

HISTORIA FINISECULAR DEL TEATRO PRINCIPAL DE SANTANDER (1895-1904)

ZAIDA HERNÁNDEZ-ÚRCULO RODRÍGUEZ
FERNANDO SÁNCHEZ REBANAL

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es dar a conocer los primeros resultados de un estudio que se está llevando a cabo acerca del repertorio y la crítica musicales del Teatro Principal en Santander en el contexto histórico finisecular. Analizamos el repertorio estrenado en los últimos años del siglo, y la llegada del teatro por horas, tratando de comprender los elementos más destacados por la crítica hemerográfica contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Santander; Teatro Principal; teatro lírico; zarzuela; finisecular.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present the initial results of a study, which is currently being, carried out on the musical repertoire of the Principal Theater in Santander (Cantabria, Spain), within the political, social and economic context of the fin-de-siècle. We analyze the repertoire released in the final years of the century, and the arrival of the "teatro por horas", in an attempt to understand the elements highlighted by contemporary newspaper critics.

KEY WORDS: Santander, Principal Theater, Lyric Theatre, zarzuela, Fin-de-siècle

Introducción

El Teatro Principal¹, considerado el centro de las representaciones líricas del Santander del siglo XIX, especialmente a partir de la década de 1840, fue uno de los denominados "teatros de provincias", extendiendo su vida activa hasta 1915. Aunque la fecha de apertura del primer local destinado exclusivamente a espectáculos teatrales de Santander es 1834, la inauguración del Teatro Principal, el 6 de mayo de 1838², con capacidad para 880 espectadores, supone un elemento importante de modernización burguesa del espectáculo teatral.

El coliseo estaba situado en la calle del Arcillero, esquina a la de los Mártires, muy cerca de la Plazuela del Príncipe, ocupando lo que hoy sería la confluencia del final de los números de Rualasal con San José.

¹ Teatro Principal de Santander. Pablo Isidro Duomarco. *Teatro Principal*, 1890, Colección Víctor del Campo Cruz, Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), Ayuntamiento de Santander.

² Actas de la Junta Directiva del Teatro. Sesión del 25 de Mayo de 1838. Biblioteca Municipal de Santander.



Imagen 1: Teatro Principal de Santander a finales del siglo XIX

El teatro no comienza con su actividad musical hasta noviembre de 1838, esto es, seis meses después de su función inaugural, debido a la inexistencia de una compañía lírica que satisficiera a la Junta Directiva del coliseo. Debido a la negativa de las compañías líricas a las que proponen encargarse de las funciones operísticas, las primeras funciones quedan en manos de la compañía de Ramón Fontanellas³.

Por otra parte, la Junta Directiva decide contratar también una compañía de declamación dirigida por Santiago Íñigo, con la intención de alternar las funciones líricas con el teatro declamado: “La compañía dramática ocupará el Teatro por lo menos tres días a la semana, tanto festivos como de labor, distribuyéndose aquellos con igualdad entre ella y la de Ópera”⁴. El teatro tendrá pues, como era habitual, una programación mixta, tanto de teatro lírico como declamado y, a este respecto, encontramos el reflejo en la prensa, con críticas tanto a una como a otra compa-

ña, si bien cabe señalar que son más abundantes las que recogen la actividad musical.

Probablemente, el público al que estaba dirigido suponía tan sólo el 7,31% de la población santanderina en 1860, asistiendo principalmente, según Pereda, escolares, niñas y pollos de primer plumaje⁵. Este porcentaje aumentará en décadas posteriores, tal y como hemos analizado en trabajos previos⁶, tomando como datos de base los porcentajes de analfabetismo que impedirían el acceso al teatro, descartando la población cuyo coste de oportunidad fuera excesivo vinculado al coste de la entrada.

³ *Cónfer* tesis inédita de Fernando Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander (1895-1904)*. Pilar Espín directora. Facultad de Filología, UNED, 2014, p. 100 y ss.

⁴ Actas de la Junta Directiva del Teatro. Sesión del 4 Noviembre de 1838. Biblioteca Municipal de Santander.

⁵ Salvador García Castañeda: *Del Periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004, p. 85.

⁶ Zaida Hernández Rodríguez: “Santander siglo XIX: Los espacios musicales y acceso a la música de una ciudad abierta al mar”, *Musicología Global, Musicología Local. VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Javier Marín López (coord.), Germán Gan Quesada (coord.) Elena Torres Clemente (coord.) Pilar Ramos López (coord.), U. de La Rioja, 2013, pp. 1151-1170.

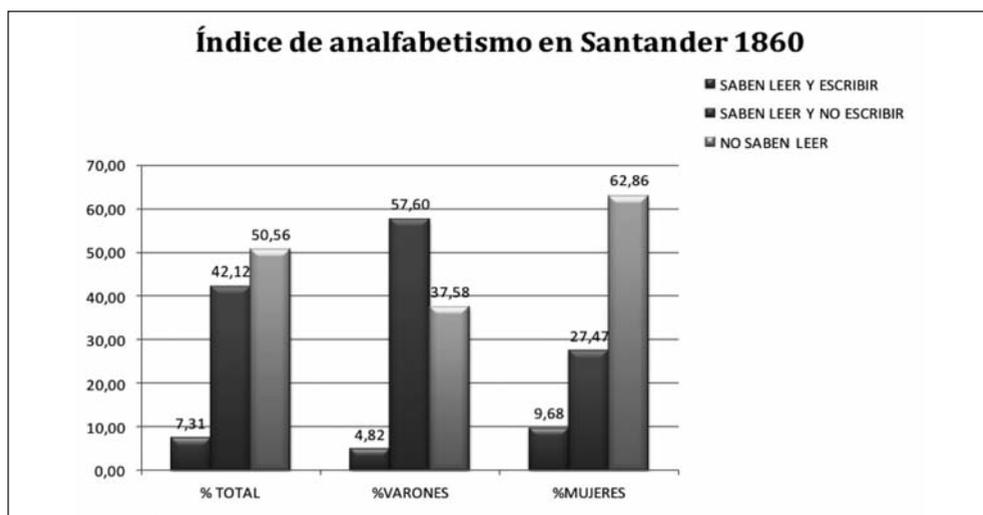


Gráfico nº 17

1. Análisis de compañías y repertorio

En principio, tal y como ha estudiado Arce Bueno, las compañías eran contratadas por la Junta Directiva del teatro, como ya hemos comentado, destacando Sánchez Rabanal “la irregularidad de las temporadas motivado por la dificultad para contratar buenas compañías”⁸. A mediados de siglo se comenzó a representar, además de ópera, zarzuela, siendo el gestor del teatro Joaquín Belenguer⁹. Según ha estudiado Sánchez Rebanal, el 14 de mayo de 1881, la Diputación hizo entrega del Teatro al Ayuntamiento, pero a causa de las deudas del Consistorio –muy considerable ya en 1895–, en 1898, el coliseo volverá a ser de la Diputación, como pago de la inmensa deuda “con otros edificios y solares”¹⁰. Tras un año sin representaciones, las actuaciones se reanudan a mediados de diciembre de 1894, momento en que arranca el periodo estudiado para este artículo. La gestión recaerá a partir de esa fecha en Bernardo Lloréns¹¹.

