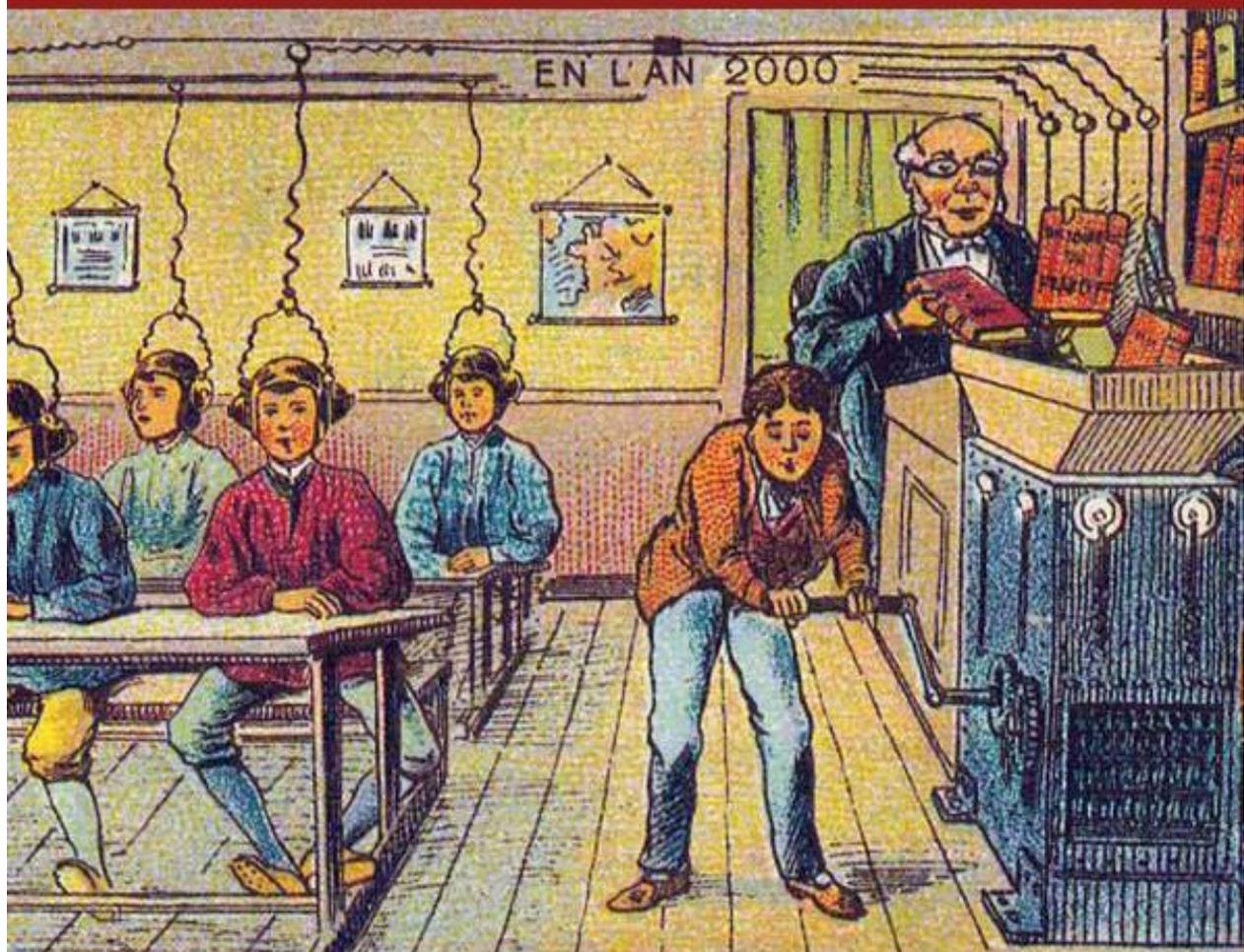


Asociación de Historia Contemporánea
Actas del XIV Congreso

DEL SIGLO XIX AL XXI. TENDENCIAS Y DEBATES
(Alicante, 20-22 de septiembre de 2018)

Mónica Moreno Seco (coord.)
Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)



BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2019

Asociación de Historia Contemporánea. Congreso (14.º. 2018. Alicante)

Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Universidad de Alicante 20-22 de septiembre de 2018 / Mónica Moreno Seco (coord.) & Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2019. 2019 pp.

ISBN: 978-84-17422-62-2

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.

Este libro está sujeto a una licencia de “Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)” de Creative Commons.



© 2019, Asociación de Historia Contemporánea. Congreso

Algunos derechos reservados

ISBN: 978-84-17422-62-2

Portada: *At School*, Jean-Marc Côté, h. 1900.

