

Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900

Carmen del Moral Ruiz

Arbor CLXIX, 666 (Junio 2001), 495-518 pp.

El ocio urbano.

En las culturas agrarias tradicionales, donde las acotaciones temporales venían marcadas por las épocas de siembra y recolección, quedaba a lo largo del año un segmento de tiempo en el que el campesino dedicaba sus horas —su tiempo libre, fuera de las faenas propiamente agrícolas— a actividades que sin ser necesariamente ociosas, porque a veces no presuponían ocio o desocupación, se apartaban de la producción y le permitían acceder a otro tipo de relaciones, sentimientos y experiencias. Si el tiempo en lo esencial venía determinado por las ocupaciones agrícolas lo que quedaba fuera de estas había sido organizado por la Iglesia o los poderes públicos y el margen de libertad del individuo para apropiarse de él era muy limitado.

Por ello, la contraposición entre vida pública —vida colectiva y vida privada —tiempo libre es una noción que nace en las sociedades urbanas modernas, que emergen en Europa a partir del siglo XIX, y evoluciona a medida que estas se desarrollan y consolidan. En el centro de este tema se perfila la idea de «ocio», de creación y organización del mismo como una alternativa a la vida profesional y a la vida privada. Como una respuesta a una nueva demanda social que requiere la creación de nuevos espacios públicos y de nuevas formas de sociabilidad¹. La ciudad europea decimonónica es el escenario, el laboratorio donde se gesta el fenómeno. Lo impulsan la expansión y crecimiento demográfico de las urbes y las formas resultantes van a generar una cultura del entretenimiento, de la diversión y del placer.

Como en todo proceso creador no todos los elementos son nuevos: a cimientos innovadores se añaden formas ya existentes que evolucionan. Se mezclan, sincretizan, revisten lo tradicional de nuevos ropajes y el resultado final es original y adaptado a otros anhelos e inquietudes sociales. De esa forma se explica el éxito del teatro ligero de zarzuelas cortas en el Madrid de fines del ochocientos. Según los críticos de la época el teatro estaba en crisis y esas piececillas cortas, con música o sin ella, que se inspiraban en los entremeses del Siglo de Oro y en los sainetes dieciochescos, ajustadas a las nuevas demandas sociales, entusiasmaron al público madrileño y mantenían viva la afición teatral. Por los mismos años en Italia los cafés-conciertos, importados de París, se injertaban en una larga tradición meridional de gusto por el canto y el espectáculo² y cautivaban en las ciudades con su éxito fulgurante.

El nacimiento de una cultura urbana tiene, por tanto, mucho que ver con la expansión de las ciudades modernas, con la idea del ocio ciudadano como contrapartida del tiempo laboral —tiempo del taller, la fábrica, la tienda— y con el deseo y las aspiraciones colectivas de dedicar ese tiempo libre a actividades u ocupaciones que distraigan, relajen, diviertan y permitan formas de sociabilidad alternativas a la vida familiar y privada. Es por ello una expresión cultural más civil, más laica, de lo que había sido la cultura tradicional rural. Está estimulada por el crecimiento de las capas medias sociales, que serán en las décadas finales del siglo XIX y en las primeras del XX los agentes más dinámicos de la vida urbana: los principales artistas, creadores, empresarios y consumidores de ocio cultural. En un proceso abierto de democratización esa cultura pasará insensiblemente de las capas medias a las capas populares en los mediados del XX hasta alcanzar los niveles actuales de cultura de masas.

Lo que en un esquema general resulta fácil de sintetizar se convierte en un problema complejo a la hora de pasar al análisis concreto de formas de ocio y diversión de la ciudad de Madrid en la bisagra entre los siglos XIX y XX. No hay nitidez. Puede decirse que hasta muy entrada la década de los veinte nada es en Madrid claramente moderno. En la ciudad coexisten antiguas y nuevas formas de ocio: funcionan los viejos modelos aristocráticos de diversión y las nuevas pautas burguesas, emergen apropiaciones de los mismos que pueden considerarse populares, en el sentido moderno de cultura de masas. Hay una mezcla de tradición y de innovación, de fiestas religiosas y de distracciones civiles. Madrid presenta la imagen de una ciudad en tránsito hacia la modernidad que se divierte simultáneamente con los paseos urbanos, en los cafés, en la taberna, en las clásicas corridas de toros, en los

tradicionales carnavales, con las originales y modernas formulas del teatro ligero o con el recién estrenado cinematógrafo. Un panorama intrincado y dual para una ciudad que en lo cultural, como en tantos otros aspectos de su historia social o política está a caballo entre el antiguo y el nuevo Régimen. Que sigue siendo una corte y empieza a ser una metrópoli moderna.

Los paseos urbanos: de paseante en corte a ciudadano madrileño

Pasear la ciudad era una de las ocupaciones favoritas de los habitantes de Madrid. El pueblo madrileño encontraba en la calle, generalmente dentro de las acotaciones físicas del barrio, un escenario propio donde tenían lugar las formas de la sociabilidad cotidiana. Era ésta un ámbito público donde se entrelazaban las ocupaciones laborales, la vida social y las diversiones. Los talleres artesanos, los oficios, una gran parte de la actividad comercial transcurría en ella y la parte de tiempo libre que toda esa actividad conllevaba se dedicaba a la relación social, a la charla animada, al intercambio de saludos, a la contemplación de las infinitas distracciones que pululaban alrededor: desde los famosos «gritos de Madrid», al ir y venir de aguadores, buhoneros, cocheros, faroleros, traperos, mendigos, coplas de ciego o música de los organillos que repetían incansablemente las canciones más populares del momento. La calle era un escenario lúdico que invitaba a la evasión. Un «paseante en corte» era sinónimo de un desocupado que invertía su tiempo en la contemplación y paseo por la ciudad.

La villa tenía un olor y un color intensos que atraía por igual a propios y a extraños. En las descripciones que nos han dejado los viajeros extranjeros finiseculares solo parecen aventajar en ambiente callejero a Madrid las ciudades del sur de España. Es cierto que casi todos ellos, con la excepción de Edmundo de Amicis, resaltan el carácter arcaico de ese encanto, si la comparan con las metrópolis europeas (Londres, Paris...), pero se dejan ganar por la vida y variedad de sus calles y plazas.

Los numerosos inmigrantes que llegaban por esos mismos años a la ciudad resaltaban sus defectos pero no permanecían indiferentes a su rumor, barullo, tráfago. Galdós se fascinó enseguida por las calles de Madrid al llegar en 1862 con diecinueve años. Nunca renunciaría a esa sincera vocación callejera, uno de sus entretenimientos favoritos. Deambular por la ciudad no necesitaba justificación previa, era como

para Isidora en *La desheredada* un «salir por salir, por ver aquel Madrid tan bullicioso, tan movable, espejo de tantas alegrías, con sus calles llenas de luz, sus mil tiendas, su desocupado gentío que va y viene en perpetuo paseo»³. Unos años más tarde el mismo interés y curiosidad suscitaran las calles y barrios madrileños en el joven Baroja; en Azorín, que escribirá un ensayo sobre la ciudad, en Unamuno, Valle Inclán y en los diversos escritores y poetas bohemios que transitan por las páginas de recuerdos de Cansinos Asséns. Para ellos la vida en la calle fue un estilo de vida y la ciudad un tema recurrente⁴.

Es indudable que los escritores citados, todos ellos llegados a Madrid a finales del siglo desde diversos lugares de España, pueden tomarse como individuos singulares y su afición a callejear como una particularidad igualmente excepcional. Sin embargo, desde 1875, con la restauración de la monarquía, la ciudad, su suelo, su fisonomía son igualmente objeto de interés para los poderes públicos y para el capital privado. La burguesía madrileña se dispone a continuar los proyectos urbanísticos que habían quedado aplazados por la experiencia revolucionaria de 1868 (Plan del Ensanche de Castro, continuación del barrio de Salamanca, del barrio de Argüelles) así como a levantar barriadas modestas nuevas en el extrarradio (barrios de Prosperidad, la Guindalera, Cuatro Caminos...), o proyectos de gran alcance urbanístico como la Ciudad Lineal de Arturo Soria.