La actividad se detiene durante diez meses en 1898, desde fines de enero a mediados de noviembre, pues nadie opta a gestionar el teatro. El panorama era sombrío, con varias subastas fracasadas y el edificio ofreciendo el triste espectáculo de servir únicamente desde hacía varios meses, de almacén de muebles y archivo de la Diputación¹². Pero por fin, el 26 de octubre de 1898, el

⁷ Este gráfico, como los que siguen en este artículo, son de elaboración propia a partir del censo de Santander de 1860 y forman parte de un estudio más amplio de los porcentajes de población que tendría acceso a la cultura teatral durante el periodo finisecular, que está manifestando un aumento porcentual en el acceso a la cultura directamente proporcional al descenso del analfabetismo.

⁸ F. Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander...*, p. 102.

⁹ Legajo Suelto. Anuncio acerca de los precios del abono. 25-VI-1849. Archivo Municipal de Santander.

¹⁰ F. Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander...*, p. 110.

¹¹ “De don Bernardino Lloréns, que ha constituido la fianza y pide que se ceda el Teatro a don Emilio Páramo”. *El Cantábrico*, 27-VI-1895.

¹² *El Cantábrico*, 3-VI-1898.

empresario bilbaíno Ricardo Ruiz arrienda el teatro, gestionándolo hasta su cierre a causa del incendio de 1915, aunque el mantenimiento corre a cargo de la Diputación¹³. Entre 1899 y 1901 Ruiz comparte la gestión con Urizar, aunque el papel de éste es menor.

En los años estudiados en el presente artículo (1895-1904), la asistencia de público da un giro a partir de noviembre de 1898, cuando tras hacerse con el teatro, Ruiz instauro el teatro por horas¹⁴, aumentando notablemente la concurrencia. Según ha estudiado Sánchez Rebanal, entre 1895 y 1905,

la ciudad de 60.000 habitantes recibió a 49 compañías profesionales que actuaron en el Teatro Principal, y en algún caso aislado, en el Casino del Sardinero. La estancia media de las compañías era de 30 días, oscilando entre 2 y 109. El total de días en que permanecieron los elencos en la ciudad fue de 1.481 días. Son 1897 y 1898 los años más flojos, y de 1899 a 1904, la media de días es de 183, justo la mitad de un año¹⁵.

La temporada con más actividad es la de otoño-invierno, por lo que octubre, noviembre, diciembre, enero y en menor medida febrero, concentran el mayor número de funciones. En la mayoría de los casos, la compañía que está en diciembre sigue hasta después de la festividad de Reyes, y en esa época, se producen las estancias más largas. Le sigue en número de funciones la temporada de verano, en la que incluimos junio, julio, agosto y septiembre. En Santander recalaban elencos y actores de primer orden, como la Compañía del Teatro Lara, la Compañía de Ópera del Teatro Real, Emilio Thuillier o María Guerrero¹⁶.

Las obras más representadas fueron las que contenían elemento musical, encabezando la serie las zarzuelas *La viejecita*, en 46 ocasiones, *El cabo primero*, y *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, 41; *Gigantes y cabezudos*, 35; *La alegría de la huerta*, 34; el sainete lírico *La buena sombra* y la zarzuela *Marina*, 32, y de nuevo otra zarzuela, *El dúo de la Africana*, 31. Es más, las 37 primeras obras más representadas contienen elemento musical, tratándose en su mayoría de zarzuelas, con algún sainete, y la ópera *Cavalleria Rusticana*, con 15 representaciones. También 15 representaciones consiguieron las primeras obras de teatro declamado, *La reja*, y *Zaragüeta*, prolongándose el dominio de las obras musicales hasta los primeros 49 títulos más representados, y apareciendo de nuevo teatro declamado con *La rebotica*, con 14 representaciones, y *El patio*, con 13.

En el escenario del Principal se ponen un total de 706, de los que son 389 (55%) son de teatro declamado y 317 (45%) de teatro musical. De los 389 títulos de teatro declamado, 97 son en verso (25%), 257 (66%) en prosa, y 9 (2,3%) en verso y prosa, quedando sin determinar 26 (6,7%). De los 317 títulos de obras con elemento musical, tienen letra en verso 160 (50,5%); prosa 163 (51,4%); verso y prosa 56 (17,6%) y sin determinar 50 (15,7%, prácticamente la mitad óperas y operetas).

Pero este relativo equilibrio entre teatro declamado y musical se rompe a favor del último a la hora de contabilizar las representaciones. El número de funciones de obras de teatro declamado es de 1299 (40,30%), y el de obras con elemento musical de 1924, (59,70%).

¹³ F. Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander...*, p. 111.

¹⁴ Zaldúa: "¡Funciones por horas! Ahí es nada; a la altura de Madrid siguiendo sus usos y costumbres nocturnas". *Crónica de Santander*, 13-X-1898, p. 3.

¹⁵ F. Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander (1895-1904)...*, p. 887.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 887-888.