LAS VARIETÉS Y SUS PÚBLICOS EN LOS TEATROS MADRILEÑOS A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRIMEROS AÑOS DEL XX

Irene Mendoza Martín
(Universidad Complutense de Madrid)

*Cómo reluce
la gran calle de Alcalá,
cuando suben y bajan
los andaluces.
Vámonos, vámonos
al café de la Unión,
donde paran Curro Cúchares,
el Tato y Juan León⁴⁰⁷².*

Introducción

El extracto con el que se comienza este texto se corresponde a una de las canciones que se silbaba, entonaba o declamaba con frecuencia a finales del siglo XIX en espacios privados y públicos⁴⁰⁷³. En este pequeño fragmento se condensan los dos elementos que trataremos en las siguientes líneas: el público -los andaluces, en este caso- y los teatros madrileños -como la Unión. Que el café nombrado se situara en la calle Alcalá no es baladí; el eje madrileño, a su altura con la Puerta del Sol, albergó un gran número de establecimientos dedicados a la exhibición de espectáculos.

A este título respondió, entre otros, el Teatro Apolo, lugar clave para el desarrollo del género chico en Madrid y que abrió sus puertas todas las noches hasta 1929⁴⁰⁷⁴ emitiendo más de cuatro millones de entradas⁴⁰⁷⁵. La denominación de género chico proviene del nombre otorgado por los hermanos Álvarez Quintero a una de sus zarzuelas y se basaba en un espectáculo ligero, o ínfimo, que se creó como oposición a las obras más extensas. A pesar de esta designación, con el paso del tiempo, la historiografía ha mantenido este apelativo de manera que toda actuación de corta duración y con número musical se acabó llamando *género chico* o *ínfimo*.

⁴⁰⁷² Andrés AMORÓS: *Luces de Candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 63.

⁴⁰⁷³ Apunta Salaün esta diferenciación entre espacios ya que la música es uno de los elementos que se escucha por primera vez en la esfera pública, pero que se puede reproducir en la privada tantas veces como se quiera. Idea presente en Serge SALAÜN: «Cuplé y variedades (1890-1915)», en Serge SALAÜN, Evelyne RICCI y Marie SALGUES (eds.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos- Casa de Velázquez- Université de Paris III- CREC, 2005, p. 139 y también compartida por Stephanie SIEBURTH: *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*, Madrid, Cátedra, 2016.

⁴⁰⁷⁴ Esta fecha suele ser clave en la historiografía de los espectáculos para comprender el fin de la popularidad de las variedades. No obstante, a partir de 1910, la zarzuela perdió su notoriedad al igual que las variedades fueron decayendo, el cierre del Teatro Apolo fue la última manifestación de este descenso.

⁴⁰⁷⁵ Serge SALAÜN: «El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1875-1936)», en Ana CABELLO, Miguel CARRERA, Malvina GUARAGLIA, Federico LÓPEZ-TERRA y Cristina MARTÍNEZ-GÁLVEZ (eds.): *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español, siglos 20 y 21*, Madrid, CSIC, pp. 139-157.

A pesar de la popularidad del Apolo en la época, la competencia no se hizo esperar en la misma calle Alcalá y alrededores. El Trianón Palace se situó enfrente y en poco tiempo lo superó en número de asistentes e incluso le otorgaron el apelativo de «la catedral de las variedades». A estos se le sumó un renovado y redecorado Teatro Romea en la calle de Carretas:

Las sucias paredes de los tiempos de Loreto Prado y los artistas de género ínfimo fueron blanqueadas con relucir de porcelana; los incómodos asientos de la época de Sagasta y Mazzantini, cedieron su lugar a elegantes butacas de madera generosamente barnizadas [...]. Establecidas dos hilas de palcos en los dos laterales antes dedicados a anfiteatros, provisto el local de una profusa iluminación...⁴⁰⁷⁶

Alrededor de año 1880 era común que, en la gran mayoría de los locales nombrados y otros, se anunciaran todo tipo de espectáculos para atraer a los públicos y que se denominaran genéricamente como *variedades*. El género chico quedó incluido bajo este paraguas definitorio. Las *varietés*, siguiendo a Amorós, se formaron en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX, a pesar de que, con el tiempo, algunos géneros se independizaron, como la zarzuela o el cinematógrafo⁴⁰⁷⁷.

Desde mediados del siglo XX, la palabra *variedades* añadió ciertos matices a su definición y es la que ha llegado hasta hoy en día. Según la RAE se describe como «espectáculo teatral ligero en que se alternan números de diverso carácter». No obstante, los estudiosos apuntan que, a partir de 1910 las variedades perdieron fuelle y no recuperaron su relevancia hasta 1940 adquiriendo un nuevo y diferente significado basado en la copla y los «*sketches* cómicos salpimentados por chispeantes números musicales»⁴⁰⁷⁸. De tal manera que, durante la cronología estudiada, este género incluyó todo tipo de distracciones como comedias de magia, sainetes, bufos, revistas cantadas⁴⁰⁷⁹, cuplés⁴⁰⁸⁰ o como describieron en la época:

Al fondo hay un pequeño teatro, en el que, al aire libre, se van turnando cantantes femeninas sentimentales y artistas del baile, y donde se representan comedias y juegos de magia [...]. Al mismo tiempo, en una sala junto a la entrada hay «baile», se tira al blanco, se juega a los dados, se puede uno pesar, se ensaya la fuerza y se juega al billar⁴⁰⁸¹.

⁴⁰⁷⁶ Andrés AMORÓS: *Luces de Candilejas...*, p. 120.

