



VICTORIA CAVIA NAYA
Universidad de Valladolid

Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885–1927)

Los nuevos aires de modernidad que cierran el siglo XIX español se proyectan en las artes escénicas a través de sus protagonistas, espacios, públicos, géneros y crítica. En la danza estos cambios encuentran su correlato en la transformación del perfil femenino de la mujer que sube a escena, sustituyendo el idealismo divinizado de la bailarina romántica, la excelencia identitaria de la bolera clásica y el tipismo de la flamenco racial por las celebridades emergentes en las variedades surgidas de los nuevos espectáculos de la diversión. Personajes y locales que actúan como auténticas plataformas de experimentación en la creación de nuevos contenidos. El objetivo de estas páginas es proporcionar algunas claves sobre el perfil de las artistas de variedades para apuntar la tesis de que son el eslabón de transición entre las boleras y flamencas de finales del siglo XIX, y el modelo de la bailarina de “danza española” que nace en la Edad de Plata y alcanza su madurez en las década de los años 40 y 50.

Palabras clave: variedades, escuela bolera, danza española, flamenco, baile, música, teatro, artes escénicas, espectáculo, bailarinas.

The new airs of modernity that were circulating in Spain in the late nineteenth century are projected in the performing arts through their protagonists, theatres, audiences, art forms and critics. In dance, the response to these novelties is seen in the transformation of the profile of the women who took to the stage. It concerns female performers such as the idealised romantic ballerina, the singular classical Spanish bolera dancer or the colourful and characterful flamenco “bailaora” who were replaced by other women from within the new genres of variety entertainment. These people, places and settings act as experimental platforms for creating new content. The aim of these pages is to provide some key points regarding the profile of these variety show artists and to advance the argument that they were the transitional link between the late nineteenth-century “boleras-flamencas” dancers and the new model of the twentieth century “Spanish Dance” dancer which was born in the Edad de Plata and reached maturity in the 1940s and 1950s.

Keywords: variety show, bolera school, Spanish dance, flamenco, dancing, theatre, music, performing arts, ballerina.

Nuevos aires para el teatro musical¹

La modernidad que el teatro musical genera en el cambio del siglo XIX al XX se traduce, entre otros aspectos, en el adiós al género chico para dar la bienvenida al género ínfimo. Dos géneros dentro del teatro musical con una difícil frontera a delimitar y fundamentalmente visible por la vertiente sicálptica que caracteriza al género ínfimo. Aunque entre 1890 y 1900 el género chico seguirá con una alta producción y consumo masivo, la mayor parte de las obras que se estrenan son fallidas por sus libretos de baja calidad y por la abundancia de clichés dramáticos evasivos. En contrapartida, muchas de esas obras detentan en la música algunos de los mayores logros de la puesta en escena. De cualquier forma, a partir de 1900 el público comienza a darle la espalda y los teatros líricos se van cerrando progresivamente o hacen hueco a espectáculos de mayor aceptación popular. Los más rentables serán los del género ínfimo, las variedades, la revista de espectáculo o el cine.

El género ínfimo abarca tanto obras de teatro lírico como los espectáculos de los *music-halls* y cabarés. Las variedades son una mezcla de canciones, bailes y atracciones circenses. Los locales de entretenimiento urbano se redecoran para dar cabida al desfile heterogéneo de los números que se suceden con fórmulas estructuradas como el cuplé-espectáculo o las representaciones de bailes modernos. De 1912 a 1931 no deja de aumentar el número de establecimientos pequeños que ofrecen espectáculos de variedades paralelamente a lo que se programa en los teatros. La cifra que mueve Salaün es la de entre unos cinco mil o seis mil locales, entendidos por tales los cafés cantantes, salones, divanes y cabarés que tienen entre quince y veinticinco filas. Para 1932 Madrid tiene un centenar de salas, mientras Barcelona y provincia cuentan con alrededor de doscientos veinticinco establecimientos².

