

International Journal of Human Sciences Research

LOS INICIOS DE LA CATEDRAL DEL GÉNERO CHICO: LA TEMPORADA 1885-1886 EN EL TEATRO APOLO DE MADRID

Jonathan Mallada Álvarez

Universidad de Oviedo

ORCID iD: 0000-0002-3732-7707

All content in this magazine is licensed under a Creative Commons Attribution License. Attribution-Non-Commercial-Non-Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).



Resumen: A finales del siglo XIX y principios del XX, el Género Chico gozó de una inmensa popularidad, prácticamente monopolizando las opciones de ocio musical del público madrileño. En este sentido, varios espacios adquirieron una relevancia extraordinaria –a nivel cultural y social– así como una identidad propia. Un caso paradigmático es el teatro Apolo, considerado la “Catedral” del Género Chico por el papel que jugó en el asentamiento y expansión de este particular formato teatral. A pesar de la importancia de este teatro, ya desaparecido, donde se estrenaron obras que aún hoy perduran en el canon musical –casos de *El dúo de La africana* (1893), *La verbena de La Paloma* (1894) o *La revoltosa* (1897)–, hasta la fecha, los trabajos que se aproximan a su estudio son escasos y poco concluyentes, sin definir de forma adecuada los elementos constitutivos de su inmenso éxito y dejando de lado una extensa nómina de fracasos en sus temporadas iniciales.

Para la elaboración de este artículo nos hemos centrado en la consulta y análisis de las fuentes hemerográficas, particularmente en los periódicos de mayor tirada e importancia –*La Correspondencia de España*, *La Época*, *La Iberia* y *El Imparcial*– en el periodo abordado con la finalidad de elaborar un discurso múltiple y plural sobre la temporada teatral 1885-1886 en el coliseo de la calle Alcalá. De este modo, aportamos una serie de factores estratégicos –ausencia de una sólida dirección artística, feroz competencia teatral e incertidumbre política y social– que determinaron el escaso éxito que el Apolo obtuvo hasta esa fecha.

Palabras-clave: Teatro Apolo, Género Chico, zarzuela.

INTRODUCCIÓN

Desde su inauguración, el 24 de noviembre de 1873, hasta mediados de la década siguiente, el teatro Apolo de Madrid no gozó del beneplácito del público. Cabe preguntarse cuáles fueron los motivos de este fracaso inicial en un coliseo que se convertiría en uno de los espacios de mayor importancia musical y cultural de toda la geografía española y cuya relevancia le acarrearía el calificativo de “Catedral” del Género Chico.

El Apolo se trataba de uno de los teatros de mayor capacidad de todo Madrid. Según Ruiz Albéniz, poseía “532 butacas y 14 palcos en la planta baja, 166 butacas y 14 palcos en el entresuelo y 395 y 8 palcos en principal” (1953, 19). A falta de conocer los datos del último piso estaríamos, de acuerdo con este autor, ante un teatro de 1.093 butacas y 36 palcos. No obstante, otros investigadores elevan estas cifras hasta las 1.730 localidades, distribuidas entre patio de butacas, platea, dos anfiteatros –con palcos de cinco plazas cada uno– y paraíso, configurando un coliseo únicamente superado en capacidad por el teatro Real (Temes 2014, 403-404).

Precisamente esta dimensión del teatro jugaría en su contra, pues presentaba una dificultad añadida a la hora de caldear convenientemente el interior. A ello se añadía la existencia de unas puertas en los laterales del escenario por donde, en ocasiones, llegaba a colarse la nieve, provocando que las compañías abandonasen el teatro al contraer diferentes enfermedades sus integrantes y generando toda una serie de sobrenombres al coliseo situado en la calle de Alcalá, como “Teatro de la nieve”, “Teatro de las pulmonías” o “Teatro Al Polo” (Ruiz Albéniz 1953, 35-36).

Sin embargo, lo más destacado en los primeros doce años de historia del Apolo fue la feroz competencia teatral del Madrid finisecular (del Moral 2004, 23-29) y la ausencia de una planificación firme por parte

de los empresarios que arrendaban el coliseo.