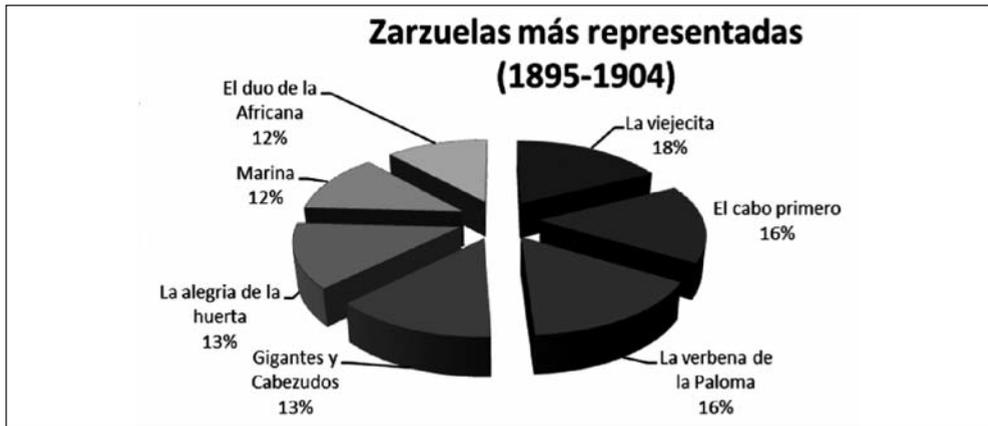


Gráfico nº 2

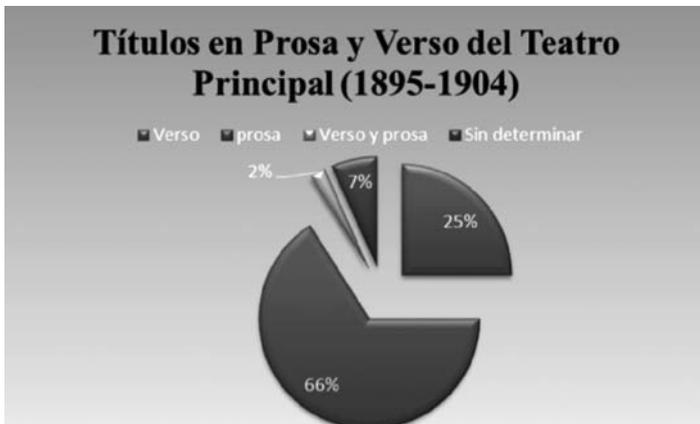


Gráfico nº 3

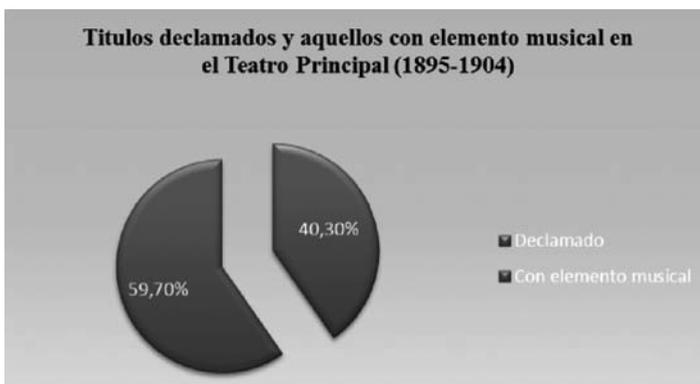


Gráfico nº 4

Dentro del teatro declamado, el género más representado son las comedias, con 457 representadas, seguido del juguete con 211. Estos dos géneros suman un total de 668 representaciones, el 51,4% de las 1299 totales.

En el teatro con elemento musical, la zarzuela es la reina indiscutible, y se destaca con 1269 representaciones, seguida del sainete con 296, 103 juguetes y 31 comedias líricas, lo que hace un total de 1699, de un total de 1924, es decir un 52,7% de las 3.223 obras representadas, y un 88,3 % del teatro con elemento musical.

De los 93 compositores interpretados, los que tuvieron más títulos representados fueron, Ruperto Chapí con 36; Manuel Fernández Caballero con 30; Joaquín Valverde Sanjuán (Quinito Valverde), con 24; Tomás López Torregrosa, 23, y entre 19 y 10 Francisco A. Barbieri, Ángel Rubio, Federico Chueca, Gerónimo Giménez, Manuel Nieto, Apolinar Brull, y Joaquín Gaztambide.

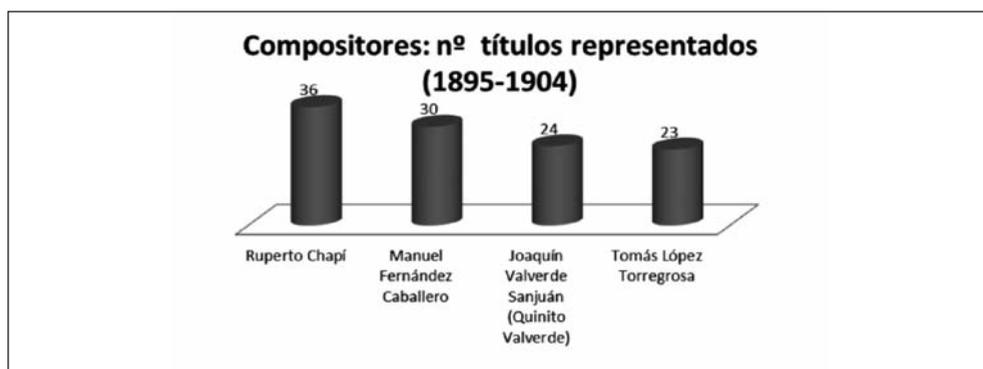


Gráfico n° 5

3. Compañías de aficionados

En cuanto al repertorio de las compañías de aficionados analizadas, el teatro declamado presenta una notable superioridad cuantitativa frente al teatro musical. De las 514 representaciones contabilizadas, 451 representaciones (87,7%) corresponden a teatro declamado, y 35 (6,9%) al segundo –hay 28 obras (5,44%) cuyo género, y a veces el resto de datos se ignoran–.



Gráfico n° 6

Dentro del teatro declamado destacan por número de títulos los juguetes, con 49 títulos; los dramas, con 37; las comedias, con 24; y los monólogos, con 19 títulos. En cuanto al teatro musical, de las 35 representaciones localizadas, destacan 13 zarzuelas (37%), 6 sainetes y 6 juguetes líricos (17% cada género).

Es probable que las compañías de aficionados representaran más teatro declamado debido a la falta de conocimientos musicales de los socios, debiendo contratar probablemente, para representar obras con música los servicios de grupos de músicos profesionales. Además, es probable que las obras musicales requiriesen un espacio que no proporcionaban los salones donde tendrían lugar las representaciones; no obstante, alguno de ellos, llegó a acoger 600 almas entre sus muros.

Función que será, según se dice en la prensa, probablemente la última antes de iniciar las grandes obras de reforma en el salón y el escenario. *La atalaya* informa que “el salón se ampliará y se pondrán en él tribunas y una galería al final y será capaz con la reforma, de albergar a 600 personas. El escenario se ensanchará y se aumentará de fondo, para lo cual será necesario avanzarlo algo hacia lo que ahora es sala. Además, probablemente se adquieran algunas decoraciones”¹⁷.

4. La crítica en prensa a las obras musicales del Teatro Principal

La crítica musical en la prensa santanderina tiene como características generales, desde las primeras décadas de programación del Principal, el anonimato y el *amateurismo* de los autores. El anonimato va desapareciendo de forma gradual –no así la crítica diletante–, hasta casi desaparecer en la última década del siglo XIX, en el que los críticos imprimen su firma en los artículos o utilizan un pseudónimo. Estas dos características, junto con las descripciones de todo aquello que rodeaba el evento musical a modo de anecdótico –vestimenta, edificio, limpieza, etc.¹⁸–, señalan el papel secundario al que, en muchas ocasiones, se relegaba a la interpretación de los músicos de las compañías líricas y la escucha en sí misma, señalando a la escucha crítica como parte de un fenómeno y actividad social, y no como el centro del acontecer teatral. Los acontecimientos sociales se señalaban como parte inseparable del fenómeno musical, y se constata en el caso santanderino, tras el análisis del vaciado hemerográfico, que tanto la escucha como la crítica especializadas no formaban parte de dicho fenómeno.