⁴⁰⁷⁷ Este fue entendido, en sus comienzos, como una creación tecnológica cuyo fin era la exhibición de lo ya fotografiado. En España la primera proyección fue en 1896 y, desde entonces, su avance fue imparable, disfrutado, primero, por las clases más bajas, y aceptado, posteriormente, por la totalidad de la sociedad. Román GUBERN *et al.*: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009.

⁴⁰⁷⁸ Juan José MONTIJANO RUIZ: «Del Bululú a la varieté. Aproximación a los teatros ambulantes (de repertorio y variedades) en la España del siglo XX», *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 24, 48 (2015), pp. 174-196, esp. p. 181.

⁴⁰⁷⁹ Esta nació en Barcelona en 1920 por parte del empresario Fernando Bayés con las representaciones en el Teatro Principal Palace de *Chófer, al Palace*.

⁴⁰⁸⁰ Siguiendo los estudios de Salaün, Montijano Ruiz y Clúa encontramos que el cuplé se basó en la presencia femenina en las tablas que cantaban (composición de estribillo y coplas) y acompañaban con el *striptease*, como fue el famoso espectáculo de *La pulga*. Isabel CLÚA: *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*, Barcelona, Icaria, 2016.

⁴⁰⁸¹ Karl MAASE: *Diversión ilimitada. El auge de la cultura de masas (1850-1970)*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2016, p. 54.

Por esta misma razón, los espectáculos clasificados como *varietés* tuvieron una amplia aceptación al suponer entre 85-90% de las representaciones, asumiendo casi el monopolio de las actuaciones, en palabras de Deleito y Piñuela. Algunas de las razones de este éxito las manifestó Salaün: no había que acudir con vestimenta formal para asistir a los espectáculos y los horarios eran muy flexibles con lo que se combinaba fácilmente el tiempo de trabajo y el de ocio. Esto es lo que se ha ido denominando como la «democratización de los espectáculos»⁴⁰⁸².

El alto número de variedades que se incluyeron en esta definición implicó que surgiera el concepto *teatro por horas* que se basaba en la presentación, a lo largo del día, de diferentes tipologías de espectáculos. Dependiendo de la hora, la frecuencia de público variaba, con el fin de acoplarse a todas las necesidades. Así, cada hora los teatros madrileños cambiaban las representaciones a las que se accedía con entrada independiente y a un precio asequible⁴⁰⁸³. El teatro por horas y la gran oferta de actuaciones dentro de las variedades cambiaron las costumbres de consumo de teatro al no tener que permanecer toda la noche en él y poder escoger una representación concreta⁴⁰⁸⁴.

La aparición del *tiempo de libre elección* -como se denominó en la época-, tiempo de ocio, de disfrute personal como individuo y colectivo, fue asentándose paulatinamente a principios del siglo XX⁴⁰⁸⁵. Una vez que la sociedad tomó conciencia de que era posible disfrutar de su tiempo ocioso, parte de los salarios se emplearon en la asistencia a espectáculos como el teatro y el cine.

En lo que se desarrollaba la idea de ocio otra más comenzó a propagarse. Se trata de la creación de tópicos sobre la imagen de España que se asentó a través de la difusión de imágenes y relatos en obras musicales y de libros escritos por extranjeros, especialmente por franceses que emprendieron viajes por España entre 1820 y 1830. De este modo, algunos personajes célebres, como Théophile Gautier, escribieron guías y libros de viajes que sirvieron para popularizar el *mito español* que venía desarrollándose desde el romanticismo y que se extendió hasta el siglo XX⁴⁰⁸⁶.

A esta idea del mito español respondió la obra *Carmen*⁴⁰⁸⁷, relato de Prosper Mérimée de 1845 sobre el amor trágico y pasional de una gitana sevillana. Este texto tuvo una gran difusión y éxito en el siglo XIX ya que la historia se adaptó al teatro y después a la ópera de Georges Bizet en 1875. En esta obra se creaba además un estereotipo sobre la mujer española de clase popular. La imagen de la España folclórica que formó el romanticismo se desarrolló con el mito de Carmen como cigarrera en múltiples representaciones como recogió Amorós: «los dibujos de Gustav Doré, Nonell, Picasso. Lo ha bailado Maia Plissetskaia y Antonio Gades. En el cine Feyder con Raquel

⁴⁰⁸² Serge SALAÜN: «El público de los espectáculos...».

⁴⁰⁸³ Andrés AMORÓS: *Luces de Candilejas...*, p. 96.

⁴⁰⁸⁴ Serge SALAÜN: *El cuplé*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 63-64.