El ferrocarril se convierte en una pieza central en la vida y actividad de la urbe. Entre 1888 y 1892 se construye la espléndida nave de hierro y cristal de la estación de Atocha, se aborda la construcción de un edificio representativo para la estación del Norte o de Príncipe Pio, igualmente trazada con hierro y cristal, y se acondicionan todas las estaciones del sur (La Imperial, y las de Goya, Niño Jesús, Delicias), estrechamente vinculadas a la industrialización de las zonas meridionales de la ciudad. Igualmente se percibe un deseo de modernidad en la construcción de los mercados, casi todos desaparecidos, pero como en el caso de las estaciones símbolos de una arquitectura funcional semejante a la arquitectura pública europea de esos años.

El Estado liberal asume la tarea de elaborar una imagen de la ciudad que sea un compendio y reflejo de su poder. La zona elegida es el eje norte-sur de la ciudad, prolongando el paseo del Prado con el de Recoletos y el de la Castellana, donde se levantan toda clase de edificios singulares de carácter representativo (Ministerio de Fomento, Bolsa, Real Academia de la Lengua, Banco de España, Biblioteca Nacional, Palacio de Exposiciones). Es un nuevo espacio, creado fuera de lo que hasta entonces había sido la realidad física de Madrid, que

privilegia esa zona para el futuro desarrollo urbano y convierte sus edificios y paseos en el emblema del nuevo poder político y social. Como advierte Fernando de Terán el Madrid de la Restauración canovista «sin grandes opciones urbanísticas nuevas se transforma velozmente en ese último cuarto de siglo, creciendo sobre si misma, extendiéndose sobre la retícula del Ensanche y adquiriendo los nuevos elementos necesarios para convertirse en una ciudad de 500.000 habitantes a final de siglo»⁵.

Ello quiere decir que la ciudad se remodela y sus viejos y nuevos habitantes (la mayor parte, puesto que para estas fechas la ciudad tiene un crecimiento vegetativo negativo y más del 50% de su población no ha nacido en ella) no la conocen bien, ya sea porque ha cambiado demasiado deprisa o porque acaban de instalarse en ella. Para esta serie innumerable y anónima de ciudadanos recién incorporados o de madrileños castizos, que apenas se movían de sus propios barrios, los paseos urbanos son casi una necesidad inexcusable. El Prado y Recoletos son una invitación al placer, a la distracción ciudadana y ...al conocimiento de la ciudad. Emulando seguramente los modelos parisinos del boulevard del Segundo Imperio —modelos muy admirados por nuestra burguesía que copia la arquitectura francesa en los edificios emblemáticos de esa zona— dichos paseos madrileños son espacios públicos donde se mezcla una multitud abigarrada que cumple muy exactamente con sus roles sociales. Damas y caballeros elegantes pasean por la calzada central en coche. Se citan, se encuentran entre si, se reconocen y se dejan admirar por una multitud, que a pie, desde las aceras, presencia el paso ceremonioso y elegante de los caballos, las evoluciones de los cocheros, los atuendos y belleza de las señoras. Es un espectáculo de la aristocracia y de la burguesía para «el honrado pueblo» de Madrid. Un paseo urbano que si uno no mira minuciosamente parece más hecho para súbditos que para ciudadanos.

Sin embargo, los paseos del Prado y de Recoletos disponen durante la Restauración de una organización comercial del placer y el divertimento ciudadanos que tiene ya perfiles más modernos, democráticos, y populares. Existen kioscos con mesas, aguaduchos para tomar una bebida a pie y seguir caminando, aguadoras, que pregonan a precios irrisorios las bebidas tradicionales (el agua y los azucarillos popularizados en los sainetes). Se pasea bajo la frondosidad de los árboles centenarios, se contempla la gente, se sienta uno en una silla —que se alquilaban a precios muy módicos—, se toma una bebida refrescante... Es decir, a través de esas formas de consumo popular se produce una apropiación de ese espacio como área de ocio al alcance de gran parte de los madrileños.

Ambos paseos son a finales del siglo el centro de atracción de todas las clases sociales y la presencia de un público masivo impulsa formas comerciales de organización del ocio que ya son modernas. Me refiero a las instalaciones de tipo recreativo que se localizaron en esta zona. Debido a las características del entorno fueron casi todas proyectadas para divertir a la multitud durante la temporada estival y creadas desde mediados del ochocientos. Las vacaciones de verano empezaban a ser una costumbre entre la aristocracia y la alta burguesía y en la ciudad que crecía, los largos y calurosos meses del verano imponían nuevos hábitos ciudadanos. El primero de estos proyectos había sido el parque de Recreo de los Campos Eliseos, enclavado frente al Retiro, al comienzo de la calle de Velázquez, antecedente inmediato de lo que serían durante la Restauración los Jardines del Buen Retiro. Estos, junto a los teatros de verano —a los que me referiré posteriormente— fueron dos creaciones comerciales pensadas para el ocio madrileño masivo y popular y estaban en las inmediaciones del Prado y Recoletos.

Los Jardines del Buen Retiro estaban situados en la parte de la calle de Alcalá que quedaría arrasada por el desarrollo urbano de principios del siglo XX. En su lugar se construyó el edificio de Correos, el Ministerio de Marina y la calle Montalbán. Eran un conjunto armonioso de jardín con grandes árboles, paseos boscosos entre follaje, un café y un teatro estable construido en 1880 con un escenario de grandes dimensiones⁶. Se dieron en él muchos tipos de espectáculos pero el principal fue la ópera, una ópera representada a precios módicos durante el verano. Los bajos precios de las entradas eran posibles porque en la temporada estival se montaban las obras con los mismos elementos del teatro Real —orquesta, coros, partiquinos, concertadores— que se contrataban al terminar la temporada oficial por menos dinero para no quedarse sin trabajo. Aunque los cantantes, actores y danzantes eran de segunda o tercera categoría, en ocasiones algunos de ellos, tanto españoles como extranjeros, podían ser buenos pero todavía escasamente conocidos⁷. Su repertorio musical se ampliaba con la opereta y la zarzuela española. En general la calidad de las representaciones era muy aceptable, aunque no fueran de primera, y lo que los Jardines acreditan es que había para esos años en Madrid un público numeroso que gustaba de las obras musicales y podía verlas representadas en circuitos comerciales que estaban fuera del caro y elitista teatro Real.

De los Jardines del Buen Retiro el testimonio más evocador de su ambiente lo ha dejado Pío Baroja⁸. El novelista señala que los

Jardines eran un lugar estratégico para la burguesía madrileña pero lo más destacable de su descripción es el carácter cambiante y socialmente heterogéneo que ofrecían sus espectáculos y paseos. Antes de producirse el éxodo de la gente rica a la costa cantábrica —en los meses de junio y primeros de julio— los Jardines tenían aire de gran gala, nos dice. Después, ya durante la canícula veraniega, «se corrían las escalas de la sociedad, de la buena y de la mediana, y la burguesía grande y pequeña se acercaba a la aristocracia antigua y moderna, a la de los títulos pomposos y a la plutocrática, de valores más substantivos... La aristocracia se creía triunfante y se dejaba ver. La burguesía modesta... los empleados y los estudiantes conocían, por lo menos de vista, a las damas de la alta sociedad tanto como a las tiples, a los cómicos, a los toreros y a los políticos de fama»⁹.