La programación del Principal, salvo pequeños lapsos de tiempo en los que permaneció cerrada por motivos dispares¹⁹, tuvo una programación relativamente regular, a pesar de que las críticas desfavorables desde los comienzos de su andadura. La documentación hemerográfica no sólo se limita a comentar las actuaciones de las diferentes compañías, sino que también encontramos datos que revelan la mala gestión de los miembros de la Junta Directiva o de las diferentes compañías en cada momento. Así, en 1841 podemos leer:

¹⁷ *La Atalaya*, 19-I-1896.

¹⁸ Un ejemplo, es la que en 1859 publica Pereda en *El Tío Cayetano*: “Talía es un inquilino que no paga, y ocupa una casa magnífica mientras que hay pipa de aceite y farde de Caracas que no tienen un mal almacén en que guarecerse [...] ¿Pobre templo! Ya te veo convertido en un almacén de «caldos»” recogida por S. García Castañeda: *Del Periodismo al costumbrismo...*, 2004, p. 86.

¹⁹ *El vigilante cántabro*, 15-IV-1841.

El templo de Talía ha vuelto a abrirse en Santander bajo auspicios bastante lisonjeros; el número de los abonados es mayor que anteriormente, la concurrencia del público también ha sido lucida, y la Compañía a mi pobre juicio, encierra elementos para un agradable desempeño. Quiera Dios que corra el año cómico sin que algún percance de los de la profesión, dé al traste con las buenas esperanzas que el personal de la Compañía ha hecho concebir. [...] y no ciertamente por culpa ni falta del público, sino por la mala-andanza de los empresarios y el cisma que se introducía entre los actores²⁰.

Como ya hemos afirmado, en la mayoría de las ocasiones, la crítica estaba realizada por personas afines al contexto musical, pudiendo hablar, ya desde los inicios del teatro, de diletantes anónimos:

Mucho deseáramos poder hablar con alguna extensión sobre las diversas óperas que en varias ocasiones nos ha dado la compañía de esta ciudad, pero ni la estrechez del periódico nos lo permite, ni nos consideramos nosotros unos Mercadantes para poder hacer un concienzudo análisis de las obras y su desempeño. [...] Nos limitaremos a apuntar someramente algunos amistosos consejos a los actores y orquesta²¹.

Uno de los pocos ejemplos de crítica diletante firmada de estas primeras décadas, es la que el 23 de agosto de 1840 firma el redactor Gervasio Eguaras acerca de la ópera *Parisina d'Este* (1833) de Gaetano Donizetti, interpretada en el teatro Principal el 8 de agosto anterior²². Advierte el crítico que en su representación, “se cometieron algunos defectos en que una crítica severa tendría ocasión de cebarse”²³. Aunque decide inclinarse “hacia la indulgencia” debido a que algunos de los intérpretes se daban a conocer al público por primera vez y a que los miembros del coro no parecían ser muy doctos en materia musical –“coros numerosos cuyos individuos en la mayor parte desconocen la música y acaso no lo habrán cantado jamás ni por afición”²⁴-. Advierte, además, la benevolencia del público santanderino que animó a los intérpretes y éstos respondieron, mejorando en lo posible las muestras de timidez y desconfianza que parecían mostrar al inicio de la obra.

Frente a este ejemplo, encontramos otro en la misma publicación y fecha, en el que, tras afirmar el crítico que carece de conocimientos académicos que avalen su crítica:

Calificar el mérito de ella no puede ser ocupación de un ligero artículo de periódico, ni yo me encuentro con fuerzas ni conocimientos suficientes para ello, ni la representación de dos noches arroja datos bastantes para el elogio y la censura tal cual debe emplearlos un crítico al dar cuenta razonada de las bellezas y defectos de una composición. Hasta ignoro el pormenor del argumento, pues la empresa, perjudicando en mi concepto sus intereses, no ha procurado poner en venta ejemplares del librito²⁵.

No obstante, y a pesar de las advertencias del autor, encontramos en la crítica señales de un conocimiento musical que trasciende el mero *amateurismo*, ya que, si bien el análisis de la audición que proporciona da señales de no tener presente la partitura, es propio de una persona con algunos conocimientos técnicos en la materia.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *El despertador montañés*, 12-XI-1848.

²² El artículo, según especifica el propio periódico, no se pudo publicar en el número anterior debido a la falta de espacio. *El vigilante cántabro*, 23-VIII-1840.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *El vigilante cántabro*, 23-VIII-1840.

²⁵ *Ibidem*.

El coro de salida es bello, cantáble, tal como deben ser los coros para que las partes puedan unirse cómodamente y formar un lleno de armonía que embriague a los oyentes: con las sencillas posturas de la tónica, la 4ª y la 5ª se puede hacer más que con toda intrincada barahúnda de las reglas de los contrapuntistas. [...] El *Allegro* del aria de tiple del primer acto tiene rasgos originales, capaces ellos solos de acreditar a un compositor. El tránsito de la tónica a la 3ª menor, de ella a la 5ª mayor y de ésta otra vez a la tónica, que otro cualquiera hubiera arrastrado por los cabellos con áridas posturas preparatorias [...] le hace nuestro autor sin esfuerzo [...]. ¿pero, cuántos ensayos serían menester para que gentes que no saben música ejecuten con exactitud las armonías de 7ª, de 9ª, 5ª diminuta [sic], 6ª superflua²⁶.

La escasez de este tipo de crítica más especializada en la prensa consultada de finales del siglo XIX se debe, probablemente, a la no especialización de los críticos periodísticos, aunque, sí existiera un conocimiento básico del lenguaje musical, como manifiesta este ejemplo ya de 1898:

Por un olvido involuntario no aplaudimos, como se merece, al maestro director y concertador. Hoy lo hacemos de buen grado; pero recomendándole se fije en que antes de los últimos diez compases de la «Polka de los cocineros», hay tres PPP de tamaño natural²⁷.

5. La crítica y la interpretación vocal zarzuelística

La crítica finisecular, así como en el cambio de siglo, se centra en la interpretación de los cantantes y músicos, como parte fundamental de la recepción de las obras, en términos de *amateurismo*, como ya se ha señalado, abundando comentarios del tipo: “con qué delicadeza, con qué gracia, con qué arte fue cantada la gallegada por la insigne actriz” refiriéndose a María Guerrero²⁸, o “posee una voz bien timbrada, aunque no muy extensa”²⁹.

Las críticas suelen centrar su atención en la interpretación de los cantantes de zarzuela, afirmando, por ejemplo, de la señora Martín Grúa, que “esta distinguida tiple tiene una voz extensa y bien timbrada y una agilidad de garganta, pasmosa”³⁰; se disculpa al señor Moro, “que según noticias no estaba anoche bien de voz”³¹, y, en un ejemplo más extenso de finales de 1895:

El señor Berges estuvo notabilísimo en toda la obra. La afinación, el gusto y el arte con que canta, el modo magistral de filar las notas y la valentía con que emite la voz al atacar las notas agudas, son cualidades que brillaron anoche en todo su esplendor. Dio un magnífico *do* natural en las *cabaletas* y recibió justas y mercedas ovaciones.