En estas primeras décadas del siglo XX la moda de “lo moderno”, que el sector más inmovilista siente como una amenaza a melodías y ritmos de danzas españolas, se concreta en las músicas y bailes importados que llenan los espacios para el entretenimiento. Entre ellos las creaciones jazzísticas de origen estadounidense y sus múltiples fórmulas como el *fox-trot* llegado a través de Francia; el tango que viaja desde Argentina a España en 1913 vía París; o

¹ Estas líneas desean rendir homenaje a la Dra. María Antonia Virgili Blanquet y a su deseo de saber, no limitado únicamente a la propia investigación sino a abrir a muchos otros horizontes de curiosidad e interés. Una trayectoria científica, profesional y humana que, desde una vida coherente y generosa, engrandece el saber con más saber. El presente artículo forma parte de un trabajo de investigación sobre la danza española llevado a cabo por la propia autora bajo el título *La castañuela española y la danza. Baile, música e identidad*, Valencia, Ediciones Mahali, 2013.

² Serge Salaün: “Espectáculos, tradición, modernidad, industrialización, comercialización”, *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Carlos Serrano y Serge Salaün (eds.), Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 195.

las rumbas venidas desde Cuba. Ya en 1905 se puede decir que en España no existe una población que no tenga dos o tres locales dedicados a bailes modernos y muchas veces concentrados en gran medida en el “tango”, aunque debemos admitir que el tango que en esas fechas esta de moda y al que hace referencia la crítica de la época no es el rioplatense sino que son bailes de origen tradicional hispano pero transformados al subir a escena y, sobre todo, tras sus viajes de ida y vuelta entre España y América³. Tonadilleras, canzonetistas, boleras y flamencas ofrecerán sus productos en una variedad de espectáculos y salas. La escena dancística se va preparando para configurar el formato del recital de danzas a través de las estrellas de las variedades.

Bailes nacionales en la escena teatral

En las últimas décadas del siglo XIX la clasificación más generalizada subdivide en tres géneros o tipos los bailes españoles que suben a la escena: boleros, mixtos y flamencos. Al baile de boleros todavía entonces se le denomina con el término de bailes nacionales y en Andalucía recibe el nombre específico de “baile de palillos”, en clara referencia a su ejecución acompañada por los palillos o castañuelas. En mayor o menor medida, los boleros compartían escenario en los café cantantes con los mixtos y flamencos, pero progresivamente la demanda se decanta hacia estos últimos, dejando atrás al baile de boleros y boleras por su mayor dificultad y menor impacto en el gusto del público del momento. En esos años, los bailes de palillos más generalizados en el sur de España eran el fandango, el bolero y las seguidillas mollaras, manchegas y sevillanas⁴.

³ A propósito de la pérdida de los bailes nacionales y la invasión del “tango”, existe un testimonio de Sánchez Pastor que sugiere cierta ambigüedad sobre a qué tipo de tango se refiere: folclore regional, americano habanero o incluso argentino de origen rioplatense. Sánchez Pastor habla ya en 1904 de que el tango se cantaba y se bailaba en toda España en diversos espectáculos de diferentes géneros. En principio parece que refiere al tango de origen folclórico e hispano, pero los comentarios y la descripción de algunos elementos coreográficos sugieren una contaminación con aires americanos. Por la fecha tan temprana de la crónica no podemos hablar del tango rioplatense, pero sí se sugiere un nuevo estilo para el tango de base regional, en un camino de ida y vuelta tanto musical como coreográficamente: “La variedad, la actualidad, el concierto es siempre el tango, con sus movimientos [...] con sus pataditas o pataleos de rigor, y con su música siempre igual, monótona, triste y presidiaria [...] aparte de las obscenidades que pueda tener el tango [...] parece que el bailarín o bailarina tratan principalmente de imitar al mono de cintura para arriba, y a cualquier animal de carga y arrastre de cintura para abajo. El ritmo se marca principalmente a coces; las manos parecen dedicadas a la caza de moscas, y de ahí no se sale, excepto en algunos periodos de epilepsia [...] En Madrid se han establecido una porción de academias de baile, donde se ofrece un nuevo porvenir a la mujer: el tango [...] y el baile no tiene hoy más representación que la danza del vientre, traducida y amalgamada con las danzas de los negros americanos”. Emilio Sánchez Pastor: “El Tango”, *ABC*, 5-V-1904, p. 7.

⁴ Benito Mas y Prat: “Bailes de palillos y flamencos”, *La Ilustración española y americana*, 28, XXVI, 30-VII-1882, pp.58-60.