En los días de fiesta —sigue diciendo— a los espectadores habituales se añadía un público numeroso, «gente oscura de comercio y de tiendecillas de barrios bajos y hasta otra más próxima a la plebécula... Eran menestrales, unos alborotadores y otros un poco cohibidos como gallinas en corral ajeno. Esto daba al paseo un aire plebeyo... Los abonados, los de siempre, miraban con cierta indiferencia irónica a los domingueros»...

Estos nuevos paseantes indican que el ocio programado en los Jardines también estaba pensado para ellos. Venidos de todas partes de la ciudad, de los distritos de Inclusa, Latina, barrios populosos y saturados —los llamados vulgarmente como dice el novelista «barrios bajos» de Madrid— o de las nuevas barriadas populares del extrarradio se acercaban a los paseos públicos el domingo como un día propio para conocer la villa y disfrutar de las diversiones ciudadanas. Todos los especialistas han destacado el lugar preferente que «domingos y domingueros» ocupan en la creación de formas de ocio populares en las ciudades burguesas europeas finiseculares¹⁰. En el Madrid burgués de la Restauración los domingos estivales a través de paseos, parques y bulevares las clases sociales mezcladas, pero no revueltas, se encontraban en un espacio común y propio que era la ciudad.

El tiempo de la palabra: el café, la tertulia, la taberna

Sobre la afición madrileña al café y a las tertulias de café en el cambio de siglo se sabe bastante porque la información es copiosa. Recuerdos y evocaciones literarias, imágenes en la pintura, el grabado, la fotografía, testimonios de los viajeros extranjeros... Los años que

van de la Restauración al final de la Regencia de Maria Cristina son momentos de apogeo de esta forma de sociabilidad urbana que parafraseando a Bonet Correa puede decirse que era a la vez «un lugar de reunión y de encuentro, de conversación e intercambio social. Un espacio público y ciudadano»¹¹.

Si abundantes son los testimonios sobre los cafés madrileños es igualmente profusa la añoranza por su desaparición en los tiempos contemporáneos. No suele resaltar nunca esta literatura nostálgica que esa forma de relación solo se explica en un contexto social determinado. Los cafés lograron resistir hasta los años cincuenta del siglo XX porque la vida cotidiana madrileña en algunos aspectos permaneció bastante inalterable. Los cambios que se introdujeron en las formas de vida y en los usos culturales a partir de la década de los sesenta hicieron prácticamente imposible la pervivencia de los mismos y de sus conocidas tertulias.

El café evolucionó lentamente en Madrid desde el siglo XVIII hasta adquirir en las décadas finales del XIX y las primeras del XX su peculiaridad. Se configuró como propio de una ciudad en la que las formas de comunicación social primaban la palabra; la cultura oral por encima de la escrita. Para esas fechas ya la prensa empezaba a ser un vehículo moderno de transmisión de ideas, de información y de elaboración de una opinión. La ley de imprenta de 1883 permitió desarrollar y consolidar una prensa nacional que se expresó en la creación de una serie de periódicos, revistas, y otros órganos de difusión. Algunos de ellos como *El Imparcial* alcanzaba en Madrid por esos años tiradas de 120.000 ó 140.000 ejemplares¹². Las actividades ligadas a la cultura y al mundo del periódico empezaban a crear un nuevo sector profesional dinámico y moderno. Pese a ello, y a que la prensa trataba ya de utilizar técnicas de captación del público lector (rigor en la información, selección de los colaboradores literarios, amenidad en la exposición, deseo de independencia y libertad en los juicios críticos) no tuvo suficiente fuerza ni implantación social y cultural como para desplazar a la palabra hablada.

Ello se explica en parte porque en 1887 había en España un 71 por 100 de analfabetos y en Madrid en 1900 solo un 67 por 100 de personas sabían leer y escribir (76,1 de los varones y un 59,3 de las mujeres)¹³. Los progresos en la alfabetización serían muy notorios en las ciudades españolas a partir de las primeras décadas del siglo XX, debido en parte a las ideas regeneracionistas y al énfasis que las mismas pusieron en la educación elemental como una manera de sacar a la nación del atraso secular. Los hábitos propios de una cultura

oral, todavía muy intensa entre poblaciones urbanas que acababan de acceder al manejo y utilización de la escritura, explican ese gusto por la conversación y el intercambio de ideas a través de la charla. Creo que a ello se añadía una tradición cultural propia de los países de la Europa meridional, basada en la comunicación informal en la vía pública y en la plaza muy viva aun, pese al despegue de los procesos de industrialización y de urbanización subsecuentes.

Por ello la costumbre de ir al café estaba tan generalizada en el Madrid del cambio de siglo. Fernández de los Ríos al escribir *su Guía* (1876) de la ciudad señala el nombre y la dirección de todos los establecimientos de ese tipo que había en Madrid. Lo hace como lo haría hoy el autor de un libro de esa clase, para reseñar lugares de ocio y de esparcimiento ciudadanos extendidos a lo largo y ancho de la villa que el habitante de Madrid o el visitante debían de conocer. Las Guías modernas de la ciudad, todo un género literario del que ésta es una de las primeras y más importantes, parten del supuesto de que la urbe es— en palabras de Edward Baker —no solo un centro de poder burocrático sino también un objeto de delectación y de conocimiento¹⁴. Los lectores accedían a través de sus páginas a una información sobre el pasado de la capital que explicaba su presente. En este último ningún autor agudo, observador y perspicaz —como lo fue Fernández de los Ríos— podía olvidar consignar los cafés si lo que pretendía era captar y transmitir algo de su aliento, su vida.

A los innumerables cafés que se diseminaban entre la Puerta del Sol y la glorieta de Atocha acudían religiosamente todos los días las mismas personas. El Fornos, situado en una esquina en chaflán de las calles de Alcalá y Peligros era muy frecuentado por los políticos. En el Café de la Montaña, entre la calle de Alcalá y la Puerta del Sol, solían darse cita los jóvenes escritores de la generación del 98 y en él perdió su brazo en una disputa Valle Inclán; en el Universal, situado en la Puerta del Sol, estaban preferentemente Antonio Machado y Alejandro Sawa; al Suizo, entre Alcalá y Arlabán, no faltaba Ramón y Cajal, que presidía allí una tertulia de médicos¹⁵; en el Café del Prado, en la calle del mismo nombre, sentaba cátedra José Echegaray y el Colonial, centro de la vida bohemia de la capital, recibía a «la salida de los teatros, cuando los focos voltaicos de la Puerta del Sol se extinguían con una fulguración de desmayo y los últimos tranvías salían atestados de gente...a un público heterogéneo, pintoresco y ruidoso»¹⁶...

Los cafés capitalinos desarrollaron todo un estilo en la decoración y en el ambiente. Es necesario advertir que muchos de sus clientes

buscaban y encontraban en sus confortables y cálidos salones una atmósfera que estaba muy lejos de lograr la vivienda burguesa de la restauración alfonsina. A partir de los años setenta la arquitectura del café empezó a emplear el hierro y consiguió que las salas fueran más amplias y luminosas. Todos los cafés del cambio de siglo utilizaron esbeltas y delgadas columnas de hierro fundido y altos techos con artonados de escayola. Los espejos, su principal elemento decorativo, y la abundante luz de gas, sustituida a fines de siglo por el alumbrado eléctrico, agrandaban extraordinariamente el espacio. Amplios ventanales, con enormes lunas de cristal, permitían atisbar el espacio exterior desde la calle y en el interior los clientes, cómodamente instalados en divanes generalmente rojos o en torno a veladores rectangulares o redondos de mármol y hierro, rodeados de sillas funcionales, podían entretenerse con las innumerables incidencias del tráfico callejero¹⁷. Los cafés, como los bancos, las oficinas comerciales, los grandes almacenes, se convirtieron en emblemas públicos y estéticos de la vida urbana moderna. Esa modernidad les erigió en símbolos de una nueva manera de ser y de sentirse ciudadano. Por ello ningún testigo atento de la vida madrileña podía dejar de frecuentar sus salones.