⁴⁰⁸⁵ Desde el decenio de 1960 advertimos en las historiografías anglosajona y francesa estudios sobre el tema desde el ámbito de la sociología, como De Grazia y Dumazedier. Sobre estos dos autores recomendamos se vea la tesis doctoral recogida en libro de Jorge URÍA: *Una historia social del ocio: Asturias 1898-1914*, Madrid, Comisión Ejecutiva Confederal de la Unión General de Trabajadores (UGT)- Centro de Estudios Históricos, 1996 y Jorge URÍA: «Presentación. El nacimiento del ocio contemporáneo», *Historia social*, 41 (2001), pp. 65-68. En la historiografía sobre la escena destacó: Serge SALAÜN y Françoise ÉTIENVRE (coords.): *Ocio y ocios. Du loisir aux loisirs en Espagne (XVIII^e-XX^e siècles)*, CREC- Université de la Sorbonne Nouvelle, 2006 sobre las diferentes concepciones del ocio, positivas y negativas, desde el siglo XVIII. El estudio clásico sobre el ocio fue Alain CORBIN (coord.): *L'avènement des loisirs: 1850-1960*, París, Aubier, 1995 o el más reciente Karl MAASE: *Diversión ilimitada...*

⁴⁰⁸⁶ Es lo que apunta Laura SANZ GARCÍA: «Visiones de lo español en la creación artística y musical de entresiglos (1874-1936)», *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005), pp. 1649-1662.

⁴⁰⁸⁷ Sobre el mito de Carmen y artistas véase Isabel CLÚA: *Cuerpos de escándalo...*, pp. 186-198.

Meller, Florián Rey, Otto Preminger, Francesco Rossi y Juan-Luc Godard»⁴⁰⁸⁸. A Carmen también se le añadió, entre otras, la novela de ambientación española de Pierre Louys, *La femme et le pantin*, de 1898 en donde se presenta una bailarina de flamenco, Concha Pérez, que baila desnuda para extranjeros en el reservado de un café cantante en Cádiz.

La imagen estereotipada de *Carmen* se completó con la *españolada* o *espagnolade* (esta última denominación muestra su origen francés primigenio) que fue un subgénero teatral y cinematográfico de la época que se basaba en el tópico creado con anterioridad, aunque ahora se hacía una especial exaltación a lo andaluz⁴⁰⁸⁹. Como consecuencia, a lo largo de los años de finales del siglo XIX, a la hora de formarse y diferenciarse los diferentes géneros musicales, sobre todo los cantados, hubo una clara tendencia hacia el flamenco con un importante número de artistas dedicadas a este género como Amalia Molina.

La relevancia del tópico español creado por viajeros del siglo XIX alcanzó no solo el continente europeo, sino también el americano. En Estados Unidos, a finales de ese siglo, la artista española Carmencita Dauset, triunfó con sus funciones cuyas raíces eran los tópicos de la españolada y la explotación de la imagen flamenca⁴⁰⁹⁰. Lo mismo sucedió años más tarde (lo podemos extender hasta el año 1928) con la bailarina Tórtola Valencia cuyas actuaciones, siguiendo las modas e influencias de la época, empleó la gestualidad histórica (que une con las referencias a la animalidad con movimientos fluidos), la fatalidad y la españolidad⁴⁰⁹¹. No obstante, y aunque este tema no se desarrolle a continuación, cabe destacar que, como apunta Clúa, fueron las artistas las que pudieron articular ese imaginario donde la españolidad se mezclaba con la idea de *femme fatale* sin poder marcar los límites entre realidad y ficción.

Nos interesa detenernos ahora en el público de este tipo de espectáculos. Con testimonios de la época, en prensa y literatura, nos acercamos a los estudios de recepción, emprendidos en los primeros años del siglo XXI e inspirados por la historia sociocultural⁴⁰⁹².

Observaremos al público⁴⁰⁹³ de las variedades replanteándonos las premisas de las investigaciones previas que, en su mayoría, han afirmado que todo tipo de clases sociales acudían a las *varietés*. Rastreamos otro factor que hasta la fecha no se había tenido en cuenta y es el sexo de los asistentes. Mediante esta última aproximación nos acercamos a un posible proceso de identificación entre los públicos (clasificados por clases y género) y contenido de los espectáculos.

⁴⁰⁸⁸ Andrés AMORÓS: *Luces de Candilejas...*, p. 39.

⁴⁰⁸⁹ Laura SANZ GARCÍA: «Visiones de lo español...», p. 1657. A estas visiones también se le añadió el orientalismo que en el caso de España se basó en el norte de África. Fortuny fue uno de los repetidores de estas ideas en sus cuadros para las Exposiciones Universales como apunta Carlos REYERO: *Fortuny o el arte como distinción de clase*, Madrid, Cátedra, 2017.

⁴⁰⁹⁰ Kiko MORA CONTRERAS: «Carmencita on the road: baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)», *Revista Lumière* (2011): <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/20562>.

⁴⁰⁹¹ Isabel CLÚA: *Cuerpos de escándalo...*, p. 150.

⁴⁰⁹² José-Vidal PELAZ y José Carlos RUEDA (eds.): *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Ediciones Rialp, 2002. En este estudio se apuntaba como análisis de estudio a la producción de los espectáculos como una manera para acercarse a conocer a los públicos. Por otra parte, la denominación público-espectador, es una de las más comunes en los estudios sobre recepción. Pierre Sorlin apuntó que la diferencia entre espectador y público es que la primera tendía a la individualidad, mientras que público a la colectividad. Pierre SORLIN: «¿Público o públicos? Cómo plantear la cuestión», en José-Vidal PELAZ y José Carlos RUEDA (eds.): *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp, 2002, pp. 25-26.

⁴⁰⁹³ No solo resulta interesante el estudio de los públicos en la historia de los espectáculos, sino que son muy comunes en investigaciones sobre la recepción de los museos o bibliotecas.