El señor Bueso puso una raya tan alta cantando y hablando el papel de *Campanone*, que difícilmente la alcanzará ningún otro barítono. Su hermosa y potente voz, su gran escuela de canto y su arte declamatorio lleno de naturalidad y de gracia, son cosas que no se ven reunidas con frecuencia en los actores zarzueleros³².

Dentro de la interpretación tiene pues un lugar destacado el canto, aunque, cuando el artista ejecuta ambas partes declamada y musical, se comenten ambas³³. Esta circunstancia también se

²⁶ *El vigilante cántabro*, 23-VIII-1840.

²⁷ *El Aviso*, 9-XII-1898.

²⁸ Con motivo de la representación de *Mensajero de paz*. *Diario Montañés*, 26-IX-1904.

²⁹ *Diario Montañés*, 21-IX-1904.

³⁰ *El Cantábrico*, domingo 6-VI-1897.

³¹ N. *El Cantábrico*, lunes 7-VI-1897.

³² *El Cantábrico*, 19-XII-1895,

³³ Por ejemplo, sobre el Sr. Bueso en *Marina*, *Fermata* afirma que, “si como actor rayó a gran altura, como cantante se puede decir que cada número que cantó le valió una ovación estruendosa”. *La Atalaya*, 5-XI-1899.

VARIACIONES



A las señoras del coro
han dado en vestir de hombres,
pues lo que al público gusta
es verlas con pantalones.
Y si en alguna zarzuela
coro de mujeres ponen,
con papalina y enaguas
saldrá el coro de... señores.

Imagen 2: *Crónica de Santander*, 2-V-1899

observa en una de las críticas de *El Cantábrico*, referida a *El diablo en el poder* (1856), interpretada por la compañía del señor González:

Es una lástima que los actores de zarzuela miren con tanto desdén la parte hablada de las obras que tiene, por lo menos, tanta importancia como la música. Hay momentos en que parecen aficionados y no de los buenos. Este defecto hace perder la ilusión a los espectadores, y produce manifestaciones de disgusto. Una zarzuela bien cantada y bien dicha es un espectáculo muy agradable. Desgraciadamente, se disfruta pocas veces, porque los artistas de este género sólo estudian la parte de canto como si la letra no mereciera su atención³⁴.

En la interpretación solista vocal, es habitual que el crítico o la reseña que se escriba sobre la obra, refiera las cualidades vocales sin señalar parámetros musicales, salvo el timbre³⁵. Los ejemplos a este respecto, son numerosos, y en todos ellos se refleja la interpretación vocal de la obra de manera más detallada que la interpretación instrumental, como acontece con referencia al estreno de *La buena sombra* (1898)³⁶ o *Cádiz* (1886):

Tuvo una buena interpretación por todos los artistas que en ella tomaron parte, pero ofreció una novedad que merecía por sí sola que hubiera estado el teatro lleno de bote en bote. Nos referimos a la jota final cantada por el eminente tenor señor Berges, que estuvo *superiorísimo*, y empleamos este superlativo tan usual en los telegramas de los corresponsales tauromáquicos, porque nunca con más razón se puede emplear. Cantó tres veces la *jota* a petición del público, que por la consideración de no fatigarle no estuvo pidiendo repeticiones hasta la madrugada. No es posible cantar con más gusto, con más expresión, con más arte y con más matices la popular jota aragonesa. El público, verdaderamente entusiasmado, prodigó al simpático Berges grandes ovaciones³⁷.

La interpretación coral se señala en pocas ocasiones, y, por regla general, de manera concisa tanto en ópera como en zarzuela. En general, los coros son pasto de las críticas más duras como la que vemos en la imagen anterior [Imagen 2]; se destacan errores que "afectan a los coros, que rara, muy rara es la noche que cantan con afinación y buen gusto"³⁸, siendo calificada casi siempre

³⁴ *El Cantábrico*, 3-II-1903.

³⁵ "Gustó mucho, y aunque su excitación era muy grande, cantó muy bien la romanza, que la valió calurosos aplausos, y el solo que fue dicho de modo tan admirable que tuvo que repetirlo a instancias del público. Tiene una voz muy agradable y bien timbrada y canta con sumo gusto". M[ontebelo?]: *Crónica de Santander*, 15-XII-1898.

³⁶ "La señorita Bonoris, que conoce como nadie los resortes de la escena, estuvo admirable en toda la obra, cantó muy bien el terceto y el dúo del primer cuadro, pero donde verdaderamente lució su buen gusto artístico fue en el solo del cuarteto, delicado momento musical, que lo cantó con gran fuerza de expresión y colorido". M[ontebelo?]: *Crónica de Santander*, 12-XII-1898.

³⁷ *El Cantábrico*, 12-XI-1895.

³⁸ *Diario Montañés*, 17-XI-1904.

su interpretación de “regular solamente”³⁹. Sólo en los coros de *La huertanica* (1904) se destaca la buena acogida por parte del público: “lo sobresaliente fue el coro final de alguaciles, que tuvo que repetirse en medio de atronadores aplausos”⁴⁰.

En los años en los que hemos centrado este trabajo, se destaca tanto la parte física del elemento coral femenino⁴¹, como la petición por parte del público de la repetición de las partes bailadas o declamadas⁴²:

La música de Chueca [*Agua, azucarillos y aguardiente* (1897)] es fresca, juguetona y alegre como suya. [...] El público pidió anoche la repetición del animadísimo coro de niñeras, amas de cría y niños de uno y otro sexo y del cuarteto de barquilleros, encomendado a las señoritas Portavitarte, Calvera, García y Perales⁴³.

O, como se señala en el último ejemplo, la interpretación instrumental y vocal pareja por parte de una de las coristas, en el caso que nos ocupa, al final de la representación de *Las olivas* (1896), juguete cómico de Pablo Parellada:

La señorita Manuela Barillo, una rubia de primera clase, perteneciente al coro e hija de Aragón, por cierto, cantó la jota aragonesa, acompañándose a la guitarra admirablemente y tuvo que repetir cinco veces a instancias del público, que la aplaudió con entusiasmo. ¡Ole las aragonesas guapas y que saben dejar bien el pabellón de su tierra!⁴⁴.

6. La crítica y la interpretación instrumental

Los cronistas y críticos santanderinos se ocupan de la parte musical del repertorio lírico, tanto ópera como zarzuela, centrándose generalmente en la partitura y su adecuación al texto, así como de la dirección y ejecución orquestal. Al igual que en el caso de la crítica vocal, no se trata de una crítica especializada, por lo que, a pesar de referirnos a las referencias localizadas como *críticas*, deberían definirse más como *crónicas* o *reseñas*. De *Campanone*, se valora “su música, originalísima e inspirada, es de las que no envejecen jamás”⁴⁵; de *La Restauración* (1890) se considera que “la música es elegante y tiene un concertante de primera”⁴⁶; y de *La buena sombra* (1898) se afirma que:

Tiene la música del estreno de dicha obra una factura tan delicada y elegante, es tan inspirada y las ideas están desenvueltas con tanta naturalidad, que el solo hecho de ponerse en escena la primera hizo que el público estuviese en sus puestos desde la primera hora⁴⁷.