Junto al café elegante y cómodo del centro urbano estaban los cafés de barrio. Como desde mediados del siglo los cafés habían dejado de ser lugares frecuentados exclusivamente por hombres con mucha frecuencia en este tipo de locales se reunían a media tarde las familias a tomar una merienda y pasar unas cuantas horas en un lugar mas agradable, sobre todo en temperatura y confort, que las modestas y deplorables viviendas de la clase trabajadora madrileña. Este tipo de cafés solía estar abarrotado de gente diversa, correspondiente al tipo de población que pululaba por las calles. Dice Antonio Espina que el café del Vapor, situado en la plaza del Progreso esquina a Mesón de Paredes, era un «café barriobajero», es decir, «un lugar donde confluían el menestral, el hortera y el oficinista modesto»¹⁸. Como tenia música, piano y violín, ésta atraía a los bohemios y artistas y en el se produjo una atmósfera especial cuando durante un tiempo actuó el joven Chueca tocando al piano pasacalles, polcas, tangos y habaneras. Con frecuencia en estos cafés populares se interpretaban también breves escenas cómicas por actores principiantes. Igualmente popular era el café de San Millán, frente al mercado de la Cebada, o el café de San Isidro, en la calle de Toledo. Del primero nos ha quedado una evocación elocuente en colorido y detalle de Gutiérrez Solana¹⁹, a través de la que se percibe el mundo plebeyo y menestral del barrio mezclado con arrieros, comerciantes ambulantes, tratantes de ganado, campesinos

de los pueblos cercanos y otras gentes que desde tiempos preindustriales trajinaban sus mercancías y sus negocios en este punto de la ciudad.

Debido a la importancia que la música empezó a tener como producto cultural de consumo urbano muchos de estos cafés tenían música: en un pequeño estrado se instalaba un pianista —el caso citado del novel Chueca del Vapor— un violinista, o una pequeña orquesta que deleitaba a la concurrencia. Se interpretaban fragmentos conocidos de obras clásicas y muchas piezas cortas de obras y autores del momento. El sistema permitía la reproducción de éxitos nacionales y extranjeros. A través de esa vía se multiplicaba extraordinariamente la audiencia. Sin duda alguna estos cafés —concierto o cafés con música—, que pervivieron hasta muy entrados los años treinta de este siglo, popularizaron en Madrid la zarzuela grande y pequeña, la canción ligera posterior, el cuplé, y también instruyeron musicalmente a la clientela y contribuyeron a enriquecer a compositores, músicos y letristas que por estos canales percibían unos derechos de reproducción nada desdeñables. Es decir, los circuitos modernos de una oferta cultural masiva que solo es posible en el marco de la ciudad y tiene como espacio de encuentro el café. Cafés de todo tipo, lujosos para los elegantes y de barrio para las capas medias. Todo el mundo iba al café durante la Restauración. En el se charlaba, se citaba a los amigos, se encontraba a los conocidos, se oía música y se disponía de unas condiciones de comodidad y ambiente que la mayor parte de las viviendas madrileñas no tenían.

En tanto que el café se convertía en el lugar de ocio de la burguesía se fue definiendo la taberna como el espacio de sociabilidad propio de las capas populares. Abiertas veintiuna horas al día despachaban bebidas alcohólicas y solían tener una tipología muy definida: muros cubiertos de azulejos o chapados de madera y un mostrador también de madera recubierto de zinc. Los clientes bebían y charlaban de pie frente al mostrador. En algunos casos había algunas mesas de madera dispuestas con bancos corridos para propiciar la tertulia sentada. Había tabernas por toda la ciudad y eran especialmente frecuentadas en los barrios populares o del extrarradio. La afición del trabajador madrileño a la taberna fué especialmente combatida por los reformadores sociales, los higienistas y los partidos políticos, desde los conservadores hasta los socialistas y anarquistas. Desde distintos enfoques y puntos de vista todos parecían estar de acuerdo en que la taberna propiciaba el alcoholismo entre los obreros y era un nido de perversión y malas costumbres sociales²⁰. En la taberna además de hablar se solía jugar a las cartas, al dominó y otros juegos de azar. La imagen del obrero

saliendo beodo de la cantina, tras haberse jugado el jornal, fue muy utilizada en los discursos morales de reformistas sociales y políticos para subrayar su maldad física y moral.

Sin embargo, lo cierto es que la taberna en la literatura o simplemente en la experiencia cotidiana tenía otro aspecto mucho más positivo. Era un espacio de sociabilidad popular en el que los hombres —en la taberna no están bien vistas las mujeres, si aparecen son mendigas, borrachas o prostitutas, es decir marginadas sociales— entretenían su ocio y practicaban también la charla y la comunicación amistosa. Era un espacio muy libre, muy propio, lejos de la influencia familiar, de la mujer, del patrón, del cura y de los dirigentes obreros. Se podía hablar con toda libertad —era conocido el lenguaje indecoroso y blasfemo que los hombres usaban en la taberna— y podía hacerse sin temor a ser juzgado. No puede olvidarse que la sección madrileña del partido socialista obrero español se fundó en una taberna de Madrid a la que acudían con mucha frecuencia Pablo Iglesias y sus compañeros. Desde luego la taberna inducía a la bebida pero también propiciaba la conversación fluida y espontánea, el intercambio de ideas y eran muchos los obreros abstemios que la frecuentaban porque en sus usos sociales ir a la taberna era tan normal como para las capas acomodadas frecuentar el café. Este hecho diferencial duró hasta bien entrado el siglo XX. Otra vez Antonio Espina²¹ nos recuerda cómo a finales del «siglo XIX» el albañil, el zapatero remendón, el mozo de cordel, el vendedor ambulante, el «guindilla» o guardia municipal, el organillero, el cochero de punto y, a veces, al lado de estas honradas gentes, otras que no eran tanto —los «golfos» en sus múltiples variedades— constituían la clientela propia de las «tabernas».

La pasión por el baile

Junto a la charla y el paseo una afición compartida por una gran parte de la sociedad madrileña era el baile. Se baila en todas partes, en cualquier época del año, hay sitios exclusivos para cada clase social, aunque durante el Carnaval y en las Verbenas las clases aparentemente se fusionen y toda la ciudad o un determinado barrio de la misma se entregue por igual al placer de la danza.

El chotis, la mazurca, la polca y el pasodoble son los reyes de las fiestas, seguidos de la habanera y el vals. Todos ellos han implantado una nueva manera de bailar, el «agarrao», forma moderna de comunicarse y relacionarse con la pareja. Los tres primeros son de origen

extranjero y llegaron a los salones españoles hacia mediados del siglo XIX. El chotis se bailó en España por primera vez en un sarao celebrado en el Palacio Real de Madrid con el nombre de «polca alemana». Con los años este baile ceremonioso, cortesano y galante se fue democratizando hasta convertirse en un baile popular que se madrileñizó y elevó a símbolo musical de la ciudad. La habanera es de un origen confuso. Según una teoría es una danza española que llevada a América regresó a Europa influida por la música negra, otra afirma que es de raíz afrocubana. En realidad es una contradanza criolla muy popular durante todo el siglo XIX. El vals fue la imagen y esencia de la Viena finisecular.

La temporada de baile empezaba en el otoño, con los llamados bailes de sociedad organizados por las Asociaciones de baile, que llegaron a ser en Madrid hasta 145²². Estas disponían de locales propios pero con ocasión de la apertura de la temporada, o durante el Carnaval, solían alquilar salones de mayor cabida para solemnizar la fecha. Eran lugares en los que en general se guardaban las formas y a los que acudían las jóvenes solteras acompañadas de sus carabinas y frecuentemente las familias. Unos eran más elegantes que otros y solían tener un fin recreativo aunque a veces existiese una organización o empresa de por medio. Entre ellos destacó el de Capellanes, utilizado por numerosas sociedades, que compartía clientela con el Circo de Paúl en la organización de bailes populares. Muchos contemporáneos criticaban a ambos salones por su masificación, derivada de los módicos precios de sus entradas.

