

Cómo surgieron los cafés-teatro de Madrid

# El teatro en la Revolución de Septiembre

Alberto Castilla



Aunque muchos lo consideran un «invento» reciente, la verdad es que el Café-teatro existe en Madrid desde hace ya más de un siglo. Nació al calor de la Revolución de Septiembre, heredero del Café-cantante (uno de los cuales vemos en la imagen), y componiendo una de las páginas más interesantes del teatro moderno en España.

**E**L auge en nuestros días de los cafés-teatro nos prueba una vez más cómo espectáculos populares en tiempos pasados, y aparentemente desaparecidos, adquieren nuevo brío cuando una serie de circunstancias sociales coincidentes o parecidas favorecen su resurgimiento. A pesar del empeño de algunas empresas por

desvirtuar su cualidad original, el café-teatro en España (y en otros países) evidencia un entronque con otras formas de representaciones existentes en los últimos siglos, que si bien muestran características específicas de cada sociedad, coinciden todas ellas en ser manifestaciones desvinculadas de la gran tradición teatral europea.

**Y** A a principios del XVIII algunas tabernas londinenses, tales como la Sadler's Wells, ofrecían a sus parroquianos programas de danza, canciones, **jugglins**, conjuras, acrobacias y ocasio-

nalmente breves escenas dialogadas, suministrando así a su clientela la vieja demanda de música y canción. En Francia, los **café-concerts**, productos de la Revolución, florecieron en el XIX con repertorios a base de

baladas, obritas musicales y satíricas y, a veces, hasta elaboradas operetas, hasta que las licencias fueron restringidas durante el Imperio, para reaparecer bajo Luis Felipe y gozar en el Segundo Imperio de gran aceptación popular. Es en este período cuando comienzan a recibir el nombre de **Café-espectacle**, en el que se presentaban funciones de variedades muy completas, con bailes, canciones, números acrobáticos y obritas de género bufo. Una modalidad similar se introduciría en Alemania a principios del siglo XX (en 1901, el famoso **Die Eif Scharfrichter** era inaugurado en Munich, con Frank Wedekind asumiendo la tarea de **dramaturg**, en este caso satirista, adaptador y lector de obras). El número de salas aumentó considerablemente en la Alemania de la postguerra y los mejores poetas y músicos de este período se afanaron por colaborar en espectáculos de este género. En los cabarets, un grupo de satiristas encabezados por Kurt Tucholsky, Walter Mehering, Jonchim Ringelnatz y Erich Kästner presentaban al público sus poemas satíricos, de amarga crítica social. Siguiéndoles los pasos, el joven Brecht de los años veinte ampliaría las posibilidades teatrales del cabaret, dando lugar a obras fundamentales de su primer período dramático<sup>1</sup>.

Respecto a España, la presencia de un número considerable de cafés-teatro ha sido considerada como un fenómeno aparentemente nuevo de estos



A comienzos de 1868, las carteleras de los teatros detectan un progresivo alejamiento del público respecto a los espectáculos habituales —especialmente, «de verso» y de zarzuela—, y un rápido incremento de las salitas dedicadas a melodramas y espectáculos bufos. (En la foto, una «vedette» de la época).

<sup>1</sup> Referencias sobre el origen y evolución de este género pueden consultarse en *The Oxford Companion to the theatre*, editado por Phyllis Hartnoll, Londres, 1957, apartados «History of the Music-Hall», pp. 551-557, y «Café-concert», p. 109; y en *The theatre of Bertolt Brecht*, por John Willet, Nueva York, 1960, pp. 88-93, donde se expone el origen y desarrollo del cabaret en Alemania, hasta Brecht.

años<sup>2</sup>. La realidad es, sin embargo, que en Madrid los café-teatro habían existido hace ya más de un siglo. Nacieron al calor de la Revolución de Septiembre para componer una de las páginas más interesantes del teatro moderno en España, constituyendo una introducción a su estudio el propósito del presente trabajo.

\*\*\*\*\*

Comencemos por observar la situación del teatro en Madrid en

<sup>2</sup> En 1969, con el *Café-teatro Lady Pepa* y el *Café-teatro Ismael*, aparecen los primeros de este período. A los que seguirán un número considerable de teatritos similares, tales como *El Biombo Chino*, *La Fontana*, *Teatro Discoteca Stefanis*, *La Boite del Pintor* y otros varios más.

los años previos a la Revolución de Septiembre. La aristocracia, en el Real, era regalada con la espectacular fastuosidad de **Don Giovanni**, **Guillermo Tell**, **Trovatore**, **Fausto** y **Rigoletto**. Muy pronto, la incipiente burguesía surgida con el desarrollo mercantil e industrial de los años cincuenta, compuesta por industriales, constructores, técnicos universitarios y hombres de negocios, no tardaría en sucumbir ante el influjo de las clases altas, imitándolas en sus costumbres y tomándolas como modelo en sus formas de vida, como claramente se trasluce en el siguiente texto de Echegaray sobre su asistencia al Teatro Real, tras graduarse como ingeniero de Caminos:

*Todos aquellos señores, que yo veía allá abajo de frac y de corbata blanca, me parecían príncipes y reyes disfrazados. Por fin llegó para mí la hora del triunfo. Era también la hora de la vanidad para la clase media. Al paraíso habían ido, como yo, durante muchos años, señoras muy finas y caballeros de posición; en suma: por aquel entonces la burguesía no se avergonzaba de ir al paraíso. Al paraíso iba el director de nuestra Escuela, por ejemplo. Pero la clase media quería descender a las butacas, y yo sentí el contagio; quise tener butaca también y me aboné a diario... Me puse frac y me anudé una corbata blanca, y bajé a la platea, y anduve entre aquellos señores de*



Entre los antecedentes del Café-teatro figuran las tabernas londinenses del siglo XVIII, que ofrecían a sus parroquianos programas de danza, canciones, acrobacias y hasta breves escenas dialogadas. Sobre estas líneas, una de las primeras «taverns» inglesas: «The Lord Raglan».

pechera almidonada, que me parecían príncipes, oyendo de incógnito música italiana<sup>3</sup>.

El teatro, la ópera, había significado, por consiguiente, para este público, para esta burguesía no todavía sólidamente asentada como clase, una ceremonia de integración, de reconocimiento, y no cabe duda que hombres como Echegaray habrían encontrado una adecuadísima correspondencia entre su ascenso social y su descenso por los asientos del Real.

Pero a la aristocracia no debió de satisfacer particularmente esta intromisión de la nueva clase y, en los comienzos de la década de los sesenta desarrolla un tipo de teatro casero marcado por un sello de exclusivismo y privacidad. De esta forma, parapetada en sus mansiones, organiza funciones para la familia y amigos. El repertorio de los salones, como se denominaba a este tipo de representaciones, incluía desde obritas dramáticas de autores noveles hasta recitales de poemas de Palacio, Madrazo y de Serrano Alcázar, y conciertos desde la *Fantasia* de Goria o la «Barcarola» de Semirámide hasta la Sinfonía de Oberón. Entre los salones sobresalía el de la señora condesa de Montijo, sito en su palacio de la plazuela de Santa Ana, donde representaban obras lírico-dramáticas «jóvenes aficionados» y donde se ejecutaban con «inusitada perfección» trozos de ópera por inteligentes *diletanti*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> José Echegaray, *Recuerdos, III, Madrid, 1917, p. 306.*

<sup>4</sup> La prensa madrileña ofrecía semanalmente información sobre la actividad de los salones (aunque la entrada no era pública). Véase, como ejemplo, la sección así titulada en el semanario *El Artista* de los años 1865-68, y también las «Cartas que Juan Pedro Pérez escribe a su amigo íntimo Teófilo de las cosas de Madrid», en el citado periódico.

Año primero.

Núm. 1.<sup>o</sup>

7 de Junio de 1866.