TEMPORADAS 1873-1885

La temporada inaugural de 1873-1874 estuvo marcada por la mala fortuna de la empresa que había formado Manuel Catalina. La falta de obras exitosas que se mantuvieran en la cartelera del Apolo y que sirvieran como reclamo al público madrileño –reacio a aventurarse hasta las afueras de la ciudad para acudir al teatro–, brillaban por su ausencia. El frío intenso de aquel invierno se cebó con la capital española, y los actores y actrices – pues se trataba de una compañía de teatro declamado– caían frecuentemente enfermos. Para colmo de males, la turbulenta situación política que atravesaba España durante este tiempo –con un golpe militar en enero de 1874 que mantuvo los coliseos cerrados durante un par de semanas– contribuyó a la ruina del empresario Catalina, que perdió “muchos miles de duros en aquellos siete meses” (Ruiz Albéniz 1953, 71) en los que el teatro se mantuvo abierto.

En el año siguiente –temporada 1874-1875– se optó por una buena compañía lírica bajo la dirección de Obregón, destinada a ofrecer zarzuela grande. No obstante, de nuevo las enfermedades causaron estragos en la compañía, algo que, unido a la caótica situación política, con una sublevación en Sagunto, provocó la clausura de los teatros durante tres meses, tiempo que se aprovecharía para renovar la compañía y llevar al coliseo madrileño un prestidigitador y una compañía de ópera y opereta italiana que tan sólo funcionaría durante diez días, pues tal y como indica Ruiz Albéniz, “el día 22 de abril se suspendió la función y al siguiente se cerró el teatro para no volver a abrirse hasta septiembre” (1953, 78).

Algo más acertada estuvo, en principio, la siguiente temporada (1875-1876). La compañía de teatro declamado gozó del favor

del público hasta las festividades navideñas, momento en que, a pesar de algunos estrenos que intentaron mantener la expectación de la concurrencia, el declive comenzó a ser más que evidente hasta afirmar Martínez Olmedilla que constituyeron “una serie no interrumpida de fracasos” (1948, 59). En febrero el coliseo cerraría sus puertas durante un corto lapso de tiempo hasta ser alquilado por una compañía de bailes y ballets franceses que terminaría en pleitos y litigios legales con la empresa por incumplimiento de contrato de ésta última, abandonando al coliseo apolíneo para irse a los Jardines del Buen Retiro (Ruiz Albéniz 1953, 91).

El curso teatral 1876-1877 se asemejó en buena medida al año anterior en cuanto a una primera parte de la temporada de relativo éxito frente a una segunda mitad muy deficiente. Se comenzó apostando por una compañía para cultivar la ópera y la zarzuela grande. Esta situación, junto con la puesta en marcha de unos precios populares hizo que el público concurriera a las funciones del Apolo, alcanzando su punto culminante el 25 de noviembre gracias al estreno de la ópera *Guzmán el Bueno*, de Tomás Bretón, una obra que, al margen de su éxito, supuso un eslabón más en el intento de constituir la ambicionada ópera española (Sánchez 2002, 48-54). El cambio de año trajo consigo un nuevo decaimiento en la empresa del Apolo. Los estrenos no resultaban tan exitosos y, tras varios cambios de compañía, se asentó en el teatro de la calle de Alcalá una formación liderada por Emilio Mario –que por esas fechas actuaba en el teatro de la Comedia–, dedicada al declamado, que cerraría el curso sin pena ni gloria (Ruiz Albéniz 1953, 97-98).

La siguiente temporada vendría definida por el repertorio bufó hacia el que se escoró el Apolo como consecuencia de figurar en la empresa Arderius, Rosell y Escríu. La visión empresarial del fundador de “Los bufos

madrileños” (Casares 1996-1997, 78-82) hizo que, al margen de sus números ya conocidos en la capital española, se programaran espectáculos que entroncaban más con las variedades como podían ser las funciones del ventrílocuo “Cascabel”, o una *troupe* francesa que alternaba con la de Arderius. En el mes de marzo, se instalaría una compañía lírico-dramática italiana que no llegaría a cumplir el mes sobre las tablas del Apolo, pues la temporada fue pésima y “el numeroso elenco se vio arrumbado en Madrid sin poder regresar a su país” (Ruiz Albéniz 1953, 104).