Durante el invierno el gran festejo danzante se correspondía con las fechas del Carnaval, que tenía una duración de varios días y terminaba el domingo de piñata. Los bailes de Carnaval eran de disfraces y en Madrid había muchos de los llamados de trajes, mascararas o caretas. Las asociaciones rivalizaban para organizar mascaradas y se habilitaban teatros para atender a la demanda creciente. Al teatro de la Zarzuela acudía la clase media alta, deseosa de bailar al ritmo de diversas orquestas y coros. Al Real solo asistía la élite de la sociedad madrileña encabezada por la familia real. Solo podían entrar en este último local 3.500 personas. El precio de la entrada era alto y la decoración suntuosa. Se podían bailar hasta altas horas de la madrugada polcas, chotis, valeses, habaneras... algunas especialmente compuestas para la ocasión, y se celebraba un sorteo dotado con un buen premio en dinero. El Circulo de Bellas Artes inició la tradición del baile de Carnaval en 1891 en el teatro de la Comedia y con este motivo Cecilio Plá pintó el cartel anunciador. Dicho baile se organizó en diversos teatros antes de celebrarse en la sede propia de la casa en la calle de Alcalá²³.

Al llegar el buen tiempo, en primavera y muy especialmente durante el verano, crecía la práctica del baile entre los ciudadanos madrileños. Era el momento en el que se iniciaba en la ciudad el ciclo anual de las Verbenas que tenían una advocación religiosa a un patrón o patrona y se habían transformado en una fiesta urbana, con frecuencia propia de un barrio o zona determinada de la ciudad. La más antigua era la de San Juan y San Pedro y a ella se fueron sumando la de San Antonio de la Florida, Santiago y el Carmen, San Cayetano, San Lorenzo y la Paloma. En todas ellas el baile formaba parte esencial del rito.

A la verbena se solía acudir al caer la tarde —la literatura costumbrista ha dejado fiel reflejo de ello— en familia, en grupos de muchachas solas, acompañado por los amigos o vecinos si se era varón... Se charlaba, se bebía ... y se bailaba: parejas mixtas de toda edad y condición, mujeres con mujeres, niños y niñas. El cuadro exacto de una fiesta popular. En los barrios estamentales del antiguo régimen, en los que habitaba una gran parte de la población madrileña, convivían en los mismos inmuebles personas de los distintos estamentos sociales ordenadas según la altura de los pisos. Así, se codeaban y divertían juntos en la tarde y noche verbeneras el boticario y el cajista de imprenta —aludiendo inevitablemente a la *Verbena de la Paloma* (1894) de Ricardo de la Vega y el maestro Bretón—. El prestigio de algunas de estas verbenas atraía además a habitantes foráneos, que no eran del barrio, que venían de otras zonas de la ciudad a divertirse y disfrutar con la fiesta urbana popular.

Para no cesar de bailar en la canícula madrileña se completaba la oferta danzante con las salas de verano. Distribuidas por las afueras de la ciudad resultaban una propuesta tentadora al combinar en la sequedad estival madrileña la temperatura fresca con el baile. Estaban al aire libre, en jardines localizados en la zona comprendida entre la plaza del Rey, Colon, Puerta de Alcalá y Botánico, áreas idóneas por su todavía escasa urbanización. Fueron numerosas: El Ariel, Jardín Recoletos, Jardines Apolo, Jardines Tivoli, Jardines Paraíso y el Eliseo Madrileño, el más conocido, situado en el paseo de Recoletos, con una oferta muy variada de baile y espectáculo.

El gusto popular por el baile en espacios abiertos de la ciudad tiene un aroma rural. Muchos de los clientes de estos bailes eran jóvenes criadas y muchachos recién llegados a la ciudad. La pirámide demográfica de Madrid en las décadas finiseculares da un perfil en los tramos juveniles que se corresponde exactamente con este hecho. Estos jóvenes de ambos sexos eran sin duda consumidores gustosos de este género de ocio. En una descripción de un baile en el barrio

de Tetuán, donde se localizaban muchos merenderos con baile que funcionaban en verano e invierno, destaca una escena de este tipo. En un grupo de criadas, que bailan entre ellas, «bailan todas las mozas que han venido a Madrid a servir: las de la Mancha, las de la Alcarria, las extremeñas y las gallegas... Estas criadas tienen las manos rojas, las uñas largas y negras, y los dedos con ronchas, rasguños, mataduras del estropajo y cortaduras de la cocina. Sus parejas, los bailarines, son horteras, carniceros que llevan puesto el delantal y los manguitos verdes, chicos de tiendas de ultramarinos, soldados». Es decir, los oficios y ocupaciones que permitían sobrevivir en Madrid a cualquier joven recién llegado.

«Cae la tarde —concluye el autor de ese fresco de gran riqueza visual— hay un campestre ambiente de aldea; la gaita suena jovial y otras veces melancólica, como en las bodas de los pueblos. Algunas criadas, que les ha dicho el amo que tienen que estar pronto en casa, se despiden de sus amigas dándose un beso en cada carrillo y diciendo:» Hasta el domingo que viene; «otras se van cogidas de la mano»²⁴.

La afición teatral: los teatros por horas y el género chico

En Madrid el teatro solía compatibilizarse frecuentemente con el café: de ocho a diez horas se asistía al café y a las diez la concurrencia empezaba a clarear y varios contertulios se iban al teatro. Algunos de ellos, los noctámbulos empedernidos, volvían al café al salir de aquel y las tertulias nocturnas solían ser una institución entre las gentes del mundo de la cultura —escritores, periodistas, pintores, bohemia literaria—. Los salones de algunos teatros madrileños combinaron sutilmente la afición teatral y la literaria e imprimieron un sello muy característico a la vida intelectual de la ciudad hasta muy entrados los años treinta del siglo XX.

Durante la Restauración asistir al teatro era algo ya introducido en las costumbres de la burguesía madrileña y el repertorio de los principales teatros de la ciudad se nutría de lo que se llamaba el teatro en verso o de declamación; es decir, todo lo que no era cantado, ya fuese en verso, como eran las obras del teatro clásico, o prosa, forma que empezó a prevalecer en dramas y piezas menores a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Los críticos teatrales del momento hablan de su «crisis». Cuando se penetra más a fondo en sus crónicas se percibe que lo que estaba en crisis era precisamente el teatro en verso, que tenía ya en Madrid muy pocos cultivadores. Terminando

el siglo ya no parecían tan del agrado del público las obras del teatro clásico y los dramas románticos. A medida que el gusto por el teatro se fue extendiendo los escritores, actores y gentes del medio teatral buscaron la manera de lograr una fórmula que atrajese a un tipo de espectadores más numeroso y heterogéneo. De sus intentos salió como modelo nuevo el teatro por secciones u horas.

La innovación consistió en representar en un mismo teatro, en espacios horarios distintos, tres o más obras, de duración breve, con música o sin ella. La creación de este tipo de teatros se debió a una iniciativa de tres jóvenes actores que en 1868 trabajaban juntos en una pequeña sala madrileña: el Recreo²⁵. Parece que su objetivo era encontrar la manera de atraer al público proponiéndole obras ligeras y breves a un precio asequible. A lo largo de una misma jornada y por el precio de un real los cómicos citados, en su teatro de la calle de la Flor Baja representaban todo tipo de obras cortas: sainetes, revistas, juguetes cómicos... Su oferta cuajó y un año después la ponía en práctica el teatro de Variedades, mucho más amplio, situado en la calle de la Magdalena, muy implantado en el barrio con una clientela popular muy fiel. Lo que parecía en principio un negocio marginal se convirtió pronto en un gran éxito por la afluencia de público.