SE SUSCRIBE:

En Madrid, en la Administración, calle de Isabel la Católica, 18, tercero.  
En los puntos de venta de los salones de los señores de Madrid, D. Cayetano Martínez de Irujo, D. Carlos y Calisto Martínez. En los librerías de San Martín, Puerto del Sol, 8, y Victoria, 8.  
En provincias, en los almacenes de música y artículos literarios.  
Misión: Agencia Lombardi, Luza, 7, -Albano de Francia, P. Claret, calle Vitoria, número 20.  
Paris: C. A. Savoye, rue Vauvrou, 25.

REDACCION Y ADMINISTRACION:

ISABEL LA CATÓLICA, 18.

PRECIOS DE SUSCRICION.

Madrid, . . . . . 6 rs. por un mes.  
Provincias, . . . . . 8 rs. por tres meses.  
Extranjero, . . . . . 2 pesos por año.  
El pago de la suscripción se siempre adelantado.

Cada periódico se publica los días 7, 13, 20 y 27 de cada mes.

Número suizo, DOS reales.

# EL ARTISTA

MUSICA, TEATROS, SALONES.

## ADVERTENCIA.

Los señores de provincia que reciben el presente número, y quieran suscribirse a *El Artista*, se servirán manifestarlo así a la Administración, calle de Isabel la Católica, 18, tercero, a fin de remitirles los siguientes, pues de lo contrario no se les enviará más que el actual.

La suscripción solo se recibirá por ahora, en Madrid, calle de Isabel la Católica, 18, tercero, remitiendo su importe en libranzas de fácil cobro, o cuando de otro modo no pueda efectuarse, en sellos de franqueo.

La Administración no responderá de la correspondencia que no venga certificada.

SUMARIO.—A nuestros lectores.—TEATRO DE ROSSINI: *Roberto el Diabolo*, letra de E. Scribe y G. Delavigne, música del maestro Meyerbeer.—Correspondencias.—Miscelánea.—Anuncios.

## A NUESTROS LECTORES.

Puesto que tan de moda están los programas, hagamos el nuestro.

Hay momentos en la vida de las bellas artes, momentos de duda y de ambición, en que después de haber agotado una vana y pernicioso laxitud, se ven obligadas a buscar una nueva vía para resurgir en derredor suyo un nombre antes tan glorioso, hoy tan decaído y postergado. En estos momentos supremos, entre cien triunfos pasados y los que quisiera alcanzar para mañana, se consulta, se interroga y busca al fin recursos con que vivificar el poderoso y robusto aliento que un tiempo agitará su ardiente fantasía.

Tal es el estado de renovación y de crisis en que se encuentra la música en España. Bajo estos auspicios fundamos *El Artista*.

No es posible que el sentimiento desinteresado y patriótico que ha presidido a la fundación de este periódico, a costa de tantos sacrificios y afanes, se pierda en el desprecio y el olvido de nuestros maestros y *dilettanti*,—desprecio y olvido a donde van a parar las utopías irrealizables y las ideas infecundas.

No es una utopía irrealizable la pretensión de establecer en España una publicación exclusivamente consagrada a defender las más sanas doctrinas de música; no es, ni puede ser jamás, una idea infecunda la de procurar con el más vivo empeño que adquiera el arte en nuestra patria, y en todas sus manifestaciones, la importancia que se merece por su celeste origen y su utilidad práctica, no; la fe con que emprendemos nuestra obra es una garantía para el porvenir, rico en esperanzas por la utilidad y bondad del fin a que nos encaminamos.

Es cierto que el interés vital de las cuestiones políticas que se debaten en la actualidad en la prensa diaria absorbe la atención pública. Pero tampoco lo es menos que no ha muchos años que los tiempos eran menos felices, a favor de nuestras turbulencias que todo lo invadían, ahogando en germen nuestro desarrollo artístico.

Donde quiera que se vuelvan los ojos se nota, al parecer, cierto malstar que habla muy alto en contra de nuestro entusiasmo por las bellas artes. De poco tiempo a esta parte no se oye más que repetir en todos los tonos imaginables, que en música estamos en completa decadencia, que el gusto del público está estragado, y que nuestros maestros, unos miran impasibles en ruina, otros únicamente buscan en obras extranjeras alguna composición que arrojar como buen pasto a la avidez de emociones y novedades que nos devora.

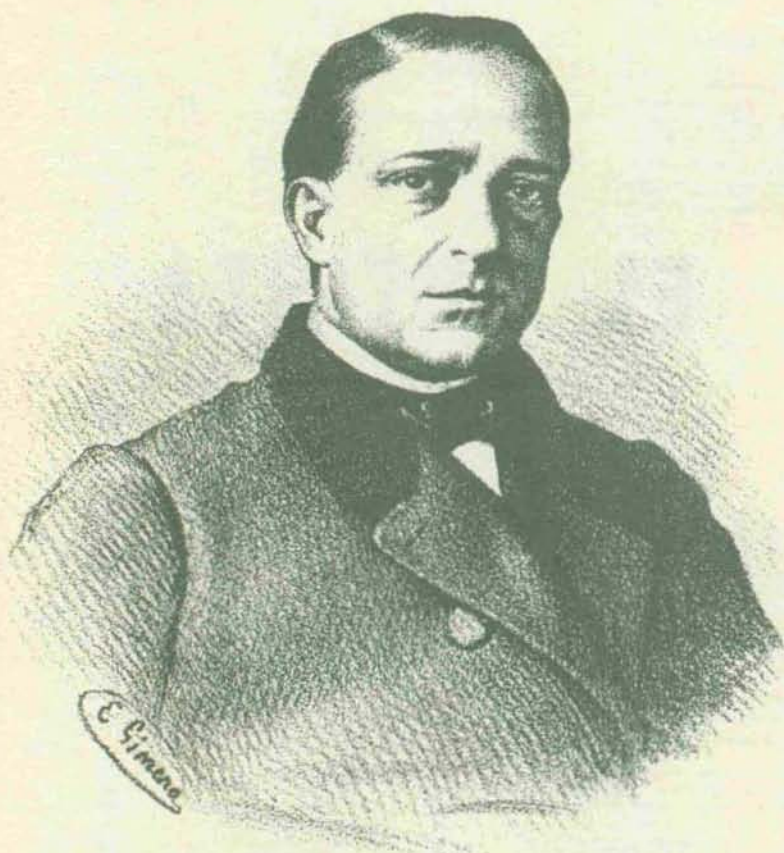
Que nuestro arte músico sufre momentáneamente, falta de una protección seria y poderosa, que como todas las bellas artes está pasando por una época de recomposición, es innegable; pero de esto a la decadencia hay largo trecho.

El repertorio de los «salones» —de los que suministraba amplia información «El Artista», cuyo primer número reproducimos— incluía desde obritas dramáticas de autores noveles hasta recitales de poemas de Palacio, Madrazo o Serrano Alcázar, pasando por conciertos.

Al mismo tiempo, en Madrid, en vísperas de la Revolución de Septiembre, se registra la crisis teatral del denominado «teatro de verso», es decir, el clásico y romántico, e incluso el «realista» de Ayala y de Tamayo y Bauss. Salas como la del Príncipe (actual Español), donde se rendía culto al «arte serio», tenían escaso público y vivían trabajosamente. Comentando la temporada teatral de 1867, un crítico señala que los teatros padecen «la enfermedad del vacío» a la segunda o tercera re-

presentación<sup>5</sup>. El éxito aparente de la primera se debía, con demasiada frecuencia, a las «comisiones de aplausos», «claque» o alabarderos (que

<sup>5</sup> El vacío irremediable del Teatro del Príncipe, propiedad del ayuntamiento, se debía sin duda a las condiciones impuestas a la empresa por el municipio madrileño, que en el pliego de condiciones para su arriendo indicaba que no podía destinarse el teatro a otras funciones que no fueran de «declamación», es decir, clásico o romántico, haciendo caso omiso de las exigencias del público. Véase *El Artista*, «Notas», núm. 10, 15 de agosto de 1867, y «Cartas», de J. P. Pérez, núm. 28, 30 de diciembre de 1867.