La temporada 1878-1879 sirve, sin duda, para observar la ausencia de un proyecto artístico sólido y decidido. Al comienzo de la misma, tuvo lugar la actuación –durante un par de semanas– de la italiana Adelaida Ristori, que cedería el testigo a la compañía dramática de Vico y Morales, consiguiendo durante los primeros meses algunos estrenos del agrado del público, respaldados por *El nudo gordiano*, la obra cumbre de Eugenio Sellés estrenada en el Apolo el 28 de noviembre de 1878. Para Martínez Olmedilla se trató de “la primera obra que logró caldear el teatro, alcanzando buen número de representaciones” (1948, 59). Como hecho anecdótico podemos comentar que, en torno al año nuevo, se dieron tres conciertos de “Artistas de la Corte de Viena”, dirigidos por el maestro Amam (Ruiz Albéniz 1953, 109).

Según el cronista del teatro Apolo, para la campaña de primavera, Morales había quedado en solitario al frente de la empresa y había optado por una programación sustentada alrededor de *La salsa de Aniceta* y *El lucero del alba*, las dos obras que más habían gustado en aquella temporada (Ruiz Albéniz 1953, 110). Además, registramos en el mes de abril varios conciertos de la Sociedad de Conciertos, primera orquesta estable de Madrid (Sobrino 2001, 125-126). Aunque el

curso no había sido del todo malo, razón por la que Morales prorrogó el arrendamiento del Apolo a una compañía capitaneada por “la Civilí”, la triunfadora el año anterior en el teatro Novedades no alcanzó el éxito esperado.

En cuanto a la temporada siguiente –1879-1880–, Ricardo Morales continuó como empresario del Apolo con una compañía cómico-dramática formada por algunos de los mejores actores y actrices del momento. Gracias a los esfuerzos del elenco –poniendo en escena medio centenar de obras diferentes en tan solo cuatro meses– la campaña gozó de cierta relevancia a pesar de algunos pateos del público en estrenos que no habían sido de su agrado. En primavera, Felipe Ducazcal subarrendó el teatro introduciendo de forma incipiente las secciones por horas (Espín 1995, 37-38), algo bien acogido por el público madrileño que podía acudir al teatro según el horario que mejor se prestase a sus intereses y necesidades (Ruiz Albéniz 1953, 119-128).

La temporada 1880-1881 supone una vuelta de tuerca respecto a los espectáculos imperantes durante los años previos. Si bien anteriormente las compañías se dedicaban en gran parte al declamado, en este curso, Rosendo Dalmau y Mariano Vázquez –bien conocido por sus temporadas de ópera al frente de la orquesta del teatro Real– formaron un elenco en el que constaban 42 profesores de orquesta y 42 coristas y se dedicaron por completo a la zarzuela grande interpretando obras como *La Marsellesa*, *El salto del pasiego*, *El juramento* o *Marina*. Sin embargo, el escaso rendimiento económico que reportaban los estrenos¹ provocaron una escisión en la compañía, propiciando que, durante la primavera, los artistas siguieran trabajando bajo su cuenta manteniendo su apuesta por el repertorio zarzuelístico (Ruiz Albéniz 1953, 121). No obstante, en el mes de junio Manuel Catalina volvería a recalar en el coliseo de

1. Hemos de tener en cuenta el coste que presentarían los estrenos de zarzuela grande: nutrida orquesta, coro numeroso, solistas de excelentes cualidades técnicas y suntuosos decorados.

la calle de Alcalá para ofrecer una serie de comedias que se mantendrían tan sólo mes y medio sobre las tablas.

En la temporada siguiente –1881-1882–, un nuevo cambio de compañía propició que el teatro se destinara a ópera española mediante la puesta en escena de obras como *Roger de Flor*, ¡Tierra! o *Tasso*. Para hacernos una idea de la magnitud del estrepitoso fracaso, consignamos en el mes de noviembre el cierre del teatro que no reabría sus puertas hasta marzo de 1882 (*La Época*, 3 de marzo de 1882, 3), momento en que fue arrendado por Antonio Vico a su regreso de América. Resultan elocuentes las palabras de Ruiz Albéniz respecto a esta temporada, al afirmar que,

pocas registra la historia de Apolo tan desdichadas como esta, en que habiéndose abordado todos los géneros (ópera, drama, melodrama, comedia, juguete cómico, zarzuela, bailes y variedades) no logró ninguna compañía llevar a cabo sus planes artísticos ni ninguna empresa pudo defender su dinero (1953, 128).