La novedad fundamental del Recreo y Variedades fue la escenificación de piezas breves, con música o sin ella, escritas para ser representadas por secciones u horas. El apunte, el boceto escrito, debía acoplarse a la música y ambos formar una síntesis. En un principio ninguno de estos dos elementos tenía una categoría que primase sobre la otra, era esencialmente un sainete acompañado de música. La fusión entre música y palabras se fue logrando poco a poco, aunque la palabra nunca perdió su valor expresivo. Actores e intérpretes fueron sobre todo comunicadores de palabras a través de una música que las hacía más directas, nostálgicas y accesibles. En los primeros tiempos fueron actores, no cantantes, los que dieron a conocer las obras. En resumen piezas breves, generalmente en un acto, rara vez en dos, para ser representadas con música: «género chico», algo diferente en el panorama teatral madrileño finisecular.

Los observadores y críticos de la época resaltan siempre, para explicar el éxito y difusión de los teatros por horas y de las obras líricas cortas el bajo precio de las entradas. Creo que es determinante en la implantación de cualquier espectáculo popular el abaratamiento de su precio pero no puede considerarse este el único factor de su éxito social. No existe información suficiente a este respecto, se dispone de recuerdos fragmentados e inevitablemente sujetos a error. Hasta donde

yo he podido comprobar, siempre referido a los años finales del siglo XIX, la oferta teatral en Madrid fue variada en espectáculos y precios. La diferencia entre los grandes teatros del género lírico y los dedicados al género chico era notable. En estos además los precios variaban mucho de una a otra localidad con lo que la oferta se multiplicaba. El Apolo y la Zarzuela al pasarse al género chico en 1899 bajaron el precio de sus entradas. Por ello creo, que aunque el factor económico fue importante, no fue el único para explicar el alcance del fenómeno cultural. Fueron los precios baratos, las ofertas diversas y las funciones múltiples, una suma de factores, lo que contribuyó notablemente al éxito del teatro chico como nueva forma de ocio urbano.

En un principio el carácter innovador de los teatros por horas y su impacto popular contribuyeron a dar al género chico un cierto carácter marginal. Los críticos señalaban que ese tipo de teatro además de ser un peligro para el teatro tradicional era también un impedimento para representar a los autores clásicos porque quedaba fuera de su repertorio todo el teatro antiguo y «cuantas obras maestras en tres o más actos habían proporcionado modernamente gloria y esplendor a la dramática española»²⁶. Para la crítica oficial las obras que se representaban en los teatros normales eran el verdadero arte, un arte elevado, la buena literatura. Por el contrario, en los teatros por horas nada era arte sino un simulacro de teatro cuyo numen era el afán de lucro que «reavivaba en la muchedumbre las malas pasiones, la rebeldía y la crítica al orden establecido»²⁷.

La multitud, la muchedumbre, la mayoría del público, son vocablos que evidencian el respaldo masivo que los teatros por horas tenían en Madrid hacia los años ochenta del siglo. El matiz despectivo alude a la supuesta falta de calidad literaria de las obras cortas. A Manuel Cañete, crítico de *La Ilustración Española y Americana*, le parecían obras de una vulgaridad insoportable, carentes de toda inspiración dramática, que no merecían ni una sola línea de su pluma. Eran lo que el llamaba atinadamente, escandalizado, «literatura industrial». Es decir, un producto cultural que nacía a impulso de una demanda creciente y muy rápida de ocio y suponía un nuevo teatro popular y masivo.

En efecto, los teatros se multiplicaron. Su crecimiento coincidió, como resalta Fernández Muñoz²⁸, con la figura del empresario teatral que trataba de rentabilizar sus inversiones explotando al máximo la capacidad de las salas. La arquitectura de los nuevos edificios supuso la desaparición de las divisiones espaciales y su sustitución por una gradación en el precio de las entradas. Al diversificarse la oferta se

rompió con la costumbre, hasta entonces minoritaria, de ir al teatro. El espectáculo se dirigía a una sociedad de clases que aceptaba como inevitable la admisión de un público numeroso que compartía y asistía al espectáculo desde una localidad a precio asequible.

En Madrid el movimiento expansivo de los teatros tuvo su mayor intensidad entre 1867-1900. Después de esa fecha no decae la afición al teatro pero con el nuevo siglo empieza a competir con un enemigo poderoso: el cinematógrafo. En total, entre aperturas, rehabilitaciones y conversiones de espacios escénicos privados en otros de uso público entre las fechas citadas se abren 24 teatros en la ciudad. Hablan de esa renovada y extendida afición teatral. Su apertura coincide con el despegue del género chico y algunos de ellos se dedicaron especialmente a su exhibición. Solo un teatro muy relacionado con la historia del mismo —el teatro de Variedades— se había inaugurado antes, en 1850.

La mayor parte estaban ubicados en el centro de la ciudad, entre la plaza de Antón Martín, la calle del Barquillo y el barrio de Maravillas. Puntos consolidados de la villa, con una densa población que ocupaba sus salas. Su público natural, la garantía de su supervivencia. Los empresarios no se atrevían a alejarse mucho de esa zona porque la vida nocturna y lúdica de la ciudad se encerraba en esos límites. Al abrirse el teatro Apolo en 1873 pasó una larga temporada de crisis y dificultades debido en parte, según casi todos los contemporáneos, al hecho de estar situado en un punto excéntrico de la ciudad. La concentración favorecía el tránsito de unos a otros y junto con los espectadores locales atraía a los forasteros, a la población flotante, a los turistas, que pasaban por Madrid con ocasión de fiestas o celebraciones especiales y cumplían con el rito de «ir al teatro». La información copiosa y precisa que las *Guías* de la ciudad suministran sobre los teatros y espectáculos iba dirigida a esos visitantes o, como señalé anteriormente, a tantos recién llegados a la ciudad que la conocían superficialmente.

En el proceso de implantación de las obras líricas cortas jugaron igualmente un papel especial los llamados Teatros de Verano, fenómeno peculiar dentro del panorama teatral del momento. Eran salas que abrían solo en verano y como en el caso citado de los Jardines del Buen Retiro funcionaban como espacios de ocio urbano, con ofertas comerciales organizadas durante la temporada estival. Solían estar contruidos en madera y podían ser trasladados de un solar a otro. Se agrupaban alrededor del paseo del Prado y de Recoletos, zona que como ya se vio, empezaba a concentrar la oferta lúdica veraniega. Fueron el Teatro Recoletos, el Felipe, el Tivoli, Eldorado, el Prado, el

Recreo de la Castellana. La masiva afluencia de público permitía a todos ellos recoger espectadores de la gran fiesta urbana estival. El más conocido de todos fue el Felipe, emplazado en el terreno que hoy ocupa el palacio de Comunicaciones, junto a los Jardines del Buen Retiro, donde estuvo instalado hasta 1892. Su etapa de esplendor fue del 84 al 91, año de la muerte inesperada de su promotor y empresario, Felipe Ducazcal. Este dedicó el teatro a partir de 1885 al cultivo del género chico y en él se estrenó *La Gran Vía* en 1886. El éxito de esta obra convirtió el local en el teatro de verano más acreditado y frecuentado de la capital.

Costaba la butaca dos reales y disponía de un ambigú donde se podían tomar bocadillos de jamón y un vaso de vino por una peseta²⁹. No cuesta imaginar el público popular que en las noches calurosas de Julio y Agosto utilizaría este moderno servicio. Entre la frescura del entorno y lo adecuado de los precios las obras iban entrando y fijándose en una audiencia cada vez más amplia. Porque El Felipe, si bien es cierto que después de *La Gran Vía* estreno otras obras menos conocidas de autores y músicos de gran éxito, lo que hacía sobre todo durante el verano era divulgar, para un público más popular, las obras ya estrenadas y aplaudidas en invierno en Apolo, Eslava, Martín...