En el verano de 1868, el entierro del gran actor dramático y «señor de la escena» don Julián Romea (en el grabado), a cuyo funeral-espectáculo asisten los madrileños, ya de antiguo habituados a estas ceremonias, simboliza el fin de una época del teatro español.

con todas estas denominaciones se las conocía), cuya presencia se había hecho imprescindible en los estrenos para la compañía y para la propia empresa <sup>6</sup>.

A comienzos del 68, las carteleras de los teatros y las crónicas de la prensa periódica detectan este progresivo alejamiento del público de los teatros habituales, y en especial de los teatros «de verso» y de zarzuela, y un rápido incremento de las salitas dedicadas a melodramas y espectáculos bufos. Un cambio de gusto en el público y los altos precios de las localida-

des parecen ser las causas principales de esta crisis <sup>7</sup>. En el verano del 68, el entierro del gran actor dramático y «señor de la escena» don Julián Romea, a cuyo funeral-espectáculo asisten los madrileños, ya de antiguo habituados a estas ceremonias, parece simbolizar el fin de toda una época del teatro español. En el mismo verano, la abundancia de cafés-teatro, con una sensible reducción

<sup>7</sup> De acuerdo con un comentarista, los altos precios de las localidades de los teatros «de verso» serían debidos «al crecido alquiler de los locales y al no menos crecido del gas... y a los grandes sueldos que las partes principales disfrutaban y que hacen subir el presupuesto diario a una suma casi imposible de cubrir». «Observaciones», en *El Teatro Nacional*, núm. 6, Madrid, 13 de noviembre de 1871.

en el precio de las localidades y la inclusión en sus repertorios del género bufo, el melodrama y las variedades, sustanciaban un importante cambio de orientación en el concepto del espectáculo y en el gusto del público <sup>8</sup>.

El género de los bufos se fue configurando en España como una variación cómica, satírica y circense de la zarzuela, y los espectáculos incluían frecuentemente textos dialogados, canciones, bailes, pantomimas, acrobacias y juegos de magia. En el Teatro Variedades, reformado en 1865 por su empresario Arderius siguiendo la tónica del **café-espectacle** de origen francés, se forma ese año la primera compañía de bufos, titulada **Compañía de Bufos Madrileños**, que se establece y actúa con regularidad en dicho salón <sup>9</sup>. En el estreno de la «zarzuelita bufa» **El joven Telémaco**, en septiembre de 1866, espectáculo que hizo célebre el coro femenino de «suripantas», uno de los cronistas señalaba: «Los escritores que se dedican a este género han llegado a creer que el público sólo se divierte con chistes de colores muy subidos y alusiones políticas de mala ley, y nos hacen oír palabras de dudoso sentido y presenciar escenas indignas de un público culto, muy satisfechos

<sup>8</sup> Véase «Cartas», de J. P. Pérez, en *El Artista*, núm. 2, 15 de junio de 1868, donde se hacen referencias a los primeros cafés-teatro de este período.

<sup>9</sup> Véase *El Artista*, núm. 13, 7 de septiembre de 1866. Una detallada y rigurosa retrospectiva histórica sobre el accidentado destino artístico de este teatro nos ofrece José Deleito Piñuelas en su valioso estudio **Origen y apogeo del género chico**, Madrid, 1949. Fundado en 1844 y destruido en 1888 a causa de un incendio, en la escena del Variedades, siempre acomodada a su título, se experimentó todo tipo de espectáculo ligero (obras de ilusión y de magia, género bufo, sainete, parodia, melodrama y revista política), y en ella se consolidó el género chico.

<sup>6</sup> Detallada referencia a estos comisionados profesionales del aplauso puede verse en «Cartas», de J. P. Pérez, en *El Artista*, núm. 31, 22 de enero de 1868.

de que así han cumplido con su tarea de hacer reír»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> *El Artista*, «Revista de teatros», por J., núm. 16, 30 de septiembre de 1866. La importancia de la *Compañía de los Bufos Madrileños* en la creación y expansión del género bufo en España es verdaderamente notable. Su actividad no sólo incidió en el panorama de la vida teatral madrileña, especialmente con la proliferación de los cafés-teatro a partir de 1868, sino que también desperezó la atargada actividad teatral de provincias. En varias ciudades, como en Sevilla, Barcelona y Cádiz, se crearon grupos similares y ya en 1867 la prensa registra, por lo menos, dos de aquellas agrupaciones, los *Bufos Gaditanos* y los *Bufos Sevillanos*, en sus respectivas ciudades. (Véase *El Artista*, núm. 6, 15 de julio de 1867). Además, tampoco faltaron compañías extranjeras de género bufo, especialmente italianas y francesas, que tras la exitosa experiencia de los bufos españoles encontraron en Madrid el terreno

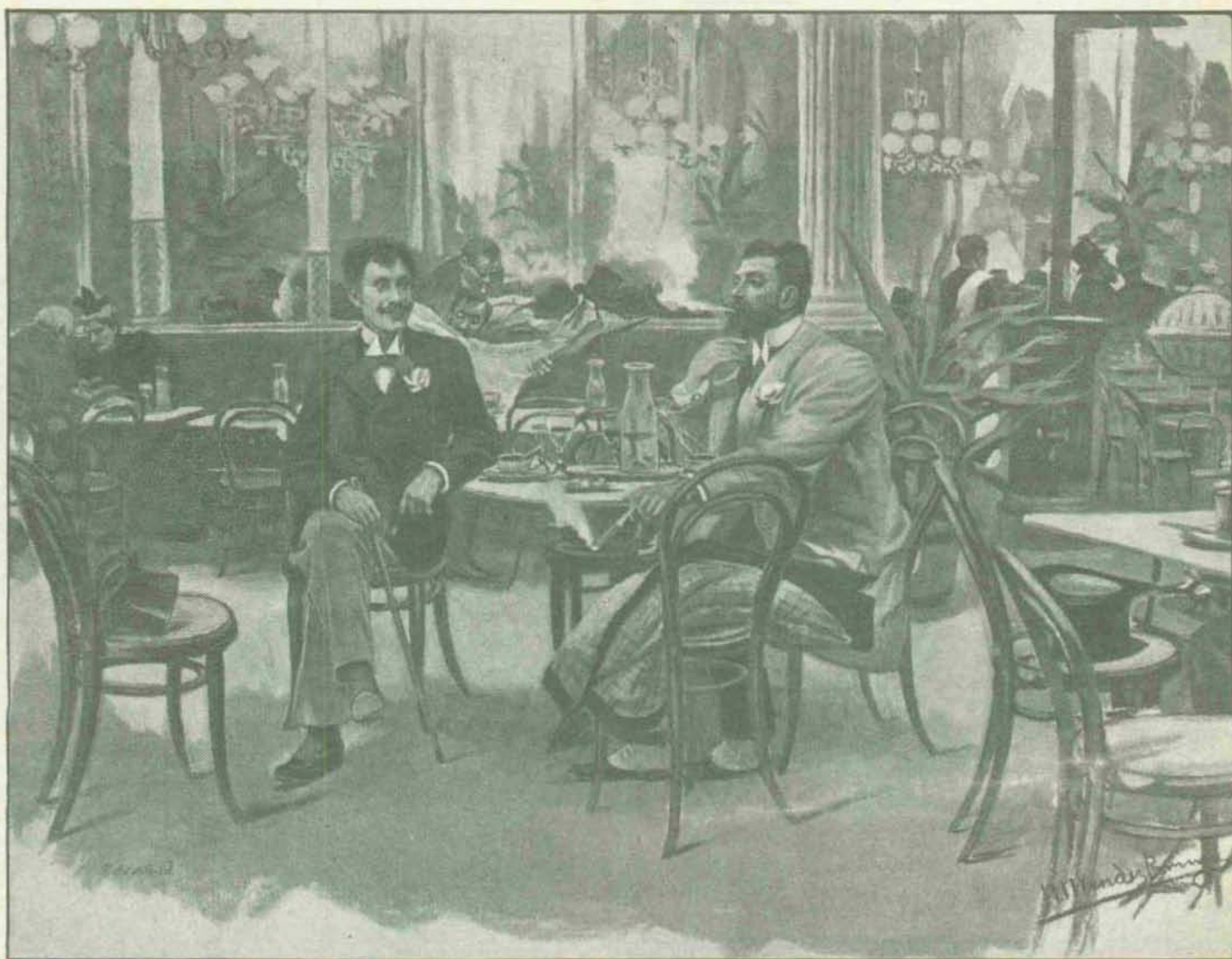
El tema de la hipocresía y de la precaria situación de las clases medias aparece también en obritas del repertorio de la compañía. La situación de *Los enemigos políticos* estrenada por los *Bufos Madrileños* en 1867 muestra la madre que deja a su hija sola en la casa con el maestro de piano, mientras ella se va a pagar las deudas de

abonado. Así, en el *Variedades*, una «Compañía Francesa de París» ejecutaba en mayo del 68 los más escogidos *vaudevilles* (véase *Los Sucesos*, núm. 466, Madrid, 9 de abril, 1868), mientras que en el teatro Rossini, y en el verano del mismo año, una «Compañía de Opera Bufo Italiana» se presentó con *Don Bucefalo*, *El veraneo* y *El carnaval de Versalles* (véase *El Artista*, núm. 8, 30 de julio de 1868).