Estudio de los públicos de las variedades. Clase y género

Los locales destinados a las variedades o géneros cortos -con este apelativo se distinguieron de los géneros como la ópera u obras largas- fueron multiplicándose en España, de manera que cada capital de provincia tenía al menos dos teatros para cada una de las clasificaciones⁴⁰⁹⁴. En la cronología estudiada, los datos sobre el mundo de la escena se desbordan al incrementarse el número de teatros, locales, autores, obras, popularidad de los actores y actrices, etc. Como botón de muestra constan las cifras aportadas por Michael McGahan que señaló 1258 obras estrenadas en Madrid en los años de la II República⁴⁰⁹⁵.

Para el mejor entendimiento leamos la descripción que aparecía en un anuncio de la época:

ROMEAS.- Se ha inaugurado la temporada de invierno en este local con el programa que damos á continuación: Tríó Mexican, que cultiva deliciosamente los bailes de salón, Concha Villarazo, que canta regular; Ana Karenine, que á más de ser una preciosidad de mujer se acredita como una de las más principales y excelsas cancionista: Bella Nena que adueña un cuerpo divino y escultural, y Preciosilla, á quien tanto se ha venido bombardeando sin verdadera causa que lo justifique⁴⁰⁹⁶.

Con este extracto se defiende que se creó un esquema que se repetía en cuanto al orden seguido en las actuaciones que comenzaban por algo extranjero y no había una gran afluencia de público en el establecimiento para terminar la noche con el plato fuerte, en este caso la artista sobradamente conocida en la época: Preciosilla. A este respecto, las diferentes sesiones fueron consolidándose y recibiendo denominaciones específicas, como, por ejemplo, los *sábados de gloria*, que se daban en fechas primaverales y reunían una gran cantidad de estrenos⁴⁰⁹⁷; *jueves de moda* del Teatro Novedades donde los precios disminuían; *viernes aristocráticos* en el Teatro Lara⁴⁰⁹⁸ y *la cuarta del Apolo* que era la última sesión⁴⁰⁹⁹, etc. En cuanto a los precios, estos dependían del establecimiento y del horario de la sesión, pero en 1918 encontramos entre 2-2,5 pesetas el precio normal y 1,25 pesetas el precio popular⁴¹⁰⁰. O, como se recogió en la época: «se presenciaba el espectáculo y los ensayos por el precio de la consumición, dos reales, que es lo que costaba un café con leche, azúcar abundantísimo y *gotas* [...] incluida la propina»⁴¹⁰¹. Esta misma situación se dio en los cines que, en un principio, compartieron espacios con los teatros, para luego situarse en barrancos y finalmente en lugares *ex profeso* y exclusivos para ello -el ejemplo perfecto lo constituyeron los cines de la Gran Vía madrileña. Las entradas del cine solían ser más económicas

⁴⁰⁹⁴ Serge SALAÜN: «El público de los espectáculos...».

⁴⁰⁹⁵ Michael MCGAHAN: *The theatre in Madrid during the Second Republic*, Londres, Grant and Cutler, 1979.

⁴⁰⁹⁶ J. CALDERÓN: *ABC*, 31 de agosto de 1917.

⁴⁰⁹⁷ S.a.: *Nuevo Mundo*, 12 de marzo de 1912.

⁴⁰⁹⁸ María Francisca VILCHES DE FRUTOS y Dru DOUGHERTY: *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990, pp. 18-19.

⁴⁰⁹⁹ César OLIVA: *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 25.

⁴¹⁰⁰ Carmen DEL MORAL RUIZ: *El género chico: ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 53-56.

⁴¹⁰¹ Son las palabras de Martínez Olmedilla que vivió en la época y recogido por Andrés AMORÓS: *Luces de Candilejas...*, p. 57.

que el teatro, aunque también variaban según horas o sesiones. El precio medio en los años republicanos fue 0,75 céntimos, pero osciló entre 0,4 céntimos y 1,5 pesetas⁴¹⁰².

Si en prensa se recogieron a diario las variedades a las que poder acudir en los teatros madrileños, también los reporteros describieron algunos locales, como el Café de la Magdalena:

El salón se halla atestado de un numeroso público que se entretiene en consumir botellas de dorada cerveza, de espumosa sidra y de vino de marcas registradas. Una camarera llamada Rosa, magnífica y pimpante, me proporciona un asiento frente al escenario, pagándola yo tan exquisita atención con una sonrisa de agradecimiento. El empresario que se da cuenta de que mi cetrina persona se halla en el local, se acerca á mí tendiéndome la mano [...]⁴¹⁰³.

O en el Eden-Concert: «Un *foyer* donde se solazan Venus y Cupido, clientes tributando veneración á la broma, llegando algunas veces á los linderos del escándalo, y mujeres jóvenes á cuya defensa he de salir para que no sean explotadas, es lo que veo en este establecimiento»⁴¹⁰⁴.