La interpretación, así como la recepción de la obra son los ejes sobre los que giran las reseñas periodísticas finiseculares, como ocurrió en enero de 1898 con la representación de *El chaleco*

³⁹ *Ibidem*, 26-IX-1904.

⁴⁰ *Diario Montañés*, 17-XII-1904

⁴¹ “No contribuyen menos al buen éxito de las obras que se representan los coros, y como en el de señoras, a mayor abundamiento, si hay buenos físicos, miel sobre hojuelas”. *El Cantábrico*, 23-I-1896.

⁴² “La corista que bailó las seguidillas manchegas fue aplaudidísima y tuvo que repetir la suerte. También se ganó muchos aplausos la que representó el papel de *Baraja*, por lo bien que declamó su monólogo”. *El Cantábrico*, 24-I-1896.

⁴³ *Agua, Azucarillos y Aguardiente*. *El Cantábrico*, 18-XII-1897.

⁴⁴ *El Cantábrico*, 26-XII-1897.

⁴⁵ *El Cantábrico*, domingo 6-XI-1897.

⁴⁶ *Crónica de Santander*, 8-II-1899. Firmado por Montebelo.

⁴⁷ M[ontebelo?]: “*La buena sombra*”. *Crónica de Santander*, 12-XII-1898.

blanco (1890), cuya ejecución de la música de Chueca por la Compañía Infantil de Zarzuela⁴⁸ tuvo una gran acogida:

Produjo un magnífico efecto y entusiasmo a los concurrentes la célebre marcha del segundo cuadro con banda de cornetas y tambores. Los chicos tocan brillantemente la corneta, y al repetir, a instancias del público, tocaron una retreta que acabó de enloquecer al auditorio⁴⁹.

Las referidas a la recepción contienen en ocasiones recomendaciones de repetición por parte del público receptor⁵⁰, o recurren a la ironía para señalar el descontento de crítica y público, como sucede en el caso de Matías Puchades –maestro director de la Compañía de José Palmada–, por la obra *Thé-Thá-Thú*, que es respondida por el aludido⁵¹.

La escena aquella en que bailan los salvajes es de un efecto maravilloso. Como que las dos noches se ha ganado una ovación el salvaje que toca el tambor. [...]. De allí a una cencerrada, no hay un *melímetro* de distancia. La música no puede ser más descriptiva. Para sí la quisiera Wagner. Cuando suena *il corno*, se oye el pito, repica la campana y *rompe* sus preludios la orquesta, parece *talmente* que anda el vapor y que las olas encrespadas azotan los costados del buque. ¡Y cómo no ha de suceder esto después de aquel orfeón improvisado, que comienza con un golpe de trompa, como si quisiera decirse: va a comenzar el juicio final; prepararse, caballeros! En el número que canta Madame Couplet y el coro, o falta letra o sobra música [...]. La escena de la *soirée* parece hija del autor de *Toros del Saltillo*, digna hermana de *Thé-Thá-Thú*, y el *minuet* debe ser el borrador del que escribió Caballero para *La viejecita*. Pero este maestro le corrigió convenientemente y dejó aquel para quien le [sic] quisiera aprovechar. ¡Bromas del ilustre maestro que en sus ratos de mal humor se dedica a jugar malas pasadas a sus colegas! En resumen, que *Thé-Thá-Thú*, se puede traducir de este modo: Thé haces muy pesado, Thabarra se llama tu figura y Thú acabarás mal necesariamente⁵².

La interpretación de la orquesta es otro de los focos en los que centrar la atención, si la partitura y la dirección no han sido del agrado de crítica y público –“en la orquesta se notó un poco la falta de ensayos”⁵³–, o si el comportamiento de los músicos durante la representación se considera reprochable:

Rogamos al maestro señor Vivas recomiende a los apreciables profesores de la orquesta guarden silencio durante la representación, pues anoche, en la primera de las secciones, mantenían en voz alta un tan animado debate varios de ellos que se hizo preciso que el público protestase, porque hubo momentos en que los espectadores oían más a los músicos que a los que se hallaban en escena⁵⁴.

No obstante, las reseñas también señalan los pasajes meramente instrumentales bien interpretados –“la sinfonía mereció los honores de la repetición”⁵⁵– o el solo de clarinete de *El molinero*

⁴⁸ Sobre este fenómeno de las Compañías infantiles de zarzuela, remitimos al artículo de Rodríguez Lorenzo incluido en este mismo volumen.

⁴⁹ *El Cantábrico*, 12-I-1898.

⁵⁰ *La chavala*: “No es de esas que llegan al público en la primera audición; para penetrarse de las bellezas que encierra hay que oírla varias veces, así se explica que los números más bonitos de la partitura pasasen desapercibidos y fuesen acogidos con indiferencia”. Montebelo. *Crónica de Santander*, 27-I-1899.

⁵¹ “Tiene usted mucha razón en todo cuanto dice [...] y al mismo tiempo siento la molestia que les he causado al tener que escribir una revista tan concienzuda y acaba que puede figurar al lado de los grandes críticos de teatros Alarcón, etc., etc. Zapatero a tus zapatos como dijo el otro”. Matías Puchades: *El Aviso*, 3-II-1899.

⁵² *El Aviso*, 30-I-1899.

⁵³ *El Cantábrico*, 4-I-1896.

⁵⁴ *Ibidem*, 28-XII-1901.

⁵⁵ *El Cantábrico*, 31-I-1896.

de *Subiza* (1870), interpretado por el profesor clarinetista también de la banda municipal, Regino Ariz, revelando cómo los músicos compartían la dedicación tanto a la Banda como a la orquesta del Principal:

Puede afirmarse que nunca se ha oído en Santander interpretación más exacta, más delicada y brillante que la que obtuvo anoche aquel “monumento de inspiración” del maestro Oudrid. (...) la orquesta afinada y numerosa⁵⁶.

El pulso del auditorio es clave para señalar su recepción, y el crítico señala la cercanía de las melodías al oído de los espectadores, como sucede en *La noche de San Juan*⁵⁷; si ha sido una obra que destaca por su entretenimiento, originalidad e instrumentación⁵⁸; o si la concurrencia ha disfrutado de la obra en general.

Llegó su vez a *Las zapatillas* [1895] de Jackson y Chueca, que es lo que esperaba el público impaciente. La obra tuvo un exitazo y fue representada con gran esmero. Todos los números musicales gustaron extraordinariamente y casi todos fueron repetidos entre manifestaciones de entusiasmo. La musa juguetona de Chueca retoza en toda la partitura y hace prorrumpir al público en aplausos a cada momento. El cuarteto de la lección es originalísimo y gracioso en grado sumo; la jota de los que van a felicitar al diputado, viva y alegre; los coros de invitados de primer orden, y el tango de *Chavito* de muy buen efecto⁵⁹.