juego que contrajo la noche anterior con el dinero que le ha entregado la cocinera para que se lo guarde en depósito<sup>11</sup>. Pocas semanas después, el estreno de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, o esto no tiene nada que ver con el convidado de piedra*, «originó escándalos en todas las funciones por su tono revulsivo», desde la noche de la representación<sup>12</sup>. En otras obritas, los *Bufos Madrileños* expresaban sus preocupaciones satírico-morales, como en la «zarzuela de magia» *Los In-*

<sup>11</sup> Véase «*Cartas*», de J. P. Pérez, en *El Artista*, núm. 23, 22 de noviembre de 1867.

<sup>12</sup> *El Artista*, «*Cartas*», núm. 26, 15 de diciembre de 1867.



El Café como centro de reposo, conversación y encuentro fue transformándose en uno de los hábitos más establecidos de la burguesía capitalina. La lectura del periódico, la tertulia y la placida degustación del cigarro, pasaron así a convertirse en costumbres imprescindibles.

**fiernos de Madrid**, estrenada en abril de 1868, letra de Luis Mariano de Larra y música de Rogel, donde «la gente pobre y honrada se portaba con nobleza; los granujas tenían frío, hambre y otras cosas; los diablos eran de dulce y de confeti y los caballeros ricos andaban tras de muchachas pobres»<sup>13</sup>. Es interesante observar que a pesar del tono moralizante de muchas de estas obras, los espectáculos de los Bufos Madrileños nunca descuidaron su propósito fundamental de divertir. Así, en **La isla de los portentos** se extasiaba a la audiencia con catorce decoraciones diferentes, diversos números de magia y doscientos trajes nuevos<sup>14</sup>. E incluso los interme-

dios de las funciones eran utilizados como un número más de entretenimiento en el que participaban «artistas invitados», como la afamada cantante y pianista Elvira d'Hervill que, en aquellos días, deleitaba al «respetable» con la popularísima habanera **La Pollita** y otras similares de su extensísimo repertorio<sup>15</sup>.

En el verano del 68, vísperas de la Revolución de Septiembre, el panorama teatral madrileño presentaba una fisonomía muy distinta al de las temporadas precedentes. Un cronista comenta que usualmente en esas fechas (primeros de junio), «se cerraban a piedra y lodo las puertas de los teatros, se empapelaban cuidadosamente las decoraciones y se limpiaban las

armaduras de los guerreros, los cetros y coronas de los reyes, se almacenaban los coturnos y las túnicas, las ropillas y casacas y demás enseres, y salvo algún circo de caballos, no había en verano más espectáculos que las tertulias que se formaban en torno de los faroles del Prado»<sup>16</sup>. Pero sin duda los tiempos han cambiado. En esos días la variedad y novedad de las carteleras madrileñas es realmente sorprendente: dos circos de caballos, el del Príncipe Alfonso, donde se hacen equilibrios, se dan brincos y saltos, se rompen arcos de papel y se presencian pantomimas y farsas por hábiles **clowns** que los carteles llaman célebres<sup>17</sup>, y el del Price, donde de acuerdo con las crónicas, una señorita

<sup>13</sup> *El Artista*, «Cartas», núm. 44, 30 de abril de 1868.

<sup>14</sup> *El Artista*, «Cartas», núm. 29, 7 de enero de 1868.

<sup>15</sup> Véase *Los Sucesos*, núm. 414, 7 de febrero de 1868.

<sup>16</sup> *El Artista*, «Cartas», núm. 2, 15 de junio de 1868.

<sup>17</sup> *Ibid.*



La Revolución de Septiembre, al ampliar los cauces de convivencia establecidos entre los españoles, posibilita una nueva utilización de los espacios públicos. De esta manera, los Cafés o se «politizan» albergando banquetes como éste de los progresistas en el madrileño Café Nuevo, o se hacen más «espectaculares» al incorporar a ellos el teatro.

Azelia trabajaba en los tres trapecios con tanta agilidad y soltura como Leotad<sup>18</sup>, y donde se contemplaban otras muchas maravillas que hacían pasar el rato alegre y divertido. Otras diversiones que entretenían sobremanera a los madrileños eran las fiestas musicales y pirotécnicas en los jardines de Apolo y un «Espectáculo Científico» donde los asistentes podían extasiarse observando a Saturno (y otros planetas) a través del «famoso Anteojo dedicado al estudio y observación de los Astros»<sup>19</sup>.

Pero, posiblemente, y secundando el ejemplo de los Bufos Madrileños en la sala del Variedades, lo más destacable de aquel verano del 68 fue «la aparición de un número de cafés donde se representa y se canta que es una bendición de Dios»<sup>20</sup>. Obras breves, de temas variados y de actualidad se escribían y se producían en gran número, encontrando más facilidad en los trámites de censura que las obras ordinarias. Aunque desde un principio en muchas de estas piezas concurría la doble aspiración de divertir y de crítica social, la clasificación del género como «teatro menor» agilizaba, posiblemente, los trámites para la autorización gubernativa, lo que parece desprenderse de las largas listas de obritas de este género aprobadas por la censura para los cafés-teatro<sup>21</sup>.

Los jóvenes autores intentaban afanosamente la definición del nuevo teatro y de distinguirlo

del legado teatral anterior: «juquete en un acto», «apropósito», «espectáculo bufo», «zarzuela mágica», «caricatura en un acto», «juicio en un acto», «pretexto cómico-lírico» son subtítulos que sobresalen en una rápida ojeada a las carteleras de este período. Tal vez uno de los más ilustrativos sea el de la obrita **Café-Teatro y restaurante cantante**, presentada con gran éxito popular en el Teatro de Verano, en la calle del Barquillo, y cuyo subtítulo reza así: «paso cómico-lírico bailable de costumbres gastronómico-artísticas en verso y un acto»<sup>22</sup>. Entre las salitas de este tipo, fue precisamente el Teatro de Verano el que logró más aceptación y popularidad, con un variado repertorio en el que alternaban obritas breves de carácter cómico-satírico e ilustraciones musicales, tales como **Las Amazonas del Tormes, Mi tocayo, Tres bodas para un enredo**, y numerosos cuadros de bailarinas obsequiadas con aplausos y flores<sup>23</sup>.