Si prestamos atención a los públicos y sus actividades, Salaün las recogió:

Según la retórica crítica al uso, el «respetable», durante la representación «ruge», «aúlla», «brama como fiera en celo», preso de una «lujuria tabernaria»; es un «público bestial», «soez», «adocenado», «desenfrenado», según los calificativos más usados. Brinda éxitos «apoteósicos» y, cuando el fracaso es «estrepitoso», da rienda suelta a su mal humor con «pateos» o «pataleos», «jaranas», «marimorenas» [...]. El tópico es, pues, el de un público revoltoso, exigente, agresivo, fácilmente intolerante y hasta violento; el anecdotario de pataleos «memorables» por cualquier razón⁴¹⁰⁵.

El estudio sobre las clases que asistían a estos locales se fue forjando en la historiografía de enfoque social desde los años 1980. Así, si nos centramos en las clases altas o dominantes y privilegiadas, estas tenían un tipo de sociabilidad relacionada con el mundo del teatro dramático, como la ópera, aunque también con el teatro de variedades en donde quedaba incluida la prostitución y la práctica del juego. Para citar una anécdota, un día en que se intentaron apagar las luces del Liceo barcelonés durante una función de ópera, la burguesía asistente se negó rotundamente dado que ir al teatro significaba «ver y dejarse ver» y nunca pasar inadvertido⁴¹⁰⁶. En la misma idea de espacios para la ostentación y la relación social podemos identificar la existencia, por ejemplo, en el Teatro Real, de numerosas salas de encuentro e, incluso, una peluquería de señoras.

Cuando los trabajadores comenzaron a disfrutar de periodos de libre disposición, los lugares de ocio supusieron la alternativa para emplear este tiempo. En un primer momento, las diversiones, siguiendo el vocablo de Maase, surgieron en las verbenas que, debido a su bajo coste y cercanía, se convirtieron en el prototipo del ocio popular en 1860⁴¹⁰⁷. Estos grupos populares se sentaban en los asientos de los locales más baratos, que se correspondían con gallinero y segundo piso, aunque,

⁴¹⁰² *Ibid.*, pp. 192-193.

⁴¹⁰³ J. CALDERÓN: *ABC*, 31 de agosto de 1917.

⁴¹⁰⁴ *Ibid.*

⁴¹⁰⁵ Serge SALAÜN: «El público de los espectáculos...».

⁴¹⁰⁶ Alberto ROMERO FERRER: «La escena del siglo XIX, "domicilio de todas las artes"», *Anales de Literatura Española*, 18, (2005), pp. 317-328, esp. pp. 324, 325.

⁴¹⁰⁷ Karl MAASE: *Diversión ilimitada...*, p. 67.

a partir de 1900, migraron hacia lugares aún más baratos como el cine o cabaré. Este hecho de abaratamiento no solo se veía en los precios, sino que la ubicación y capacidades de esos teatros, normalmente localizados en barrancones, dispersos por toda la ciudad de Madrid y que siempre desaconsejados en las guías de viaje⁴¹⁰⁸. La fórmula de los espectáculos se basaba en la musicalidad, en la presencia de mujeres cantando -tiples y vicetiples- y en la posibilidad de consumir bebidas⁴¹⁰⁹.

A pesar de la posible separación de estas clases, fue común encontrarlas en el mismo teatro, entrando por puertas diferentes y no compartiendo espacios en las gradas, aunque disfrutando de la misma puesta de escena.

Los café cantantes no eran lugares para gente bien; los frecuentaban toreros, gentes del bronce, mujeres del pueblo, muchas de ellas proclives a la prostitución, hermosas mujeres de rompe y rasga que atraían al café cantante a los jóvenes señoritos de la nobleza y la rica burguesía⁴¹¹⁰.

Se apunta de esta manera a un «interclasicismo»⁴¹¹¹ y también a una posible vía para el ascenso social ya que en los locales todos los asistentes podían verse a pesar de no encontrarse en la misma grada⁴¹¹². Entre las clases más bajas se incluían los «horteras», los dependientes de los grandes almacenes, los cesantes, las «chicas de servir», etc.»⁴¹¹³, paralelamente a hijos de la burguesía o estudiantes.

El ejemplo paradigmático de interclasicismo, como relató el periodista y escritor Chispero en estos años, fue el teatro Apolo con el que comenzábamos. Este estuvo dividido en múltiples partes, cada una de ellas con precio diferente y dedicado, por tanto, a una clase distinta. Este tenía cuatro secciones de palco en donde dos eran para la aristocracia y la alta burguesía. El resto de las burguesías se asentaron en los siguientes palcos, perfectos para ver y dejarse ver. Después, como se ha recogido en otros testimonios y ocupando el primer y segundo piso, otros públicos asiduos como estudiantes, taurinos y militares que denominó este escritor como *gente de bronce*. Por último, en el gallinero se apunta, aunque la crítica no solía añadirlos en sus descripciones, al resto de público, *las masas* según Maase.

En lo que concierne a la identificación entre las clases más pudientes y el contenido de las obras encontramos un curioso caso donde a finales del siglo XIX se recomendaba en guías para viajeros no asistir a ciertos teatros de la ciudad de París.

¿Quieren ustedes oír algo repugnándote?» preguntaba el autor. En pleno siglo XIX sigue habiendo criaturas primitivas que no pueden contener sus lágrimas cuando contemplan la desdicha de alguna heroína de la escena que se halla en las manos de un traidor. No acudan

⁴¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁴¹⁰⁹ Serge SALAÜN: «El público de los espectáculos...».