Los ejemplos en los que el público parece ser el foco del autor de la reseña son más que numerosos y refuerzan la teoría de que ésta –la reseña– estaba basada en buena medida en formar opinión ante una obra⁶⁰ y analizar la recepción del público teatral santanderino, principalmente en el caso de la zarzuela, como manifiesta el comentario a *Los golfos* (1896) de Chapí:

De gran fama venía precedida esta obra y a fe que el público no vio defraudadas sus esperanzas de pasar un rato delicioso admirando las ingeniosidades del diálogo y las bellezas de la partitura. De buena gana celebró los infinitos chistes de que está cuajado el sainete y sin reservas aplaudió la inspiración, la gracia, la lozanía, la frescura de la música. Verdad es que ésta es de las que, como se dice vulgarmente, no tienen desperdicio⁶¹.

Las críticas a la partitura, texto o argumento, referidas también a las zarzuelas, están basadas en mayor o menor medida en el agrado o desdén del respetable, relegando a un segundo plano la opinión del propio autor, que pasa a ser reflejo de la recepción del público.

Después se representó la zarzuela de los señores Perrín y Palacios, con música del maestro Brull, titulada *La Cruz Blanca* [1888]. Aunque en los programas se daba como *reprisse*, nadie recordaba haber visto esa obra en Santander. Juzgándola, pues, como si fuere estreno, hemos de consignar que no fue del agrado del

⁵⁶ *La Atalaya*, 13-XI-1899.

⁵⁷ “La música es muy bonita y muy de por aquí”. *El Aviso*, 2-I-1899.

⁵⁸ “*Il babbeo e l'intrigante*, que es la obra que se puso en escena, entretiene muy agradablemente al público por sus graciosos chistes, por sus situaciones altamente cómicas y por su música, que es bonita, juguetona y alegre, sobresaliendo el septimino del tercer acto por su originalidad y por el mérito de su instrumentación”. *El Cantábrico*, 21-XI-1896.

⁵⁹ *El Cantábrico*, 29-I-1896.

⁶⁰ “Una obra, cuyo indiscutible mérito han sancionado tres generaciones [...] Las partituras de *Marina* y de *El dominó azul* son las que principalmente colocaron al ilustre Arrieta a la cabeza de los compositores españoles en el segundo tercio de este siglo”. *El Cantábrico*, 2-I-1896.

⁶¹ N. “*Los golfos*”. *El Cantábrico*, 7-VI-1897.

público. La obra empieza con un naufragio, y esto ya fue de mal agüero. De tal modo naufragó que no se salvaron ni el libro ni la partitura. Cuando bajó el telón, oímos este diálogo en los pasillos:

- Hombre, lo que no encuentro justificado es el título. ¿Por qué le han puesto los autores el de *La Cruz Blanca*?
- Porque ese barco que naufragó al principio de la obra llevaba un cargamento de barricas de cerveza de la fábrica de la Alameda Segunda⁶².

La máxima de los autores denominados “currinches” del género chico finisecular era llegar a estrenar la mayor cantidad de obras posibles⁶³, pasando a convertirse así en un género de “fabricación no industrial, pero sí artesanal [...], un teatro cuyo componente económico acaba siendo el primordial⁶⁴, en opinión de Ríos Carratalá. Este hecho repercute en la calidad de las obras, como refleja la prensa santanderina, haciendo alusión a la inadecuada relación entre texto y música, o a criterios temáticos y formales de las obras llevadas a escena. Así por ejemplo, de *La huertanica* (1904) se opina que “la música corre pareja con el libro: es poco inspirada, nada original y menos adaptable al ambiente de la obra”⁶⁵. Y *La canción del naufragio*, con música de Morera, es criticada en su fusión de texto y partitura, pues “la música, que quiere salir de ese ambiente vulgar, está encajada a la fuerza”⁶⁶.

Se obvian algunos de los compositores representados en la escena santanderina, como sería el caso de Chapí que, siendo el compositor más representado en el Principal, invirtió en alguno de los casos aproximadamente dos meses en la composición de algunas obras como *La chavala*⁶⁷.

7. El teatro por horas en Santander

El teatro por horas –denominado también como teatro breve o teatro de “a real”⁶⁸– comienza a representarse en Santander a finales de 1898, en concreto el sábado 12 de noviembre, con la compañía de Espantaleón. Era una demanda que llevaba tiempo solicitándose⁶⁹ y se produce, en parte, como respuesta a la crisis teatral que acontecía en esos años, que corría en paralelo a la crisis general que padecía España. Esto no supuso la desaparición del resto de funciones teatrales; de hecho, la programación del Principal dejó las funciones completas o enteras, “en las que domina el

⁶² *El Cantábrico*, 30-XII-1901.

⁶³ “Los autores «currinches» del género chico, que costara lo que costará querían estrenar, [...] no tenían reparos en hacer concesiones a las normas y la ideología vigente de la Restauración. Esto se ve claramente en las tramas moralizadoras y cerradas de las obras y en los casos frecuentes de (auto)censura señalados en la prensa”. Margot Versteeg: *De Fusiladores y Morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Ámsterdam, Portada Hispánica, 2000, p. 426.

⁶⁴ Juan Ríos Carratalá: *Arniches. 1. El escritor alicantino y la crítica*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990, p. 25. Recogido en *Ruperto Chapí. Nuevas Perspectivas*. Sánchez, Suárez-Pajares y Galbis (eds.). Vol. 1. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, p. 68.

⁶⁵ *Diario Montañés*, 17-XII-1904.

⁶⁶ *El Cantábrico*, 31-X-1904.

⁶⁷ Enrique Mejías García: “El proceso creativo en el género chico: en torno a un número reencontrado de *La Revoltosa*”. *Ruperto Chapí. Nuevas Perspectivas*. Sánchez, Suárez-Pajares y Galbis (eds.). Vol. 1, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, p. 81.

⁶⁸ M. Versteeg: “Currinches, garbanceros y fusiladores” *19 Foro Hispánico. En torno al Teatro Breve*. Versteeg (dir.). Ámsterdam-Atlanta, 2001, p. 75.

⁶⁹ Por ejemplo, en octubre del 98 se publica: “ya que viene una compañía de las que hacen obritas en un acto, creemos que la empresa debiera decidirse a establecer las funciones por horas, que otros años se han pedido y que no se han logrado nunca”. *Crónica de Santander*, 25-X-1898. Y ya en noviembre: “Suplicamos a la Empresa que la represente también en ellas (funciones por secciones), pues hay muchos de los que por mil motivos sólo a determinadas secciones pueden acudir, quienes la verían representar con gusto”. Fioritura. *Crónica de Santander*, 18-XI-1898.

público selecto”, para los jueves y los domingos, “porque generalmente estos días va el público al teatro para ver toda la función”⁷⁰.