La vía intermedia, o bailes mixtos, hacía referencia a los bailes de mujer a solo que resultaban de la hibridación entre el flamenco y el de boleros. Herederos de una larga tradición figuran en el repertorio el *Olé*, el *Vito* y el *Jaleo* de Jerez, que se entendían en Andalucía como una vertiente orientalista y propia. En ellos la bailarina bolera trataba de imitar la desenvoltura y provocación de la “bayadera india y de la *almé* africana” pero con un carácter definitivamente español en su ataque y velocidad y, sobre todo, en el subrayado rítmico de sus castañuelas: “La bolera [...] salta, gira, ser revuelve y agita los palillos en un compás infinitamente más rápido y variado que el del puro flamenco, sus actitudes son plásticas y provocativas, y las formas se exteriorizan en violentos y estudiados escorzos”⁵.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, el flamenco asiste a su despegue y dominio sobre el resto de estilos. Presenta claras diferencias con la estética bolera, pero también mantiene su especificidad si se compara con los bailes mixtos. De entrada, en el flamenco se suprimen las castañuelas. Musicalmente, en la práctica, el baile bolero se adecuaba a cualquier tipo de instrumentos (guitarra, piano, pequeña orquesta de cámara). En el flamenco, la voz humana y la guitarra llevaban la melodía y el metro. Los subrayados rítmicos recaían en la maestría de las palmas de los tocadores. Desde el punto de vista estético, la novedad radica en que ahora el baile flamenco se presenta en el salón-teatro o café cantante con los aditamentos escénicos necesarios para saltar de su esencial individualismo a la idea del conjunto, pero siempre manteniendo la tendencia a su característica espontaneidad. El maestro marca el compás con su bastón golpeando en el suelo o sobre la mesa. Mientras, los que van a intervenir en la danza rodean al bailar o bailaora, jaleándoles con “sus oles y sus palmas”. El público recibía de manera diferente el baile de hombre o de mujer. El bailar y bailaora se alternaban en sus coreografías con el fin de narrar el relato básico: la soterrada competición entre los sexos expresada en gestos y actitudes. El auditorio se involucra de manera diferenciada y en función de las exigencias implícitas en el baile de hombre o de mujer. El impacto visual que causa la figura de la mujer se compara con la experiencia sensorial producida por la sonoridad del golpe rítmico que ejecuta el hombre con su zapateado. Al hombre se le exige la agilidad de su zapato y la precisión de movimientos⁶.

La *flamencomanía*, que en la década de los 80 del siglo XIX amenazaba con envolverlo todo, se percibía desde Madrid como una adulteración de lo nacional y, en cierta manera como una subcultura de corto recorrido. Un ejemplo que puede ilustrarlo es el atractivo bullicio que hacia 1885

⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁶ *Ibidem*.

procuraba el café cantante Imparcial de Madrid a sus numerosos clientes y que desaparecerá tan solo una década más tarde:

De infausta memoria, donde era empresa heroica entrar, no ya con sombrero de copa, pero ni aun con hongo y cuello de pajarita. Aquello era característico, pero casi imposible de observar no yendo convenientemente disfrazado. El tablado en el fondo; mesas y por todo el café llenas de flamencos y gente de bronce que no daban paz a los tacones ni a las cucharillas; seguidillas y zapateados que ardían en un candil; el vendedor de ‘bocas’ pregonando entre las mesas su mercancía, y arriba tribunas con verja o celosía para los más recatados⁷.

Los lugares de diversión y sus protagonistas dinamizan el estilo de vida, principalmente en el sector más joven de la población. Flujos de entretenimiento y cultura que cambian costumbres, contaminan el lenguaje con nuevos vocablos y crean tendencias en la moda. Los cafés cantantes, extendidos desde Sevilla a otras ciudades españolas, se convierten en puntos neurálgicos de la diversión a través del cante y baile. Los locales se abren en el centro de los núcleos urbanos, como ocurre en la calle Montera de Madrid, pero también en Hortaleza y Atocha. El público lo forman aficionados, estudiantes, admiradores y seguidores incondicionales de las celebridades del momento. A ese núcleo se une una gran mayoría de foráneos que llegan a la capital y asimilan como tipismo madrileño lo que para algunos “ortodoxos” del baile no es más que una versión adulterada de las costumbres andaluzas. Estos mismos, aducen que los carteles de artistas no resistían la comparación con el “auténtico” cante y baile andaluces. Por tal se entendía aquel que se improvisaba en los patios sevillanos, en las juergas de la Eriña, en las fiestas nocturnas del campo de San Sebastián en tiempo de ferias o en las veladas del famoso café Burrero⁸.