Al comienzo de la temporada 1868-69, y tras el estallido de la Revolución, mientras el Real reduce sus programas de Opera, en las salas «de verso» se presentan obras denominadas por sus autores «de circunstancias», por haber sido elaboradas sobre temas de actualidad político-social, y cuyos títulos ya de por sí son significativos respecto al deseo de sus autores de servir los objetivos de la Revolución: **La aurora de la libertad** (Teatro Novedades, noviembre del 68), **El Himno de Riego** (Teatro de la Zarzuela, octubre del 68), **Justicia providencial** (Teatro Español, noviembre del 68), **Oprimir no es gobernar**, «obra de circuns-

tancias, escrita por el Sr. Zúmel y dedicada al señor Pierrad y al club revolucionario independiente de Madrid», en la que se hace la crítica de los últimos gobiernos del reinado de Isabel II (Teatro de la Zarzuela, noviembre del 68), y **El cura Merino** (Teatro Novedades, noviembre del 68), entre otros títulos. Algunas representaban el dilema del gobierno provisional, como la titulada **¿República o Monarquía?**, de Rafael García Santiesteban (Teatro Español, enero del 69), sucesión de escenas entre un matrimonio y un **simple** que les sirve y a quien toman de conejo de indias para aplicar sus principios políticos. El marido es un republicano y la esposa tradicional y monárquica, y cada cual se mantiene aferrado a sus propias ideas y valores. El criado, gallego, viene a representar en este caso el **justo medio** (como trataría de serlo la monarquía constitucional de don Amadeo) y en sus discursos finales conseguía arrancar del público «aplausos políticos»<sup>24</sup>. Otras obras exponían criterios y soluciones radicales como **El cura Merino**, de Antonio Ramiro y Marcos Zapata, en la que se llegaba a plantear abiertamente la apología del regicidio<sup>25</sup>. También un teatro de significado social, aunque de más empeño literario, es en el que en este período comienza a escribir Enrique Gaspar, quien, en marzo del 69, presentaba en Madrid **Don Ramón y el señor Ramón**, en la que el autor proponía un cambio drástico en el sistema educativo como condición previa e indispensable para la gradual abolición de las clases sociales<sup>26</sup>.

<sup>18</sup> **El Artista**, «Cartas», núm. 9, 7 de agosto de 1868.

<sup>19</sup> Anuncio que figuraba diariamente en la cartelera de los teatros. Véase **Los Sucesos**, núm. 566, 9 de agosto de 1868.

<sup>20</sup> **El Artista**, «Cartas», núm. 2, 15 de junio de 1868.

<sup>21</sup> Algunos periódicos publicaban las listas de las obras de teatro autorizadas por la censura, y en el verano del 68 abundan las obritas aprobadas para cafés-teatro. Véase **El Artista**, núm. 5, 7 de julio de 1868.

<sup>22</sup> **El Artista**, «Teatros», núm. 5, 7 de julio, 1868.

<sup>23</sup> **El Artista**, «Teatros», núm. 3, 22 de junio, 1868, y «Teatros», núm. 8, 30 de julio, 1868.

<sup>24</sup> **El Museo Universal**, en «Revista dramática», núm. 7, Madrid, 14 de febrero de 1869.

<sup>25</sup> Véase **Los Sucesos**, núm. 660, 28 de noviembre de 1868.

<sup>26</sup> Unos meses antes se había dado a conocer en Madrid con el estreno de sus

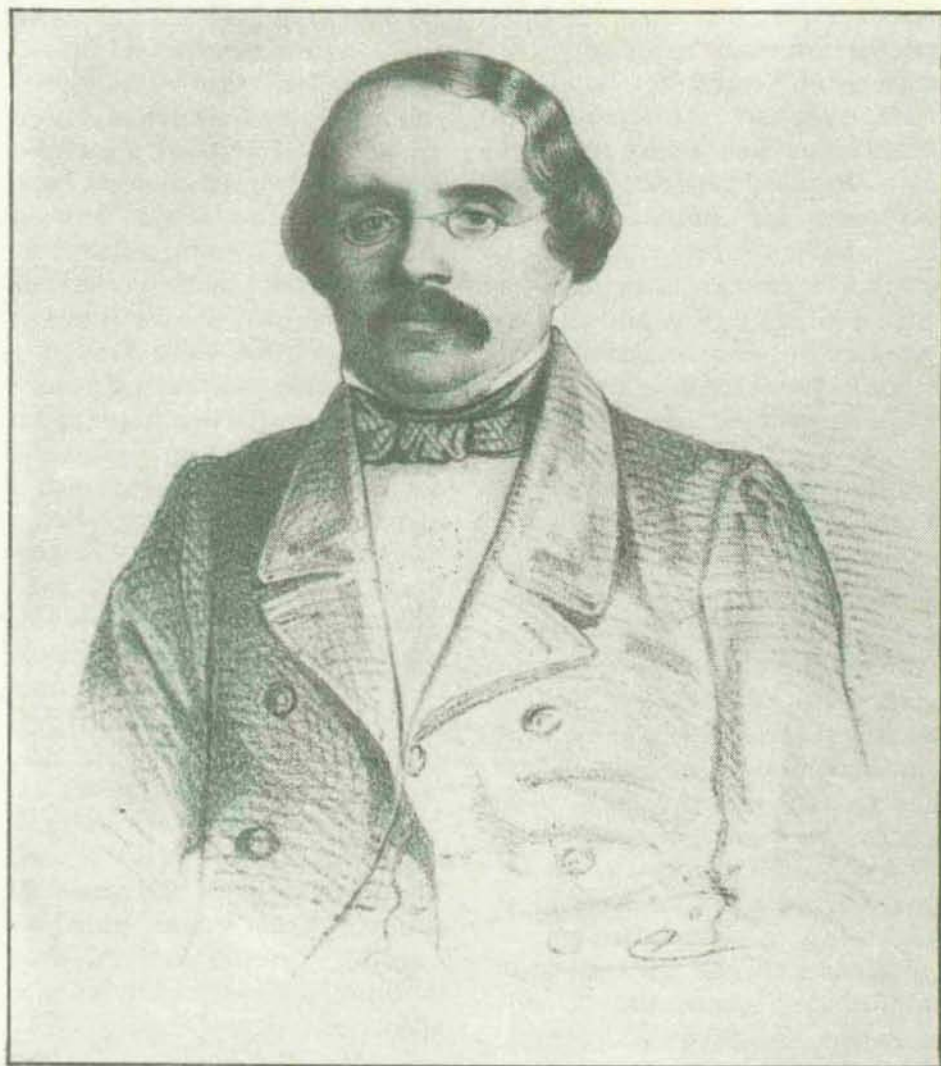


Al mismo tiempo, y siempre al calor de la **Revolución**, fueron incrementándose los cafés-teatro hasta el punto de que «no había en Madrid café de barrio que no tuviera su escenario correspondiente»<sup>27</sup>. La afluencia de un nuevo público de extracción popular, cada día más numeroso, iba aparejada a la intensificación de un gusto por la sátira política, por la intención erótica y por lo aparatoso y melodramático. Por una parte destacaba la sátira y la parodia política, dentro de lo cual lo que más divertía al auditorio era la revista satírica y gráfica en la que personajes como Sagasta, Rivero, Becerra, Martos y «cuantos políticos estaban en juego», eran imitados a la perfección<sup>28</sup>. Respecto a los Bufos Madrileños, el cambio político permitió no sólo una más directa expresión de sus preocupaciones ideológicas, sino también una renovación de su técnica dramática. Así, en 1870, presentaban un espectáculo titulado **Los estanqueros aéreos**, basado en *La favorita*, de Halevy y Meilhac, y adaptada al castellano por Pastorfrido, que resultó ser uno de los espectáculos más demolidores de su repertorio. En **Los estan-**

dos primeros dramas, **Las circunstancias** (noviembre del 67) y **La levita** (febrero del 68). A partir de entonces y hasta los años finiseculares, Enrique Gaspar perseveraría por regenerar y modernizar el teatro en España, teniendo que luchar contra los hábitos del público, la hostilidad de la crítica y la incomprensión de muchos profesionales del teatro.

<sup>27</sup> F. Flores García, **Memorias íntimas del teatro**, Valencia (s. f.), pp. 77-78. Por otro lado, **El Teatro Nacional**, y en pleno período de la Revolución de Septiembre, indicaba el ejemplo patente de los cafés-teatro. «de los que se habla todos los días y se hacen mil comentarios», donde la localidad, incluida consumición, solía ser de una peseta, añadiendo que el ejemplo de la decadencia de los «teatros de verso» y el auge de los cafés-teatro se explica con el axioma comercial que dice: «El secreto del comercio está en muchos pocos, no en pocos muchos». «Observaciones», en **El Teatro Nacional**, núm. 6, 13 de noviembre de 1871.