En 1882-1883 se volvió al género dramático mediante una compañía bajo la dirección de Valero y de Vico. Los artistas se vieron beneficiados por una reforma del teatro que consistió en elevar levemente el piso del coliseo, acortando el tiro y permitiendo una mayor temperatura en la sala (*La Época*, 15 de octubre de 1882, 2). En este curso destacaron las representaciones de *El cura de aldea* y *Las esculturas de carne*. No obstante, la temporada se dio por finalizada, prematuramente, a principios del mes de abril. No es de extrañar, en vista de la escasa fortuna de todas estas tentativas, que Martínez Olmedilla hable de una “clausura casi permanente” del teatro en el periodo comprendido entre 1880 y 1883 (1948, 61).

Mayor fortuna tuvo la campaña 1883-1884, en la que ocho de los mejores compositores y libretistas del momento se constituyeron en

una sociedad para poder explotar el teatro: Arrieta, Fernández Caballero, Chapí, Llanos, Marqués, Ramos Carrión, Zapata y Estremera –contando también con el beneplácito del crítico Peña y Goñi y el editor Zozaya–, para dedicarse a la zarzuela, logrando éxitos resonantes en las interpretaciones de *La Marsellesa* o los estrenos de *San Franco de Sena* y *El reloj de Lucerna*. Cuantitativamente se trató de una de las mejores temporadas hasta la fecha, pues nos arroja una considerable actividad lírica que se tradujo en 173 funciones durante 134 días. Es decir, una media de una función diaria y dos funciones los domingos y festivos (Cortizo 2008, 125-150).

El buen éxito cosechado animó a la sociedad a seguir arrendando el Apolo, pero la temporada siguiente terminó en fracaso, cifrando Muñoz los resultados de esta tentativa de forma negativa (1946, 244). La disolución de la sociedad generó nuevamente incertidumbre sobre los designios artísticos del coliseo de la calle de Alcalá que, en la temporada 1885-1886–, retomaría el teatro en verso.

ANÁLISIS DE LA TEMPORADA 1885-1886

Durante el verano de 1885 las noticias sobre la empresa y la compañía que se establecería en el Apolo se sucedían en la prensa. Como el tenor cómico Carceller había formado una compañía con buena parte de los integrantes de la temporada anterior del teatro de la calle Alcalá para trabajar en el teatro Alhambra (*La Iberia*, 3 de julio de 1885, 3), María Tubau -una de las actrices españolas más importantes y consolidadas en el último cuarto del siglo XIX- se asoció al autor dramático Ceferino Palencia y juntos arrendaron el Apolo, presentando una compañía para dedicarse al teatro hablado (*La Iberia*, 13 de octubre de 1885, 3).

La inauguración tuvo lugar el 21 de octubre mediante las obras *La escuela de las coquetas*

ya *La comedia de Maravillas*. Todos los periódicos consultados coinciden en señalar el lleno que presentaba el teatro, así como la brillante actuación de toda la compañía, destacando especialmente el cuarteto de actrices compuesto por María Álvarez Tubau, Sofía Alverá, Matilde Rodríguez y Josefa Guerra. En una crítica muy extensa, el diario conservador *La Época* indicaba que ojalá se pudiera decir lo mismo de los hombres de la compañía, “pero a juzgar por la comedia de anoche, no hay *cuarteto*, ni *terceto*, ni siquiera *dúo*; no hay más que «una voz cantante», la de Mata” (*La Época*, 22 de octubre de 1885, 2).

Este hecho, al margen de evidenciarnos la debilidad de los actores de la compañía, es también de gran valor, pues Mata era uno de los mejores intérpretes del *Don Juan Tenorio* que, como era tradición, se representaba durante los días que rodeaban la festividad de Todos los Santos, con lo que, el éxito en esta obra de José Zorrilla semanas más tarde parecía garantizado. Sin embargo, en estas primeras jornadas de campaña, el elenco se resentía y la empresa tomó la decisión de contratar al actor cómico Ricardo Manso, que en esos momentos rescindía su contrato en el teatro Lara (*La Correspondencia de España*, 24 de octubre de 1885, 3).

