. Siguen todos bailando la polka, como si nada hubiera pasado.)



«La soledad de dos en compañía», por Francisco Sancha Lengo

(3/12/1903). [Fuente](#).

Antes de esa polka se escucha el Coro de los guardias, con acento asturiano y tan incompetentes como es obligado en el género chico. **Ese «brazo tonto de la ley», en expresión reciente, sirve en el género chico, como en el teatro cómico de otros países —*Les Brigands* (1878) de Offenbach— para reírse de la autoridad, en su parte más débil, por más que le toque ejercer la fuerza.** El cine mudo, que destronó al género chico, recurrió a lo mismo. Aquí, los guardias se quejan de la difícil misión que tienen encomendada: la de identificar y detener —ellos que apenas entienden nada de lo que se dice—, en el popular Liceo Rius de la calle de Atocha, a los activistas que preparan la revolución —reducida aquí a un motivo cómico—, y llevarlos al «Abanico», como llaman a la recién inaugurada Cárcel Modelo).

Vídeo con la grabación: El año pasado por agua (C. 3.º) [Chueca y Valverde - Escena y Chotis «Te estuve esperando...» de «El año pasado por agua» \(1889\)](#)



6. Fin de fiesta: reíros, que algo queda.

Acabaremos este recorrido con un ejemplo espectacular y temprano, de antes de que se inventara el teatro por horas, pero que se integró en él con éxito, representándose con asiduidad a lo largo de medio siglo: la opereta chica *La isla de San Balandrán*. La llamaron «zarzuela ilusoria» y era un «apropósito» intrascendente para beneficio de los coros del Teatro de la Zarzuela, donde gustó tanto, que se incorporó al repertorio. «Dos españoles, a quienes ha ocurrido la peregrina idea de viajar en globo, van a parar a una isla en la cual las mujeres son el sexo fuerte y el débil los hijos de Adán» (J. García de la Foz en *El Clamor Público*, 15/6/1862). Encuentran allí un mundo al revés, según cuenta la prensa:

Allí son las mujeres las que reinan, las que pelean, las que manejan los negocios políticos y domésticos, mientras los hombres están relegados a un serrallo o destinados a coser o hacer calcetas.

Juzguen nuestros lectores de las graciosas situaciones a que estas costumbres darán lugar, y figúrense a los señores Caltañazor y Arderius requebrados y solicitados, ya por una reina como la señora Rivas, ya por un general como la señora Fernández, ya por un ministro como la señora Bardán.

(A. Suárez en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*,
14/6/1862)



Arderius junto a algunas actrices de su compañía.. [Fuente](#).

Por si fuera poco, «la Rivas, la Fernández, la Bardán —la madre del actor y futuro empresario Arderius, que también actuaba en este estreno—, con otras cuantas, aparecen vestidas con vistosos trages [sic.] de Amazonas» (*El Reino*, 13/6/1862). Todo se interpretaba en clave de humor —«El pensamiento que preside a esta obra no puede ser más original y gracioso», a juicio de A. Suárez—, como algo totalmente intrascendente:

Ellas forman el ejército, son ministros y representantes de la Nación y ejercen todos los demás oficios, que a nosotros pertenecen en el mundo real [...]. Allí aparecen los aspirantes a favoritos, rogando a Dios que les dé belleza para agradar a la sultana. Por allí se pasean, vertiendo lágrimas copiosas porque ella les menosprecia [...]. Allí, en fin, declara el soberano hembra, en estilo masculino y con

atrevidas frases, su pasión al español Luis Gutiérrez, que se da importancia y se hace el coqueto imitando a las muchachas de por acá.

(J. García de la Foz en *El Clamor Público*, 15/6/1862)

Luis, uno de los dos aeronautas españoles, informa a las guerreras que les salen al paso sobre la situación de los hombres en España, haciéndose la víctima de esta forma tan sesgada:

¡Allí todos trabajamos
para que lo gasten ellas!...
Allí, los que somos pobres,
pasamos la noche en vela,
en tanto que las mujeres
comen, beben, se pasean,
nos tienen acoquinados,
nos visten con estas telas,
no cabe una mujer sola
dentro de una carretela,
y van barriendo las calles
con largas colas de seda.

(E. 2.^a)

Pronto cambiarán de opinión y encontrarán insoportable su nueva situación, un verdadero castigo, aún peor que el de *Las Hilanderas*, porque es para siempre.

Se recurre ya en esta pieza a la entonces novedosa «sicalipsis», que todavía no se llamaba así, en medio de cantos y bailes con trajes extravagantes: «Aconsejamos a los aficionados a ver pantorrillas femeninas, que asistan a las representaciones de *La Isla de San Balandrán*, si quieren juzgar aproximadamente de las que enseñan algunas de las actrices y coristas de Jovellanos», en palabras del mismo crítico. Según una acotación de la escena anterior, así viste la Guardia

Real con la que topan:

El traje se compone de una túnica corta, piernas desnudas, sandalias con cintas encarnadas, gorro frigio, escudo, lanza, una piel de tigre al hombro, y espada griega colgada de un cordón.