<sup>28</sup> F. Flores García, **op. cit.**, p. 47.



La mayoría de los autores que se representaban en Cafés-teatro era noveles, pero en ocasiones tampoco faltaron los consagrados. Por ejemplo, el himno «¡Abajo los Borbones!», con letra de Antonio García Gutiérrez (sobre estas líneas) y música del maestro Arrieta (en la página contigua), logró una enorme popularidad desde su paso por estos locales.

queros aéreos, y según la crítica del estreno, «adquiría grandes proporciones este afán de reírse de todo, del patriotismo, de la hidalguía, de la abnegación», y sus intérpretes, además de buenos actores y aceptables cantantes, habían tenido que ejercitarse como gimnastas, ofreciendo en el espectáculo diversas ejecuciones al trapecio<sup>29</sup>. A menudo, la situación melodramática y la tendencia del público a la sugestión respecto a lo que se desarrollaba en la escena, junto a espontáneos y extraordinarios efectos de **distanciamiento**, caracterizaban a estos espectáculos, inspirados

<sup>29</sup> Véase «Crítica de teatro», en **La Ilustración de Madrid**, núm. 18, 27 de septiembre de 1870.

en la causa democrática y liberal, como se revela en la siguiente anécdota:

*La reprise de Carlos II el Hechizado, verificada en todos esos cafés y en algunos teatros, fue un acontecimiento. El público insultó a su sabor durante largo espacio de tiempo al fraile Froilán Díaz, infame traidor que tiene la culpa de todas las tonterías que comete aquel singularísimo rey y de todo lo malo que le ocurre al galán joven y a la primera dama. Como en algunos teatros llegase la hostilidad del público hasta el extremo de pasar a vías de hecho con el tal fraile, arrojándole patatas y otros comestibles contundentes, el actor encargado de dicho antipático papel, en un momento determinado, cuando más im-*

ponentes eran las agresiones, se abría o se remangaba los hábitos y enseñaba debajo de los mismos su traje de miliciano nacional, exclamando: —Señores: que soy Fulano de Tal y pertenezco, además de pertenecer a esta compañía, a la cuarta del primer batallón de ligeros... ¡Viva la libertad!

El público respondía con otro ¡Viva! al susodicho, la orquesta tocaba unos compases del himno de Riego... y continuaba la representación ya sin peligro para el mencionado traidor<sup>30</sup>.

Aunque en su mayoría eran noveles los autores de estas obritas, no faltaba en el repertorio la participación de escritores consagrados, que con un «apropósito», diálogo o canción, se unían al clamor revolucionario. Un himno con letra de Antonio García Gutiérrez (el celebrado autor de *El trovador*) y música del maestro Arrieta, titulado «¡Abajo los Borbones!», era aclamado en los cafés-teatro, después de haber sido estrenado en la Zarzuela a finales del 68. Tras un extenso recitado en el que van refiriendo los diversos infortunios acaecidos a España a lo largo y ancho de su historia y, especialmente, bajo el dominio de las casas de Austria y de Borbón, da comienzo, en este modo, la parte cantada:

«¡Abajo los Borbones! exclama  
[ma el pueblo entero,  
hiriéndole en el pecho la afren-  
[ta y el rencor.  
Repítelo el soldado y el duro  
[marinero,

y todos cuantos sienten las iras  
[del rubor.

Aquel que entre nosotros tu-  
[viere madre honrada,  
esposa, hermana o hija, y es-  
[time su virtud,  
que diga si no siente la indig-  
[nación sagrada  
con que la España toda rom-  
[pió su esclavitud.

¡Abajo, abajo los Borbones,  
de nuestra patria mengua y  
[horror!

Muestre la España a las nacio-  
[nes  
alta la frente, limpio el ho-  
[nor.»

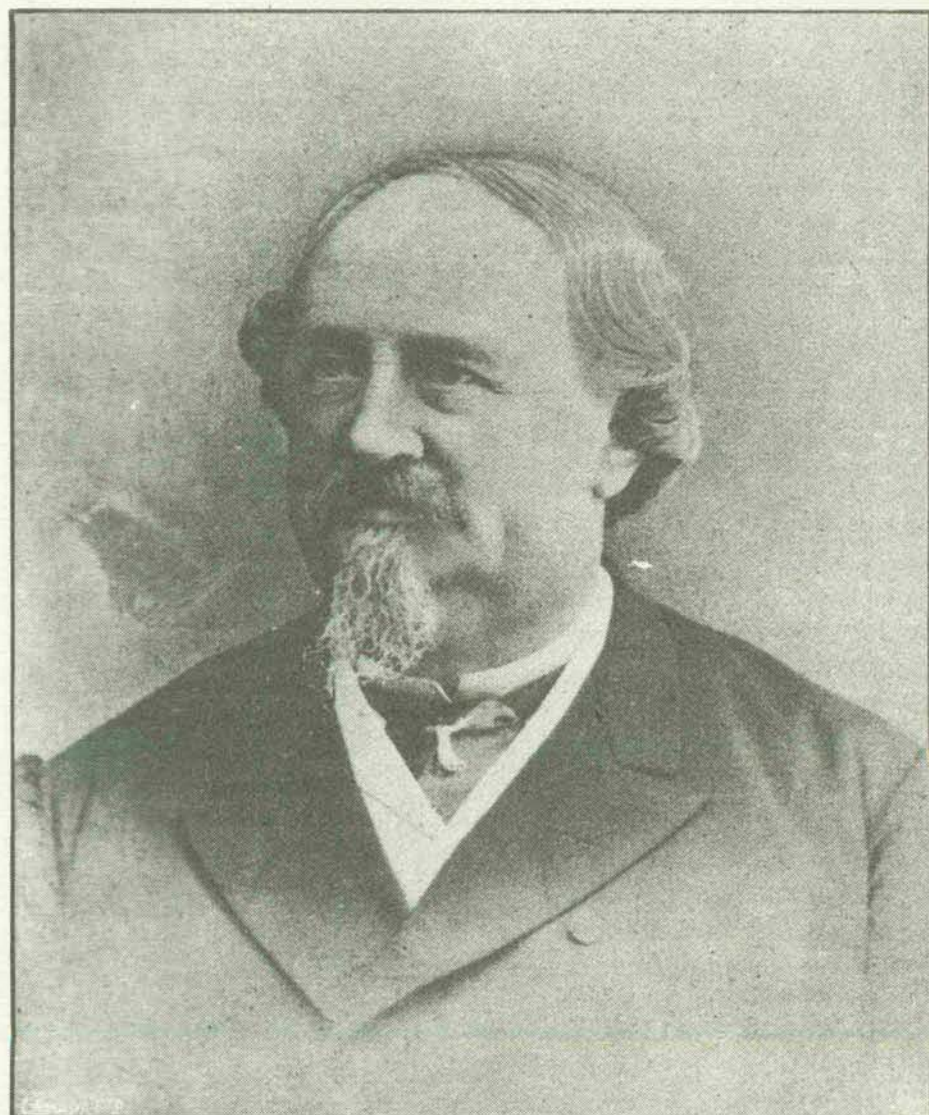
Y al final, el poema cede en su impulso acusador para depositar sus esperanzas en el nuevo período que comienza:

«En tanto, respiremos la brisa  
[bienhechora

y el apacible ambiente de  
[amor y libertad,  
que pronto a nuestros ojos se  
[mostrará la aurora  
presagio venturoso de más ri-  
[sueña edad.

La paz con el trabajo, y el arte  
[con la ciencia  
serán desde hoy las armas que  
[enciendan nuestra lid;  
mas si de España atacan la  
[santa independencia,  
veréis cómo retoñan los vásti-  
[gos del Cid»<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> El himno titulado «¡Abajo los Borbones!» fue estrenado en el Teatro de la Zarzuela, el 7 de diciembre de 1868, formando parte de un espectáculo compuesto por *El alcalde de Zalamea*, unos poemas políticos alusivos a la obra de Calderón y un «apropósito» de Luis Eguilaz titulado *La convalecencia*. El himno de García Gutiérrez «agradó mucho a la nutrida concurrencia y fue muy aplaudido»: *Los Sucesos*, núm.