La cartelera teatral permaneció invariable casi una semana, “hasta que el público flojeó” y se presentaron nuevas obras: *Lo vivo y lo pintado* –denominada *De lo vivo a lo pintado* en el libro de Ruiz Albéniz (1953, 148)–, *El viudo* y *La muerte civil*; piezas que tampoco alcanzaron el favor del público, pues apenas poseemos grandes noticias sobre sus estrenos.

De *Lo vivo y lo pintado* sabemos que se trataba de una comedia escrita por Bretón de los Herreros y que la interpretación había sido excelente por parte de la señora Tubau,

pues la mayoría de los actores habían estado muy discretos (*La Época*, 27 de octubre de 1885, 3). En *La muerte civil*, en cambio, los reconocimientos recaerían sobre el primer actor, Juan Mata, de quien se dijo:

Fue llamado diferentes veces al palco escénico a la terminación de los actos e interrumpido también frecuentemente por nutridos aplausos y bravos en medio de la escena. Verdad es que hacía un gran papel como Laurencio, interpretándole en los menores detalles. (*La Iberia*, 29 de octubre de 1885, 3).

A pesar de estas ansias por revitalizar la cartelera, ninguna obra parecía gozar del pleno favor del público del teatro Apolo², pues en cada estreno la prensa se hacía eco de que la concurrencia no era muy numerosa (*La Época*, 27 de octubre de 1885, 3) o directamente que “los esfuerzos de la empresa del Apolo bien merecen que el público frecuente este coliseo” (*La Iberia*, 29 de octubre de 1885, 3).

Así se llegó a las representaciones del *Don Juan* que, como ya hemos mencionado, fueron un éxito hasta el punto de agotarse las entradas para varias representaciones (*La Correspondencia de España*, 2 de noviembre de 1885, 3). No obstante, estas funciones tuvieron la baja del actor Guerra por un inesperado accidente. Según informaba *El Imparcial*, en la escena del desafío del cuadro cuarto, se había dejado caer sobre el escenario, con tan mala fortuna, que había recibido toda la violencia del golpe en la cabeza y había quedado privado de sentido (2 de noviembre de 1885, 1)³.

Para reactivar la cartelera se presentaron nuevos estrenos, como la comedia *Andrea*, original de Victoriano Sardou, traducida para la ocasión por Pedro Gil y que ya se venía ensayando desde finales de octubre (*La*

2. El sainete *El viudo* pasó inadvertido.

3. La gravedad del traumatismo obligó a una pequeña intervención dentro del propio teatro. No sería el único incidente este año por la representación de esta obra, pues en Barcelona un actor resultó, igualmente, herido también durante la interpretación de la escena del desafío (*El Imparcial*, 4 de noviembre de 1885, 2).

Correspondencia de España, 31 de octubre de 1885, 3). Podemos considerarla el primer triunfo de la empresa en la temporada, al menos en su estreno pues, aunque la crítica resultó muy favorable, comentando que “la obra estaba muy bien puesta en escena y perfectamente adaptada al público” (*La Iberia*, 6 de noviembre de 1885, 3), *Andrea* no lograría unas entradas tan notables como se había esperar, afirmando Ruiz Albéniz que “la comedia no acabó de gustar” (1953, 148). Con todo, el principal atractivo de la obra era -nuevamente- María Tubau, cuyo “talento, naturalidad, figura y hasta su elegancia personifican el mejor tipo de dama en la comedia moderna” (*La Época*, 6 de noviembre de 1885, 2). Además, su metodología de trabajo y conocimiento de la obra le sirvieron de gran ayuda para afrontar las representaciones, pues el crítico de *La Época* afirmaba que no cantaba sus papeles, sino que los decía, subrayando, “estudia el tipo que se propone personificar y le da vida e interés. Une a esto una sobriedad en la expresión, que debieran imitar otras amaneradas actrices” (*La Época*, 6 de noviembre de 1885, 2).