⁴¹¹⁰ Andrés AMORÓS: *Luces de Candilejas...*, p. 60.

⁴¹¹¹ Serge SALAÜN: «Cuplé y variedades...», p. 138.

⁴¹¹² Un curioso caso es el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México ya que en su concepción en el decenio de 1930 los públicos de diferentes clases sociales se mezclaban. Ageeth SLUIS: *Deco body, deco city: female spectacle and modernity in Mexico City, 1900-1939*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2016.

⁴¹¹³ Serge SALAÜN: «El público de los espectáculos...».

ustedes a un teatro semejante, solo para vivir los sollozos irreprimidos de esos expansivos obreros, de esos pequeñoburgueses campechanos⁴¹¹⁴.

Mediante este testimonio no solo se recomendaba no ir a ciertos lugares de la ciudad, o visitar algunos teatros, sino que también se rechazaba la identificación entre clases bajas y obras de teatro. Se les niega su agencia de poder encontrar en el contenido de las obras de teatro algún tipo de similitud con su vida real, aspecto fundamental del arte. Además de este hecho, Maase señaló dos elementos sobre las clases bajas: su tiempo de ocio se veía como algo sospechoso desde las clases pudientes (aspecto contradictorio en la época ya que estas eran creadoras de los contenidos y locales)⁴¹¹⁵ y la negación de poder asimilar el arte por su parte⁴¹¹⁶. Siguiendo este último punto del autor, también se subraya que quizá por no verse representados en el arte escénico burgués, comenzaron a desarrollarse paralelamente los teatros asociados a signos políticos de izquierdas en especial a principios del siglo XX en España.

Solo nos queda atender ahora a las mujeres y saber si también ellas fueron espectadoras, ya que los estudios no las nombran. Bajo el paraguas de clase, en las investigaciones citadas, se suponía que se encontraban también las mujeres, aunque las únicas mencionadas fueran las artistas que se subían al escenario todas las noches. Así, se ha ido recogiendo, especialmente la presencia de tiples, vicetiples o vedettes. A este título consta el relato sobre las vedettes y sus actuaciones:

Cada año se esperaba con expectación «a ver qué traía la compañía» y cada año se formaban colas eternas para conseguir entradas. En primera fila, pasillo central, se sentaban los hombres coloradotes por el sol del campo, con su boina, su camisa blanca reservada para ir a las fiestas y la cartera, atada con un cordel o gomita, repleta de billetes tras la venta de la cosecha o la mula del apero. Se sentaban bien cerca del escenario, lo máximo posible, porque igual había suerte y «bajaba la *vedette*». Que «bajara la *vedette*» quería decir que una chica despampanante [...] apenas vestida con lentejuelas y plumas, abandonaba el escenario por una escalera preparada para ello y se sentaba sobre las rodillas del campesino, mientras le soltaba unas picardías que las mozas decentes no podían ni imaginar. Y las *vedettes*, que se las sabían todas, que estaban curtidas en todas las batallas y alguna más, tenían un sexto sentido desconocido para elegir a sus víctimas entre los que más juego podían dar. El respetable se partía de risa viendo encenderse la cara del elegido [...]. Finalmente, la *vedette* volvía al escenario entre vítores y aplausos, y redondeaba su número musical mientras los espectadores esperaban ansiosos un bis de la orquesta para volverla a ver⁴¹¹⁷.

Los relatos que sí han descrito la presencia de mujeres entre el público de las variedades destacan a las empleadas de los hogares burgueses como las niñeras o de clase baja como costureras, lavanderas, vendedoras que se acercaban a los asientos del gallinero⁴¹¹⁸. En el caso del Apolo y Romea entre 1900 y 1910 había unas horas adecuadas para las mujeres, desde las seis hasta las ocho y media, ya que los espectáculos no contaban con presencia femenina en el escenario, es decir sin actrices o artistas, en los que se consideraban «programas de moral».

⁴¹¹⁴ Karl MAASE: *Diversión ilimitada...*, pp. 59-60.

⁴¹¹⁵ Además, en esa época también se tendió a oscurecer los teatros y sus salas con el fin de reprimir las intervenciones del público, sus conversaciones, interrupciones, etc. y promover la identificación con la obra.

⁴¹¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁴¹¹⁷ Juan José MONTIJANO RUIZ: «Del Bululú a la varieté...», pp. 186,187.

⁴¹¹⁸ Karl MAASE: *Diversión ilimitada...*, p. 68.

Algunos casos en Madrid fueron especiales. Es el caso del Salón Japonés⁴¹¹⁹ que admitió al público femenino -y creemos que de clases altas «excepcionalmente, como es un establecimiento "chic"»⁴¹²⁰.