<sup>30</sup> F. Flores García, *op. cit.*, p. 47. Véase también «Cartas», de J. P. Pérez, en *El Artista*, núm. 20, 30 de octubre de 1868, donde se menciona que en la reposición de esta misma obra en el *Novedades*, «en la escena final el entusiasmo rayaba en fanatismo, en delirio, en locura. Todas las noches se repetía esta escena, y Fray Froilán moría tres o cuatro veces con gran contentamiento de los espectadores que le acompañaban en su último trance con silbidos, gritos de indignación y alguno que otro proyectil comestible».

# EL TEATRO NACIONAL,

REVISTA SEMANAL, LITERARIA Y ARTISTICA

Año I.

Se publica cuatro veces al mes.

Núm. 6.

PUNTOS DE SUSCRICION.

Madrid. En la administración, Calle de Gricio, 2 y 4 en las principales librerías y almacenes de música.

DIRECTORES.

D. FERNANDO DEL POZO Y PALUCHI.  
D. FRANCISCO MORENO Y RODRIGUEZ.

PRECIOS DE SUSCRICION.

Madrid y provincias 6 rs. al año y 10 al trimestre. — Ultramar y extranjero 30 rs. el trimestre.

Madrid 13 de Noviembre de 1871.

## OBSERVACIONES.

¿Habrá algún medio por parte de los artistas para contribuir á levantar el arte de la prostracion en que se encuentra?... Reflexionemos un momento y espongamnos á la consideracion de todos uno de los muchos partidos que pueden tomarse, y que en nuestra pobre opinion creemos que contribuiría mucho á conseguir el objeto.

Entre las causas que hoy retraen al público de asistir á nuestros verdaderos teatros, una de ellas, quizás la mas principal, es la imposibilidad en que se encuentra la mayoría, de hacer un gasto exorbitante á que asciende el precio de las localidades, mucho mas para toda una familia.

Estos crecidos precios están naturalmente en relacion con los gastos que un negocio de esta índole reclama en el día. No se nos oculta el crecido alquiler de los locales, y el no menos crecido del gas; pero esto, que no puede remediarlo el artista, se encontraría compensado con que los grandes sueldos que las partes principales disfrutan y que hacen subir el presupuesto diario á una suma casi imposible de cubrir, se rebajasen á un tipo medio con el cual podieran atender á todas sus necesidades.

Bien sabemos los gastos extraordinarios que un actor tiene que hacer; pero no desconocemos tampoco lo que cuesta la vida, y la cantidad con la cual se puede atender á todo, y aun ahorrar para la vejez.

Las ventajas que esto reportaría al arte y á los artistas, serian inmensas. En primer lugar, el precio de las localidades podría estar al alcance de todas las fortunas, y todos indudablemente acudirían y acudirían mas á menudo, á ver la verdadera manifestacion del arte, pues así como es demasiado el dicho vulgar de « todos nos gusta lo bueno. » En segundo lugar, las empresas que tomaran á su cargo estos negocios, tendrían un gran desahogo, toda vez que encontrarían defendido su capital; las queiebras serían imposibles; y el artista encontraría siempre asegurada una larga temporada, que podría llegar á ser la del año común, obteniendo al final una ganancia que hoy no alcanza con un pingüe sueldo.

De este modo, creemos que se iría desarrollando inmensamente la afición que siempre ha demostrado tener el pueblo Español al teatro, y con especialidad Madrid, y vendríamos á parar á los tiempos del renacimiento del arte.

Pero mientras necesito un padre de familia, gastar teatro á seis duros para ver con alguna comodidad...

obra y unos actores, por magnífica que aquella sea, ó eminentes estos, resultará que no será fácil se decida á gastar lo que, de seguro, no puede disponer, como lo haría, con mucho gusto, si el desembolso no pasase de la mitad ó menos de lo que hoy le cuesta.

El ejemplo está patente y acerca de él se habla todos los días y se hacen mil comentarios.

Hay en Madrid cuatro teatros en los que, mejor ó peor, pero con dignidad y decoro, se ofrece al público el espectáculo teatral por un insignificante precio. El Teatro de Variedades, Recreo, Esclava y Martín, se encuentran concurridos, mejor dicho, completamente ocupados todas las noches. La forma en que se ofrece el espectáculo les impide hacer obras de importancia y solo queda reducido el repertorio de que pueden disponer á las obras de un acto ó cuando mas de dos. El padre de familia, aunque su deseo fuera llevar á la suya correspondiente á los teatros de primer orden para que gozaran y admiraran el arte en toda su grandezza, oculta este deseo en lo íntimo de su corazón y se contenta con llevarles cada noche á cada uno de estos teatros; en los que, por un pequeño desembolso, la tiene distraída toda la noche.

Estos colosales cuyos gastos de casa, luz y domas accesorios no dejan de ser muy crecidos y algunos iguales á los de los de primer orden, no solo sostienen su empresa una larga temporada, sino que al fin de ella obtienen una ganancia que, de seguro, no la tiene igual ninguna de las empresas de los teatros principales.

¿En que consiste esto? en que los artistas buenos ó malos, regulares ó medianos, disfrutan un sueldo, en verdad mezquino, pero que permite á la empresa llevar la literatura hasta el último extremo; hasta la unidad monetaria de hoy; hasta la peseta, por toda una noche.

Afuera de imparciales, permítasenos hacer aquí una salvedad, en honor de las Empresas y de los artistas. El teatro de Variedades cuenta en su compañía jóvenes actores, que han empezado su carrera hace poco tiempo, y que son ya una esperanza para el arte; cuenta actrices que han figurado en primera línea en los teatros principales; se hacen las obras con mucha conciencia y en todo se respeta el decoro y la dignidad. Hay una cosa mayor todavía, y es, que á imitacion de los primeros artistas, allí se rinde culto ante todo al verdadero arte y todo se sacrifica por él. ¿Qué ha de hacer el público sino acudir á este coloso y colmar de aplausos á los actores y de dinero á la Empresa?

En el de Recreo; dejando aparte las condiciones del local que no pueden compararse con las de el de Variedades, se encuentran reunidos los dos géneros, el lírico y e,

nuaron también algunos intentos de teatro popular en lo que se refiere a precios, actores y participación del público. Por ejemplo, las funciones se ofrecían con «dignidad y decoro», a un precio insignificante (el de una peseta, frente a las cinco que solía costar el «teatro de verso»), lo que era posible gracias a los pequeños presupuestos de montaje y actores (normalmente no había grandes figuras contratadas, y cuando las había tenían que adaptarse a los sueldos medios de la compañía)<sup>33</sup>. Respecto a ésta, aunque ocasionalmente acogía a primeras figuras desocupadas procedentes de los vacíos «teatros de verso», principalmente se nutría de jóvenes artistas que encontraban en el café-teatro un modo digno, decoroso y hasta estimulante de iniciar su carrera profesional<sup>34</sup>. Respecto a la contratación de actores, algunos empresarios no dudaban en consultar a sus audiencias. Así, en los estrenos del Variedades por la compañía de los Bufos Madrileños, el auditorio era consultado y su criterio era seriamente considerado por la empresa para la decisión final<sup>35</sup>.

El café-teatro constituiría también el germen del «teatro por horas» y del género chico<sup>36</sup> que habría de desarrollarse después, con la Restauración, aunque perdiendo, en cierto modo, el carácter y significación que había poseído entre 1868 y

En «El Teatro Nacional», número 6, de 13 de noviembre de 1871 —cuya portada figura aquí—, un comentarista se refería a los altos precios de las localidades, consecuencia de los gastos de alquiler y mantenimiento, así como de los grandes sueldos que «hacen subir el presupuesto diario a una suma casi imposible de cubrir».