Tal fue la relevancia de este papel que incluso nos llegan noticias de la prensa francesa. *La Iberia* se hacía eco de una reseña del diario parisino *La Europa Artística* donde se elogiaba la figura de la primera actriz del Apolo en los siguientes términos: “Es la estrella del teatro nacional español y reúne todos los dones de la naturaleza: belleza, talento artístico, elegancia; en una palabra, merece esta actriz una mención especial” (20 de noviembre de 1885, 3). El artículo remataba sus valoraciones afirmando que “el autor de *Andrea* debe estar satisfecho de que la protagonista de su obra haya tenido una intérprete tan sobresaliente” (*La Iberia*, 20 de noviembre de 1885, 3).

El 19 de noviembre parecía que esta mala tendencia de la empresa y el teatro quedaba solventada⁴ mediante el estreno de *El soldado de San Marcial*, un arreglo de los españoles Valentín Gómez y Félix G. Llana del melodrama original francés *Una causa célebre de D’Ennery*. El argumento gustaba y ya era conocido y la interpretación “fue muy esmerada” (*El Imparcial*, 20 de noviembre de 1885, 3), llegando a subrayar las críticas a prácticamente todos los miembros de la compañía:

Contribuyó al feliz suceso de la de anoche, a más de lo discreto de la adaptación, el desempeño por parte de los actores. El papel de Mata (Juan Guillén) es abrumador y en algunos momentos supera a las facultades del artista; logró, no obstante, hacerse aplaudir con justicia varias veces y se mostró verdaderamente inspirado en ocasiones. Matilde Rodríguez, actriz de comedia, demostró que puede abordar el drama. Josefa Guerra y Domingo García, como de costumbre, bien; lo mismo puede decirse de Manso, que tiene un cortísimo papel. Sofía Alverá, Barceló y Lirón, cumplieron. La señorita Mata y el Sr. Montenegro necesitan a toda costa cambiar el tono de su declamación (*La Época*, 20 de noviembre de 1885, 2)⁵.

La Correspondencia de España auguraba los buenos resultados que esta obra proporcionaría a la empresa del coliseo de la calle de Alcalá en las palabras que cerraban su crítica del estreno: “El público era distinguido y numeroso, como lo será muchas noches, mientras se represente *El soldado de San Marcial*” (20 de noviembre de 1885, 3), pero tan sólo seis días después del estreno, fallecía el rey Alfonso XII y, en señal de duelo nacional, las representaciones teatrales se suspendieron hasta el primer día de diciembre.

4. A modo de curiosidad, llamamos la atención sobre un par de funciones que dio Emilio Galdó Robles, un niño de doce años que ejecutó el monólogo “Fortuna te de Dios, hijo” de José Mariano Milego y que causó cierto impacto en la prensa.

5. Incluso Aurelia Guinea, una pequeña niña que aparecía en los primeros actos brilló por su aplomo, tal y como menciona el ejemplar de *La Época* (20 de noviembre de 1885, 2).

El 1 de diciembre se retoman las funciones en Apolo de la mano de *El Soldado de San Marcial*. Sin embargo, una semana después se vuelven a interrumpir las representaciones. En esta ocasión, el parón vino motivado por la apertura del teatro Princesa, al que acudió el empresario Emilio Mario con su compañía, mientras que la del Apolo, fue a parar al teatro de la Comedia que Mario acababa de desalojar. No se mantendría el teatro Apolo “huérfano” durante mucho tiempo, pues tan sólo dos días más tarde se formalizaba su arriendo por parte de Bernís, empresario del Circo que había estado representando comedias de magia y obras de gran espectáculo en Barcelona y pensaba trasladar ese formato al Apolo (*La Época*, 9 de diciembre de 1885, 3), para lo que contaba con la compañía del actor cómico Gabriel Sánchez Castilla y con un cuerpo de baile dirigido por Ángel Estrella (*El Imparcial*, 11 de diciembre de 1885, 3).

La inauguración se verificó el día 19 de diciembre con la obra de gran espectáculo *Diabolín*, para la que fueron necesarias quince decoraciones e innumerables operarios en los talleres de sastrería y atrezzo que terminasen la confección del vestuario y objetos de atrecista. Incluso se quitaron las butacas de la platea, quedando ésta convertida en un espacioso salón, donde ensayaban el cuerpo de baile, comparsas, niños y figurantes (*La Correspondencia de España*, 16 de diciembre de 1885, 2).