Su propietario, Felipe Ducazcal, inmortalizó su nombre con la construcción del teatro pero sobre todo fue un promotor moderno que supo estar atento a las necesidades de ocio y cultura que demandaba una sociedad en expansión como la madrileña de fines de siglo. La adopción de precios asequibles para una mayoría de espectadores y la dependencia directa de los mismos presuponía una reorganización total del mundo del espectáculo. Se partía del siguiente planteamiento: los mismos actores, el mismo teatro, casi los mismos decorados, vestuario simple... para cuatro obras cortas representadas por horas. Con el mismo desembolso inicial, los mismos gastos, o casi los mismos, posibilidad de duplicar los beneficios. Planteamiento capitalista del más puro estilo. Los empresarios teatrales de estos años tuvieron fama de ser hábiles gestores de capital y condujeron sus teatros con mano hábil y competente, cómo Aruej y Arregui el teatro Apolo o Ducazcal el Felipe.

Los teatros dedicados al género chico, con la excepción de el Apolo, no exigían una instalación costosa, ni unas condiciones especiales de escenario, decorado, orquesta... Los coliseos de verano aun eran más sencillos. Si resultaba fácil su instalación y mantenimiento aun menos costosa era toda la red de servicios que va unida a una empresa teatral: decorados, vestuario, luminotecnica. La escenografía estaba muy poco desarrollada porque el espectáculo, como ya advertí, se basaba en el

libreto, la palabra, apoyada en la música. Cuenta Deleito y Piñuela que los teatros dedicados al género chico se alumbraban todavía con gas en las apoteosis finales y los efectos especiales de luz se lograban «quemando entre bastidores luces de bengala rojas, blancas o verdes»³⁰.

De hecho los verdaderos artífices del género eran los actores, los músicos y los libretistas. Todo el trabajo se apoyaba en ellos por lo que un sistema de organización empresarial más eficiente se tenía que basar en la utilización a fondo de ese trabajo por repetición del mismo a lo largo de una misma jornada teatral. A las mismas causas obedece la exhibición de una obra durante un largo lapso de tiempo. El éxito empieza a medirse por lo que dura una obra en cartel. Ello no solo significa acogida del público, respaldo social, sino también mayores ingresos partiendo de una misma inversión inicial. Idéntico espíritu de empresa preside las iniciativas, como la citada anteriormente de Ducazcal en el Felipe, que tienden a prolongar la temporada teatral mas allá de los meses tradicionales de Octubre a Junio. Las salas de verano de Madrid mantenían entretenido con el teatro a un público numeroso que solía prescindir de esa clase de diversión durante el año. Para el empresario resultaba económicamente rentable mantener la cartelera con las obras del repertorio invernal, sin variaciones substanciales, sustituyendo actores de primera por otros menos conocidos, pero ello permitía prolongar la inversión inicial y mantener el interés social por la clase de espectáculo que promovía.

Ducazcal, personaje popular en el Madrid que va de la Gloriosa a la Restauración, partidario acérrimo de Prim y de Amadeo de Saboya, amigo después de Romero Robledo y de Alfonso XII, conocido personal de Pablo Iglesias, al que cedió en más de una ocasión sus salas teatrales para celebrar reuniones políticas, fue un empresario teatral de este corte. Sus negocios crecieron al calor de la estabilidad canovista y fue animador social, mantenedor e impulsor de empresas creadoras de ocio en la ciudad de la primera expansión moderna. Como gestor de muchos teatros madrileños, de las más diversas modalidades (género chico, variedades, obras dramáticas), mantuvo unas empresas con otras. El éxito de *El Felipe* y de otros teatros populares le servía para alimentar «las matinés aristocráticas y benéficas» de la Comedia, una función elitista de gran calidad. Dirigió *El Apolo* después de trece años de crisis y logró remontar el teatro y colocarlo en posición de iniciar su etapa de expansión, Llevó unos años *El Español* y consiguió —parece que a través de sus buenas relaciones políticas— el arriendo de los Jardines del Buen Retiro, manteniéndolos en competencia con el género chico del Felipe, con opera, opereta, zarzuela grande y conciertos hasta el fin del siglo. Para completar sus iniciativas difundía las obras de

los principales autores teatrales del momento a través de una editorial, la Imprenta Ducazcal, que edito muchos libretos del género chico.

La impronta que su obra dejó en el mundo de la empresa teatral se eclipsó por efecto de una muerte imprevista y prematura. Su figura, muy conocida y querida en la ciudad, se convirtió en un mito exaltado por sus contemporáneos. En los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós aparece Ducazcal formando parte del friso de personajes reales de la cambiante sociedad madrileña. El empresario entra y sale en *España Trágica*, *Amadeo I*, en *Canovas*³¹. Toda su trayectoria vital está llena de ese olfato característico de los hombres de las primeras empresas capitalistas. Para mejor equipararse con ellos fue también un niño madrileño, de origen modesto, hijo de un pequeño impresor de la calle de los Caños. De la nada a la cumbre. La imagen misma de la sociedad del éxito, sin duda alguna el modelo ideológico de la Restauración.

El industrialismo literario

En el desarrollo del género chico, junto a teatros, público y empresarios tuvo una importancia singular un último punto: la producción masiva y continuada de obras capaces de ser devoradas por un ocio en expansión. No hubo en aquellos momentos en Madrid autores ni obras tan difundidas como las del género chico. Las obras de éxito pasaban de las cien representaciones, después iban a provincias, donde permanecían un cierto tiempo en cartel en las principales ciudades, para continuar después la gira por Hispanoamérica³².

Dejando a un lado la difusión más eficaz pero más difícil de controlar —la de la ejecución parcial de las obras en cafés, calles, bailes, circos, plazas de toros.—³³, lo que interesa destacar es que el género chico fue un fenómeno cultural que se propagó y difundió a ritmos entonces nuevos y exigió de los autores una producción acelerada y en serie. Los autores teatrales más aceptados por la sociedad finisecular tienen un copioso repertorio de obras, e igual sucede con los músicos. Una somera referencia estadística de algunos de los más conocidos puede avalar lo que digo:

Autores	Años aparición obras	Total obras escritas
Carlos Arniches	Entre 1891-1910	88
Guillermo Perrin	Entre 1886-1910	63
J. Jakson Veyán	Entre 1882-1910	62
Celso Lucio	Entre 1874-1905	43

Se calcula que entre 1890-1900 se estrenaron en Madrid más de 1500 zarzuelas por horas³⁴.

El éxito del género engendró una demanda continua de obras literarias y musicales que fue haciendo a éste autosuficiente. Algunos de sus autores se convirtieron en personajes conocidos, muy populares en Madrid, como parecen probar la multitud de anécdotas que se cuentan sobre Chueca. El reconocimiento público, el éxito social, iba ligado a estrenos periódicos de los autores afamados y a una producción muy intensa de los menos conocidos, que sostenían el industrialismo del que hablaba el crítico antes citado. Ello hacía posible el nuevo sistema teatral. Una parte importante del mismo se apoyaba en esta fecundidad literaria, ya que el número de obras por autor del género era muy elevado.