Respecto a los espectáculos puramente musicales y bailables, había una inclinación por las funciones de una expresión desenfadada de lo erótico, especialmente en cafés-teatro como **Capellanes, El Recreo** y **La Infantil**, donde el tono atrevido variaba según el horario. Por ejemplo, el can-can de la primera hora podían presenciarlo todas las señoras que asistían al espectáculo. Al de la segunda, podían quedarse algunas de las señoras, «no sin hacer como

que se ruborizaban en los momentos culminantes». En la tercera hora «se iniciaba un desenfreno que producía vértigo». Y en la cuarta «era el acabóse, la **debacle** del pudor y de la decencia. Toda la indumentaria de las bailarinas se reducía a una camisa, muy corta por arriba y por abajo, y a unas medias, poco más largas que unos calcetines, de color llamativo y nada más: las **mallas** quedaban suprimidas»<sup>32</sup>.

Con esta primera experiencia de café-teatro en Madrid se insi-

669, 9 de diciembre de 1868. El himno se publicó íntegramente en este mismo número, en su página 536.

<sup>32</sup> F. Flores García, op. cit., pp. 49-50.

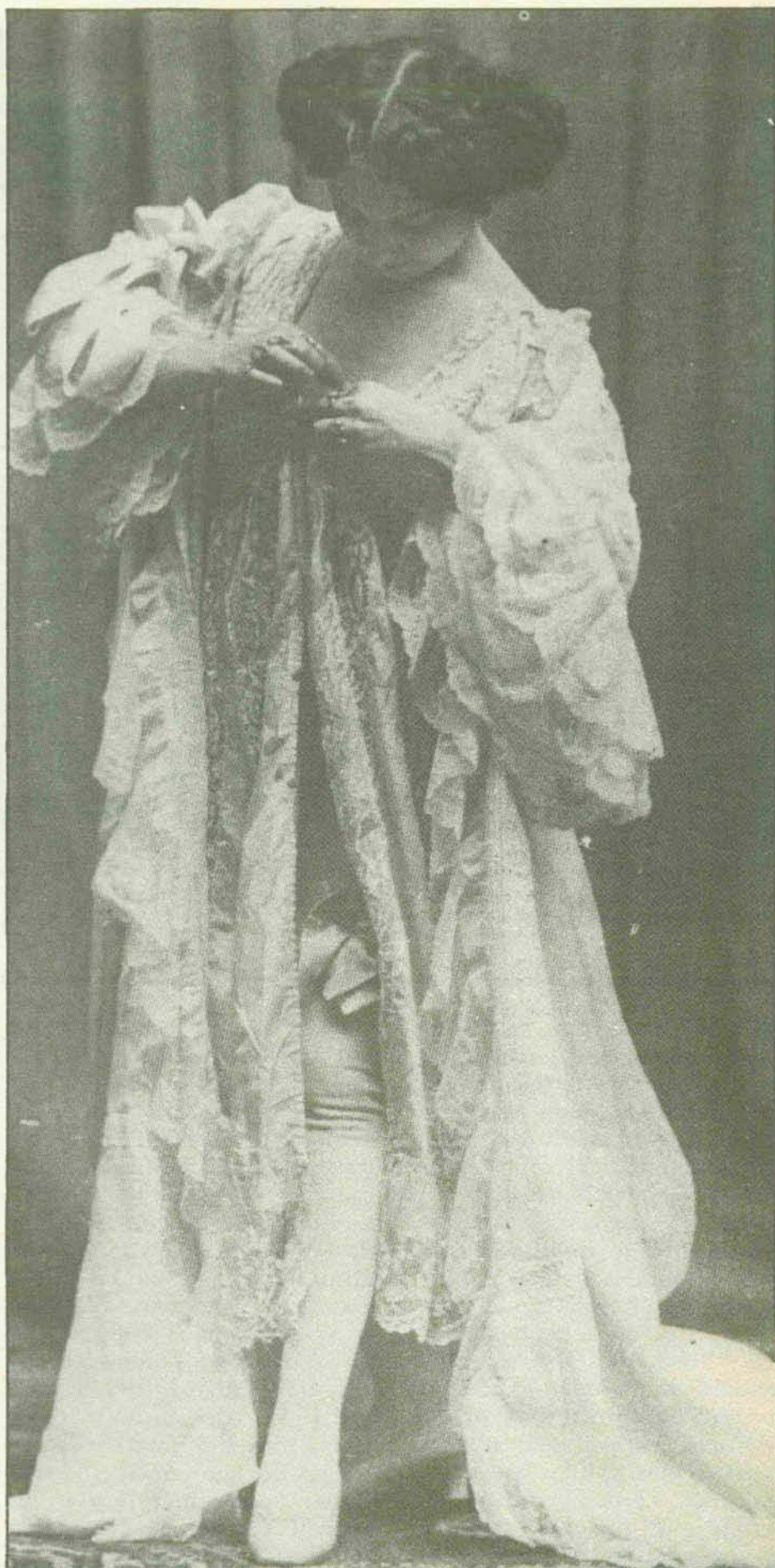
<sup>33</sup> Véase «Observaciones», en **El Teatro Nacional**, núm. 6, Madrid, 13 de noviembre de 1871.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> La crítica de teatros de **El Artista** indica a este respecto que, al final del estreno, por los Bufos Madrileños, de obritas de su repertorio, **El ajuste de una tiple** y **Un muerto de buen humor**, el empresario Sr. Arderius preguntó al público su opinión sobre la actuación de la Srta. Laborda, actriz que hacía su debut aquella noche, y el auditorio respondió positivamente a la consulta del empresario, quien la retuvo en el cartel. Véase **El Artista**, «Sección de teatros», por J., núm. 44, 30 de abril de 1867.

1873, durante el difícil ensayo democrático y liberal que se inició en España con la caída de los Borbones, y el fin de la primera República. En realidad fue en este breve período, en la Revolución de Septiembre, cuando el café-teatro consiguió alcanzar una enorme influencia en la sociedad en general, y especialmente en las nuevas audiencias de extracción popular, expresando sencillamente sus preocupaciones, interpretando sus sentimientos y canalizando su fervor revolucionario. En conclusión, tras la larga y lánguida etapa del teatro romántico y del «realista», el café-teatro llegó para marcar un hito en la renovación del teatro moderno en España ■ A. C.

<sup>36</sup> Al considerar los orígenes del género chico, Federico Sainz de Robles, en su **Teatro Español, Historia y Antología**, VII, Madrid, 1943, afirmó: «Tuvo el género chico su origen en la ocurrencia de haber remedado a los cafés-concierto los teatros por horas, con el intento de abaratar los precios y dar lugar a que todas las clases sociales pudieran asistir al teatro, como iban al café-concierto» (p. 69). En realidad, más que nacer como respuesta a los cafés-teatro, el teatro por horas, tal como se ha mostrado en el presente trabajo, fue más bien fruto del tipo de espectáculo desarrollado en los tablados de dichos cafés, tales como Capellanes, El Recreo o La Infantil, donde por vez primera se habrían producido los siguientes hechos: 1. Reducción del espectáculo a una hora de duración; 2. Repetición del mismo varias veces consecutivas, cada noche; 3. Abaratamiento de las localidades, con la consiguiente atracción de un público popular. En este sentido, nos parecen acertadas las palabras de Cejador, en su copiosa información sobre el género chico, al afirmar: «El género chico nació en el café-teatro, que lo eran los más de los cafés, haciendo en ellos un piquete o una compañía entera todo género de piezas en estrecho escenario, pudiendo asistir todo el que hiciese no fuera más que cincuenta céntimos de consumo. Así es que en cuanto nació el género chico o teatro por piezas, que se dijo, o por horas, desaparecieron los cafés-teatro»: Julio Cejador y Frauca, **Historia de la Lengua y de la Literatura Castellana**, tomo IX, Madrid, 1918, p. 13. Sobre el tema del género chico y de sus posibles orígenes, han aportado también valiosos comentarios José Deleito Piñuelas, en la obra citada, y M. Zurita, en **El género chico**, Madrid, 1920.



El Café-teatro constituiría el germen del «teatro por horas» y del «género chico» que habría de desarrollarse después, con la Restauración. Y, avanzando el tiempo, «vedettes» como La Chelito —quien, sobre estas líneas, «se busca la pulguita»— pasarían a ser reinas de la escena frívola, no tradicional.