Sin embargo, todos estos elementos no terminaron de amortizarse por parte de la empresa pues, aunque había cierta expectación del público en sus inicios, la obra se representó ininterrumpidamente hasta el día 17 de enero -es decir, casi un mes-, terminando con rebajas de precios ante la escasez de concurrencia que ya se barruntaba en los periódicos el día del estreno⁶. Por si fuera poco, esa primera representación no

6. Se afirmaba que, la noche del estreno, el teatro estaba repleto de “público numeroso y distinguido. El que había llevado al ingrato Apolo la actriz María Tubau, pero ¿quién sabe si volverá?” (*El Imparcial*, 20 de diciembre de 1885, 3).

habría sido del todo satisfactoria, pues para el crítico de *La Época* eran necesarios unos cuantos ajustes:

Corregir alguna torpeza que se notó anoche, modificar alguna escena de las que resultaron pesadas, más al corriente, como suele decirse, maquinistas, comparsas y danzantes; cambiar si es posible la orquesta, saludada con los gritos de «¡Murga!» por algún filarmónico indignado. (*La Época*, 20 de diciembre de 1885, 2).

Finalmente, tras 41 representaciones de *Diabolín*, el 17 de enero, el Apolo volvió a cerrar sus puertas durante una semana, hasta que se asentó en él una nueva compañía cómico-lírica en la que figuraban las destacadas triples señora Latorre y señoritas Salvador y Villegas y los actores señores Guerra y Sigler (Ruiz Albéniz 1953, 148). La mayor novedad de esta empresa vino de la mano de la contratación de Miss Leona, funambulista, actriz y cantante que era, en palabras de Ruiz Albéniz, “una escultural y bellísima mujer, tan espléndida de mirar como molesta de oír” (1953, 149).

A estas funciones se unieron las obras de escasa relevancia: *Ya somos tres*, *Il feroci romani*, *Picio*, *Adán y compañía*, *Torear por lo fino*, *Por un inglés*, *Flamencomanía* y un estreno de Calixto Navarro, *¡El Bobo!*, verificado el 5 de febrero. Tres días después, el 8 de febrero, como a la hora de comenzar la función sólo había nueve personas en la sala, los artistas decidieron marcharse a sus casas sin dar la representación y el teatro se cerró nuevamente (Ruiz Albéniz 1953, 149), según se decía en la prensa, con la finalidad de reorganizar y dar nueva forma a los espectáculos (*La Correspondencia de España*, 8 de febrero de 1886, 3). Lo cierto es que el Apolo no reabría sus puertas hasta casi ocho meses después, ya en septiembre de 1886.

El empresario Felipe Ducazal, decidió tomar cartas en el asunto e irse él mismo

al Apolo con la compañía que poseía en el teatro Felipe (Azorín 1995, 19), tratando de revitalizar de algún modo el teatro, y llevando consigo una obra que supondría el punto de partido para el asentamiento del Género Chico en Apolo, *La Gran Vía*.

Como afirmaba la prensa, “Ducazcal va a luchar la temporada próxima con la desgracia que acompaña al coliseo de la calle de Alcalá” (*La Época*, 26 de septiembre de 1886, 2). Sin embargo, el oportuno empresario quería aprovechar el tirón de la obra de Felipe Pérez, Federico Chueca y Joaquín Valverde, y tras la función inaugural, los periódicos lo tenían claro: “a juzgar por el éxito de anoche, es indudable vencerá el popular empresario” (*La Época*, 26 de septiembre de 1886, 2).

CONCLUSIONES

A través del análisis de las temporadas 1873-1885 y, especialmente del curso teatral 1885-1886, podemos extraer una serie de factores constitutivos de su escaso éxito.

En primer lugar, Alcalá no era la céntrica calle madrileña que conocemos hoy en día, un hecho que incomodaba al público y le obligaba a desplazarse por las calles madrileñas, muchas de ellas mal iluminadas, exponiéndose a la delincuencia.