En el caso de análisis de la cultura popular de la época también se localizan casos donde las mujeres pulularon entre los públicos de las variedades. Leyendo los textos de Álvaro Retana no solo se localiza el sujeto mujer como artista, en este caso, la protagonista de la novela Judith Samuel, sino también la mejor amiga de esta que acude a una de sus actuaciones en el Trianón Palace de Barcelona. Otras de las presentes en la actuación y entre el público, jugando Retana entre la realidad y a ficción, fueron:

En un palco platea, *Preciosilla* exhibía su sonrisa pintada y su cabellera morena, aureolada de plumas verdes; y su hermana *Museta*, la muñeca sin corazón, muy amada y deseada, un collar de ofuscantes pedrerías que ponían matices de escarcha en sus hombros helénicos. En un proscenio, Carolina Otero, que tan heroicamente sobrelleva su medio siglo de aventuras con algunos príncipes de Europa y no pocos millonarios norteamericanos, levantaba su papada -que el tiempo respeta tan amablemente- para analizar envidiosa la hermosura y la fragancia de la *Fornarina*, deslumbrante bajo el oro fluido de su cabellera, y los diez y ocho abriles puros de la *Goya*, morena y subyugante como una hurí del paraíso de Mahoma. En otros palcos, la marquesa de Megara, espléndida andaluza coronada de cabellos negros con unos ojos tan ardientes como el sol de mediodía; Liliana Avril, sugestiva a pesar de su traje de americana marrón [...], Carmen de Linares, con su hociquito saliente y puntiagudo [...]⁴¹²¹.

No obstante, la potencialidad de las mujeres como público activo comenzó a ser reconocida por los autores que investigaron la historia de los espectáculos al señalarlas como «un *mercado* potencial importante (disponible y preparado para la vida callejera de las canciones)»⁴¹²². Además, de nuevo Maase nos recuerda las necesidades de la industria del espectáculo de alcanzar nuevos públicos ya que hubo un enfrentamiento por el control de las masas. De esta manera, se apunta que pudo haber una identificación del ocio popular y barato con las clases populares donde no solo había varones, sino también «mujeres de los obreros o trabajadoras solteras que tuvieron mucho que decir en la exteriorización de sus deseos como público»⁴¹²³.

Conclusiones

Hemos atendido en este texto a qué tipo de públicos asistían a las variedades con el fin de conocer mejor su tipología y cómo eran recibidas las representaciones del teatro de variedades. Cabe señalar que en el género de variedades se englobaba una heterogénea variedad de representaciones.

⁴¹¹⁹ Serge SALAÜN: *El cuplé*, p. 67.

⁴¹²⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁴¹²¹ Álvaro RETANA: *Al borde del pecado*, Barcelona, Ramón Sopena, 1917, p. 53.

⁴¹²² Serge SALAÜN: *El cuplé*, p. 75.

⁴¹²³ Karl MAASE: *Diversión ilimitada...*, p. 57.

Durante los años 1920, los intereses de ocio y diversión cambiaron, ya que aparecieron nuevas distracciones y géneros como el cine, que se asienta definitivamente, o también nuevos espectáculos de masas como el fútbol que comienzan a consolidarse⁴¹²⁴.

Siguiendo la historiografía hasta la fecha, estas variedades se consideraron como géneros populares, pertenecientes a la cultura de masas desarrollada en ese momento. A pesar del carácter despectivo y peyorativo del adjetivo de popular, que tenía en la época según la crítica y que la historiografía mantuvo, desde estas líneas consideramos que se trataron de actuaciones de signo *popular*. Se entiende popular como algo que llegó a todo tipo de públicos debido a la facilidad de su lenguaje.

En cuanto a la metodología se optó por seguir los estudios culturales y dejar de lado los postulados donde se tiraba la toalla al considerar que no existen documentos para la investigación de la recepción y está mediatizada por la crítica e intelectuales (mismo proceso que sucedió a la historiografía):

«Todo el aparato teatral (directores, empresarios, autores, las autoridades, la crítica, la prensa) también tiene su (enorme) responsabilidad en la recepción; porque ha obrado poderosamente para forjarla, condicionarla, tanto por razones ideológicas como comerciales (el primer imperativo es llenar la sala y mantener la afición y el gusto que han creado)»⁴¹²⁵.

A lo largo del texto anterior se ha comprobado que las múltiples y variadas clases asistieron a espectáculos parecidos. Sin embargo, a partir de 1900 los tiempos libres de las clases menos pudientes cambiaron de Por lo que las artistas fueron los únicos nombres que se recogieron con cierta asiduidad en prensa y circuitos de cultura popular.

Además, la presencia de un público variado también implicó una recepción diversa. El apunte de la presencia de mujeres en estos establecimientos ayuda a la formación y búsqueda de una posible identificación entre actrices y espectadoras que dejamos para más adelante.

Por otro lado, algunas otras cuestiones se dejan en el aire para futuras investigaciones. Véase ¿hubo casos en los que las clases bajas ahorrasen para la asistencia de un espectáculo especial y pudieran acceder a otras secciones del teatro dedicadas a las burguesías? O ¿hubo mujeres en espectáculos que se basaban en el striptease de típles y vicetíples y que no eran recomendables para la moral?

⁴¹²⁴ José María BÁEZ Y PÉREZ DE TUDELA: *Fútbol, cine y democracia: ocio de masas en Madrid, 1923-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

⁴¹²⁵ Serge SALAÛN: «El público de los espectáculos...».