La implantación del teatro por horas en la capital cántabra venía precedida del éxito de esta costumbre en la capital, hecho que la prensa santanderina recogía “¡Funciones por horas! Ahí es nada; a la altura de Madrid siguiendo sus usos y costumbres nocturnas”⁷¹. La reducción del precio de la entrada produjo una democratización del acceso al Principal, al igual que había sucedido casi treinta años antes en Madrid, en palabras de Pérez Galdós:

Me refiero a las funciones por horas o por piezas que tanto éxito tienen aquí, atrayendo y regocijando a la gran mayoría del público. Los inventores de esta división del espectáculo público, abaratándolo, adaptándolo a las modestas fortunas y haciéndolo breve y ameno, conocían bien las necesidades modernas. Es poner el arte al alcance de todos los peculios, sirviéndolo por menor y en dosis que ni habían ni empalagan⁷².

El cambio que supone este formato se sitúa en un contexto de progreso para la ciudad en relación a la oferta turística, y en un acicate para la vida y “necesidades modernas”, tal y como afirmaba Galdós en el texto previo. En un artículo que comenta los beneficios que el veraneo reporta a la ciudad, ofreciendo a cambio calidad, Pedro Sánchez declara que hay que “gastarse el ingenio y las pesetas [...] en bailes, conciertos, músicas y «teatro por horas», desde Santiago [25 de julio] hasta fin de septiembre”⁷³.

Una de las consecuencias directas de la llegada del teatro por horas, al igual que había sucedido en Madrid⁷⁴, fue el fracaso o la escasa afluencia de público que tuvieron algunas compañías, como la de Emilio Thuillier, que decidieron mantener en su programación obras del denominado *teatro grande*. La razón de esto es el rechazo del nuevo modelo teatral que se ha impuesto con fuerza en España tal y como recoge el periodista Pedro Sánchez:

Si no anunciaras funciones enteras, o sea, si te consagraras a “funciones por horas”, ¡vamos!, a la última, de once a doce, ya tendrías gente animosa y entusiasta; pero tu “género” artístico y toda tu labor tienen que luchar aquí, además de lo dicho, con otra grave dificultad, y es que aquí y, aplaudimos a diario *La chiquita de Nájera*, pongo por ejemplo, mas, cuando nos “remangamos”, en los días de fiesta, no pasa ni el mismísimo Ibsen⁷⁵.

Conclusiones

El análisis de las críticas y reseñas de la prensa en relación a la actividad musical del teatro Principal denotan que la principal actividad del teatro fueron en los años cuarenta las óperas belcantistas italianas⁷⁶, en los cincuenta, la zarzuela, que irrumpió en Santander con gran éxito de crí-

⁷⁰ F. Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander (1895-1904)*..., p. 742 y ss.

⁷¹ Zaldúa. *Crónica de Santander*, 13-XI-1898.

⁷² Cfr. Alberto Romero Ferrer: *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 45.

⁷³ Pedro Sánchez: *Crónica de Santander*, 21-IV-1899.

⁷⁴ M. Versteeg: “Currinches, garbanceros y fusiladores”..., p. 75.

⁷⁵ *Crónica de Santander*, 20-VII-1899.

⁷⁶ “La *Imelda* que es uno de los nuevos puesto en escena, no nos pareció una obra maestra, ni en su instrumental, ni en los cantos. Notamos en ella bastantes reminiscencias de otras óperas; y aunque en lo general son agradables sus melodías, no puede en nuestro concepto considerarse el todo más que como ópera de segundo orden”. *El Despertador Montañés*. 12-XI-

tica y público, y, durante la última etapa del siglo, el teatro por horas, que fue el modelo teatral de referencia tanto para el teatro declamado, como el musical, dominado por el género chico, interpretado también en los cafés concierto.

Los críticos localizados no son músicos ni plumas expertas en música, como ellos mismos reseñan en sus críticas, siendo habituales las críticas de autores diletantes. La recepción de una obra se limita, en la mayor parte de las ocasiones, a describir la acogida del público.

Bibliografía

- ARCE BUENO, Julio: *La música en Cantabria*. Santander, Fundación Botín, 1994.
- CABARGA, José Simón: *Santander. Biografía de una ciudad*. Santander, Ediciones de Librería Estudio (3ª edición), 1979.
- _____ : *Santander en la historia de sus calles*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1980.
- _____ : *Historia de la prensa santanderina*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1982.
- _____ : "El teatro en Santander: antecedentes e historia del Teatro Principal", *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 79, 2010, pp. 449-472.
- CAMPO ECHEVARRÍA, Antonio del: *Periódicos montañeses (1) 1808-1908. Cien años prensa en Santander*. Santander, Ediciones Tatín, 1987.
- CAMPUZANO, Enrique / CONDE, Rosa M^a: *La música en la ciudad de Santander: 1755-2005*. Santander, Obra Social de Caja Cantabria, 2005.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador: *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Zaida: "Santander siglo XIX: Los espacios musicales y acceso a la música de una ciudad abierta al mar", *Musicología Global, Musicología Local. VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (coords.). Universidad de La Rioja, 2013, pp. 1151-1170.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *La vida en Santander a mediados del siglo XIX*. Santander, Ediciones Tatín, 1984.
- _____ : "La crítica de *Electra* en la prensa de Cantabria", *Actas del Congreso Internacional en el Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987)*. Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 325-336.
- MARTÍNEZ VARA, Tomás: *Santander de villa a ciudad (un siglo de esplendor y crisis)*. Santander, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Santander, 1983.
- MARURI VILLANUEVA, Ramón: *La burguesía mercantil santanderina 1700-1850*. Santander, Universidad de Cantabria, 1979.
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique. "El proceso creativo en el género chico: en torno a un número reencontrado de la revol-tosa". *Ruperto Chapí. Nuevas Perspectivas*. Sánchez, Suárez-Pajares y Galbis (eds.). Vol. 1, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012.
- ROMERO FERRER, Alberto: *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993.
- SÁNCHEZ REBANAL, Fernando: "La vida escénica en la ciudad de Santander (1895-1904)". Facultad de Filología, UNED, 2014. Inédita.

1848. Esta queja también es expuesta por el crítico de *El vigilante cántabro*, 21-II-1841, cuyas palabras se centran en la repetición de las piezas más conocidas por parte de la población santanderina, tanto en los salones privados como en los bailes y en los ensayos por parte de los estudiantes de instrumento.

VERSTEEG, Margot: *De Fusiladores y Morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Ámsterdam, Portada Hispánica, 2000.

_____: "Currinches, garbanceros y fusiladores". *19 Foro Hispánico. En torno al Teatro Breve*. Margot Versteeg (dir.). Ámsterdam, Atlanta, 2001, pp. 75-84.