También llamamos la atención sobre la incomodidad del teatro. Pese a ser uno de los coliseos de mayor capacidad de la capital española, su gran volumen impedía que la sala estuviese oportunamente caldeada, favoreciendo que los artistas contrajeran diversas enfermedades y dificultando la asistencia del público ante esta circunstancia. Las sucesivas reformas que se realizasen en el teatro irían destinadas a paliar estas circunstancias, si bien serían explotadas años más tarde. Estos aspectos generaban una mala prensa que en nada favorecía los intereses de las empresas teatrales, lastrados ante un teatro inmenso, pero no modernizado –la

instalación de la luz eléctrica tendría lugar en la temporada 1888-1889–, generando durante los primeros años de su andadura, casi más gastos que ingresos.

La inestabilidad política tampoco ayudó al asentamiento del Apolo en el panorama teatral madrileño. Los diversos pronunciamientos que provocaban las clausuras de los coliseos lastraron en exceso las aspiraciones del teatro de la calle de Alcalá en sus primeros años. Como ejemplo, en noviembre de 1885 cuando el coliseo parecía remontar el vuelo tras una acogida satisfactoria de *Andrea* y con el estreno de *El soldado de San Marcial*, la muerte del rey Alfonso XII conllevó el cierre del teatro durante varios días y quebró la continuidad tan necesaria para el Apolo en aquellos momentos.

Sin embargo, la mayor causa del fracaso de estos primeros años fue la ausencia de un proyecto artístico sólido. En las temporadas analizadas observamos una sucesión de géneros desde el teatro declamado –ya sea comedia o drama–, ópera, zarzuela grande, ballet... Es decir, no encontramos una apuesta firme por un determinado tipo de espectáculos. En este sentido, la decisión de Felipe Ducazcal por decantar la programación hacia el Género Chico resultaría muy beneficiosa para el Apolo y le otorgaría una imagen pública reconocible. A este hecho tampoco ayudaría la escasa presencia de las compañías que, aunque algunas de ellas gozaban de cierto prestigio, se vieron lastrados por la inestabilidad empresarial y política, impidiendo que, como sucederá años más tarde, el grueso de actores y actrices se mantuviese en el teatro a lo largo de varias temporadas.

REFERENCIAS

- AZORÍN, Francisco (1995). **Felipe Ducazcal, una personalidad apasionante**. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- CASARES RODICIO, Emilio (1997). “**Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia**” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, pp. 73-118.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina (2008). “**La Sociedad Lírico Dramática de Autores Españoles en el Apolo (1883-1885)**” en *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid, ICCMU, pp. 125-150.
- DEL MORAL RUIZ, Carmen (2004). **El Género Chico**. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial.
- ESPÍN TEMPLADO, María Pilar. (1995). **El Teatro por horas en Madrid**. 1ª ed. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1948). **Los teatros de Madrid: historia de la farándula madrileña**. Madrid, José Ruiz Alonso.
- MUÑOZ, Matilde (1946). **Historia de la Zarzuela y el Género Chico**. 1ª ed. Madrid: Editorial Tesoro.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor “Chispero” (1953). **El teatro Apolo de Madrid: Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)**. Madrid: Prensa Castellana.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (2002). **Tomás Bretón: un músico de la restauración**. Madrid, ICCMU.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (2001). “**La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional**” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, pp. 125-147.
- TEMES, José Luis (2014). **El siglo de la zarzuela (1850-1950)**. Madrid, Siruela.

HEMEROGRAFÍA

- El Imparcial*, 2 de noviembre de 1885, 1.
4 de noviembre de 1885, 2.
20 de noviembre de 1885, 3.
11 de diciembre de 1885, 3.
20 de diciembre de 1885, 3.
- La Correspondencia de España*, 24 de octubre de 1885, 3.
2 de noviembre de 1885, 3.
31 de octubre de 1885, 3.
20 de noviembre de 1885, 3.
16 de diciembre de 1885, 2.
8 de febrero de 1886, 3.

La Época, 3 de marzo de 1882, 3.

15 de octubre de 1882, 2.

22 de octubre de 1885, 2.

27 de octubre de 1885, 3.

27 de octubre de 1885, 3.

6 de noviembre de 1885, 2.

20 de noviembre de 1885, 2.

9 de diciembre de 1885, 3.

20 de diciembre de 1885, 2.

26 de septiembre de 1886, 2.

La Iberia, 3 de julio de 1885, 3.

13 de octubre de 1885, 3.

29 de octubre de 1885, 3.

6 de noviembre de 1885, 3.

20 de noviembre de 1885, 3.