Los escritores empezaban así a actuar como verdaderos profesionales de la pluma, figura nueva en el panorama literario madrileño. Su oficio y la supervivencia del mismo dependían de un mercado de lectores, en este caso más bien de espectadores teatrales. Todo ello denota la modernidad del teatro chico como fenómeno cultural. Al mismo tiempo nos habla del arduo camino emprendido por los autores españoles para encontrar unos lectores y acceder a la posibilidad de vivir con dignidad del oficio de escribir. La tarea no sería fácil y desde luego larga. Casi todos los autores teatrales finiseculares, conocidos y desconocidos, escribieron obras del género chico en algún momento de su vida simplemente con objeto de ganarse la vida o para hacerse más conocidos entre el gran público. Aun así la carrera literaria se hizo muy áspera en el Madrid del cambio de siglo. La metrópoli que empezaba a pergeñarse, sede de los principales periódicos, revistas, editoriales... no tenía todavía espacio para tantos profesionales de la cultura como llegaban a sus puertas hacia 1900. Por ello muchos engrosaban las filas de la hambrienta bohemia literaria y Cansinos Asséns, Baroja, Espina y sobre todo Valle Inclán nos han dejado un testimonio lúcido y dramático de la misma³⁵.

Notas

¹ A. Corbin, *L'avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Aubier, 1995.

² En A. Corbin *cit. ant. cf.*: Gabriella Turnaturi, *Les métamorphoses du divertissement citadin dans l'Italie unifiée (1870-1915)*, Págs., 171-190.

³ B. Perez Galdós, *La desheredada*, Madrid, Aguilar, 1960, O. C., IV. Págs. 1010-11.

⁴ R. Cansinos— Asséns, *La novela de un literato*, Madrid, Alianza Tres, 3 Vols. El volumen especialmente interesante para el momento que nos ocupa es el primero, que va de 1882 a 1914.

⁵ Fernando de Terán, *Madrid*, Madrid, Editorial Mapfre, 1992, Pág., 206.

⁶ A. Fernández Muñoz, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Editorial Avapies, 1989. Según el autor el teatro de los Jardines fue «uno de los aparatos escénicos de mayor envergadura instalados durante el pasado siglo en Madrid», Pág., 237.

⁷ A. Martínez Olmedilla, *Los teatros de Madrid*, Madrid, Imp. José Ruiz Alonso, 1947.

⁸ Pio Baroja, *Las noches del Buen Retiro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, O.C. vol. VI.

⁹ Pio Baroja, *op. cit.* Págs., 592-593..

¹⁰ En Londres o París ocurrían fenómenos paralelos al madrileño por esas mismas fechas Cf.: Julia Csergo, «Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIX-début XX siècle» en Alain Corbin *cit. ant.*, Págs., 121-168.

¹¹ Me refiero a su agudo e interesante análisis sobre la evolución del café en España. Cf.: A. Bonet Correa, *Los cafés históricos*, Discursos leídos ante la Real Academia de San Fernando, Madrid, RASF, 13 Diciembre 1987.

¹² La cifra la tomo de Maria Dolores Saiz y María Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España*, Madrid, Alianza Editorial, T. 2 *El siglo XIX*, Pág., 254.

¹³ Cf.: José Luis Peset, «Una sociedad a educar» en Catálogo Exposición *España fin de siglo 1898*, Barcelona, Fundación *la Caixa*, 1997, Págs., 232-239.

¹⁴ Edward Baker, *Materiales para escribir Madrid*, Madrid, Siglo XXI de España, 1991, Pág., 57.

¹⁵ Lorenzo Díaz, *Madrid tabernas, botillerías y cafés. 1476-1991*, Madrid, Espasa Calpe, 1992. Págs., 233 y sigs.

¹⁶ Cf. R. Cansinos Asséns, *op. cit. ant.*, Vol. 1, Pág., 402 y sigs.

¹⁷ Cf.: A. Bonet Correa, *op. cit. ant.* Págs., 41 y sigs.

¹⁸ Antonio Espina, *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, Págs., 105 y sigs.

¹⁹ J. Gutiérrez Solana, «Madrid Callejero» en *Obra Literaria*, Madrid, Taurus, 1961, Págs., 565-70.

²⁰ Cf. R. Campos Marín, *Alcoholismo, medicina y sociedad en España (1876-1923)*, Madrid, CSIC, 1997. Interesante estudio que pone de manifiesto como la taberna fue perseguida sin tregua por ser supuestamente un peligro para la sociedad y un obstáculo para la conciencia obrera revolucionaria.

²¹ A. Espina, *op. cit.* Pág., 105.

²² Cf.: A. Barrera Maraver, *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*, Madrid, Editorial Avapies, 1983, Pág., 22.

²³ Cf.: P. Montoliu Campos, *Fiestas y tradiciones madrileñas*, Madrid, Silex Ediciones, 1990, Pág., 54 y sigs.

²⁴ J. Gutiérrez Solana, *op. cit. ant.*, «Un baile de criadas en Tetuán», Págs., 486-88.

²⁵ Sigo en la creación de los teatros por horas a Deleito y Piñuela, que en su obra sobre el género chico ha dejado un relato sistemático de los hechos muy matizado y enriquecido por sus recuerdos personales, Cf.: J. Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo del «género chico»*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.

²⁶ *La Ilustración Española y Americana*, 30 Agosto, 1887.

²⁷ *La Ilustración Española y Americana*, 22 Septiembre, 1887.

²⁸ Fernández Muñoz, *op. cit.*, ant, cap. III., Págs., 83-263.

²⁹ Los bocadillos de jamón, de grandes proporciones, eran denominados popularmente «Felipes». Cf: F. C. Sainz de Robles, *Madrid. Autobiografía.*, Madrid, Aguilar Editor, 1949, Págs.; 1201-2.

³⁰ Deleito y Piñuela, *op. cit.* ant, Pág., 121.

³¹ De los hechos relativos a Felipe Ducazal que Galdós recoge el que relata con más abundancia de datos es su duelo con Paúl y Angulo, escritor y periodista, director de *El combate*, al que el empresario retó durante el gobierno de Prim. El duelo le costó una herida de bala en una oreja que tuvo para él funestas consecuencias. Cf.: B. Pérez Galdós, *España Trágica*, Episodios nacionales, Madrid, Urbion-Hernando, 1979, Págs., 4348-4351. También en Deleito Y Piñuela, *op. cit.* ant., Pág., 63.

³² La acogida del género chico en la América hispana era enorme, especialmente en Cuba, Argentina y Mejico. Algunas ciudades americanas, La Habana, Buenos Aires, llegaron a tener teatros dedicados exclusivamente a él. La zarzuela arraigo tanto en Cuba y Filipinas que después de la independencia de 1898 se creó un género propio de inspiración española. Cf.: M. García Franco y R. Regidor Arribas, *La zarzuela*, Madrid, Acento Editorial, 1997, Pág., 90.

³³ Este renglón fue un segmento importante a la hora de liquidar los derechos de autor a músicos y escritores, pero sobre todo tuvo un efecto multiplicador en la audiencia de incalculables dimensiones. Yxart, el crítico teatral catalán, supo calibrarlo al hablar en sus artículos del género chico. Al tiempo que rechaza a autores y obras por su escaso valor literario, los niega estéticamente, analiza con penetración e inteligencia inusual en la época su capacidad de comunicar con las multitudes. Cf: J. Yxart, *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia*, 1896, vol. II. Reedición, Barcelona, Editorial Altafulla, 1987, Vol., II, Págs., 77-123.

³⁴ Datos elaborados a partir de obras y autores del *Catálogo del Teatro Lírico español en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986-1991, 3 Vols. El número de zarzuelas cortas lo da Deleito y Piñuela, en la obra ya citada.

³⁵ La bohemia supuso un estilo, una forma de vida pero creo que muchos artistas españoles no tuvieron demasiada libertad de elección. Una visión completa de la misma obliga a contar con el precario desarrollo cultural, educativo y económico de España en esos años. Un país atrasado, de incipiente modernización, que no contaba ni siquiera en ciudades como la capital, Madrid, con público y lectores suficientes para mantener una industria cultural. La profesionalización del escritor tiene mucho que ver con todo ello. Cf.: D. Castro Al fin, «Intelectuales, escritores y bohemios» en *Catálogo España fin de siglo 1898*, *cit.*, ant, Págs.; 198-207.