Tampoco aquellas «suripantas» se llamaban así todavía. Al final, cuando «los favoritos vencen con abrazos a las guerreras de Magnolia XV, aceptando ella misma una capitulación», en palabras del mismo crítico, se revierte, con gratuita facilidad, la ridícula y humillante sumisión de los hombres:

Pero lo que después de todo hizo sensación en el público, fue un artículo del bando o decreto con que el señor Calatañazor restablece en San Balandrán el poder del sexo feo, y fija los derechos del hermoso. «Los hombres, dice, manejaremos el tesoro...

Porque el cielo destinó

Para gastar Napoleones

Al noble pueblo español.»

Al oír estos versos, un grito general llamó a los autores en medio de los más atronadores aplausos.

(Diario Oficial de Avisos de Madrid, 14/6/1862)

Por más que esta apelación final al patriotismo disimulara la injusta posición de las mujeres en la sociedad real, evidenciada con el sencillo recurso del mundo al revés, y aunque una vez más la risa aparentara neutralizar toda crítica, ahí quedaba la idea. Así lo cree la investigadora María Toledo (2022), que ha apreciado en las críticas de décadas posteriores una creciente «simpatía y admiración hacia este tipo de mujeres fuertes e independientes». Quizá consciente de ello, alguno de los críticos que se ocuparon de aquel estreno no se sumara a la irreflexiva carcajada:

«El argumento consiste en presentar trocados los sexos, siendo el que por acá llamamos bello el fuerte y el guerrero en aquella isla, con cuyo motivo hay algunas escenas y chistes que de todo tienen,

menos de morales y convenientes»

(*El Reino*, 13/6/1862).



7. Referencias

7.1. Bibliografía

- BAROJA, P. (1997): *Las noches del Buen Retiro*, Madrid, Raggio.
- CÁRDENAS ISASI, J. (2016): «¡Oh qué hermoso es el país de África!: el colonialismo español en Marruecos en la zarzuela del primer tercio del siglo XX», en BRANDENBERGER, T. y DREYER, A.: *La zarzuela y sus caminos: del siglo XVII a la actualidad*, Berlín, Lit Verlag.
- ENCABO FERNÁNDEZ, E. (2006): *Las músicas del 98: (re)construyendo la identidad nacional*, tesis doctoral, Barcelona, Un. de Barcelona.
- ETAYO, Juan y Miguel (2022): *El género chico o la fiebre teatral española de la Belle Époque*, Madrid, Casimiro.
- FLECHA GARCÍA, C. (1998): «La incorporación de las mujeres a los institutos de segunda enseñanza en España» en la revista *Historia de la Educación*, 17, pp. 160-178. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca,
- GUTIÉRREZ GAMERO, E. (1925): *Mis primeros ochenta años*, Madrid, Atlántida.
- HARVEY, D. (2008): *Paris, capital de la modernidad*, Madrid, Akal.

- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J. (1997): *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Madrid, Acento.
- MEJÍAS GARCÍA, E. (2020): «Medio siglo en una hora», en *Retrato del género chico*, programa del concierto de 28/06/2020, Madrid, Fundación Jacinto Guerrero, SGAE.
- MICHAUD, S. (1997): «La mujer romántica» en FURET, F. (dir): *El hombre romántico*, Madrid, Alianza.
- MORAL RUIZ, C. del (2004): *El género chico*, Madrid, Alianza.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor («Chispero») (1953): *Teatro Apolo: historia, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana.
- SAN MARTÍN, A. de (1870): *Confidencias de Arderius. Historia de un bufo referida por D. Antonio de San Martín*, Madrid, Biblioteca de los Bufos de Arderius, Imprenta Española.
- TEMES, J. L. (2014): *El siglo de la Zarzuela. 1850-1950*, Madrid, Siruela.
- TOLEDO ESCOBAR, María (2022): «Una perspectiva de género a través de la zarzuela La isla de San Balandrán», en *Revista Clepsydra*, nº 22. Universidad de La Laguna.
- VERSTEEG, M. (2000): *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- ZAMACOIS, E. (1980): *El seductor*, Esplugas de Llobregat, Barcelona, G.P.

7.2. Créditos del artículo, versión y licencia

ETAYO GORDEJUELA, Juan y Miguel (2024). «La mujer en el género chico». *Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo»*. Año XII. N.º 15. ISSN 2341-1643

URI: <https://www.letra15.es/L15-15/L15-15-16-Juan.y.Miguel.Etayo.Gordejuela-Lamujerenelegenerochico.html>

Recibido: 11 de octubre 2025.

Aceptado: 31 de octubre de 2025.



Letra 15



Créditos | Aviso legal | Contacto | Mapaweb | Paleta | APE

Quevedo-IUCE |