Boleras y flamencas en el café cantante

En el cambio de siglo, el ballet clásico se deslizaba por la ruta de la decadencia al igual que lo hacía la danza de escuela española o bolera. El repertorio bolero, herido por la competencia y la popularidad que el flamenco había conseguido en el café cantante décadas antes, se veía de nuevo acorralado por las variedades y los subgéneros que imponían un marcado carácter popular y evasivo. Al iniciarse el siglo, las bailarinas boleras o del llamado “género clásico español” por sus contemporáneos, se

⁷ Luis Bermejo: “Un café cantante”, *Blanco y Negro*, 17-VIII-1895, p. 16.

⁸ *Ibidem*.

entendían como un bien en extinción. Por su parte, las primeras figuras de la danza académica o ballet no tenían papeles protagonistas y se retiraban a los cuerpos de baile de las compañías de ópera. En el cuerpo de baile del Teatro Real se refugiaban todavía algunas antiguas celebridades pero la actividad de la danza en este coliseo era mínima en el formato de ballet de sesión completa, limitándose principalmente a las intervenciones en los bailables de ópera. Otras bailarinas, menos afortunadas, se empleaban en los conjuntos coreográficos o de coros del teatro por horas⁹.

La danza de escuela española y su repertorio bolero se consideraba entonces, y no sin cierta nostalgia, como normativa. Sus bailarines, boleros y boleras, se constituían en los representantes del baile español más puro, tanto por sus exigencias técnicas como por su estilo particular lleno de arrogancias, donaires y desplantes. En contrapartida, las bailaoras flamencas contribuían al deterioro de la escuela bolera, por su relajación, tendencia a la exageración y adulteración de la base académica. La bolera de escuela era el estilo que las jóvenes más inquietas aprendían en las academias junto al resto de los bailes que componían la danza española. Para algunos entendidos, el amaneramiento en las interpretaciones había convertido al baile español en la danza oriental del vientre¹⁰. Lo cierto es que las mismas intérpretes recrean a su gusto, en distintos espacios y con medios técnicos diferenciados una variedad de movimientos que apuntan a subgéneros tales como danzas modernistas, bailes luminosos, danzas exóticas y antiguas, o bailes artísticos y de fantasía.

La mirada a los cafés cantantes que todavía funcionaban a inicios de la centuria, ilustra el ambiente decadente que padecían los bailes nacionales. Se trataba de locales que habían vivido sus mejores épocas —también para las boleras y boleros— en la década de los 80 en el siglo XIX. El espectáculo normalmente se anunciaba en prensa haciendo referencia a los “grandes bailes nacionales y cante”, pero se subrayaba la importancia del cante flamenco al aportarse los nombres de sus figuras principales, eludiendo el nombre de los bailarines. El público, compuesto por señoritos, militares y campesinos, pagaba la entrada con la consumición. De aquí se deduce que una buena parte del trabajo de las bailarinas consistiera en bajar del escenario tras su interpretación y pasearse por las mesitas para animar a los clientes al gasto.

En este contexto se sitúan las impresiones de primera mano que Rubén Darío escribe tras su viaje por España en 1903¹¹. El texto es especialmente

⁹ Para una revisión sobre la danza española en el siglo XIX véase María José Ruiz Mayordomo: “Siglo XIX”, Andrés Amorós y José María Díez Borque (eds.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, p. 319-334.

¹⁰ Kasabal: “Las bailarinas”, *Blanco y Negro*, 17-VI-1899, p. 6.

¹¹ Rubén Darío: *Tierras Solares*, Madrid, Leonardo Williams, 1904, pp. 51-53.

interesante tanto por su plasticidad como por la información que facilita sobre el repertorio, puesta en escena y estilo del baile. La pérdida de lo pintoresco por culpa del progreso que acecha las ciudades contribuye, según Darío, a la degeneración del canto y baile en el *Café de España*, uno de los pocos que quedaban abiertos en la costa malagueña. Boleras y flamencas se alternan en la escena. El cuadro de baile lo constituyen ocho mujeres ataviadas a la manera tradicional de las majas, con faldas cortas y corpiño, pero con concesiones a la moda en los pompones y adornos a la francesa. Las cabezas aparecen coronadas por cabelleras rizadas y peinados bajos, con moños de cintas y flores de colores vistosos.

En estos locales se podía encontrar desde repertorio bolero hasta jotas. Todo ello articulado con programaciones que buscaban cierta variedad dentro de la propia fijación de los bailes. Por ejemplo, al solo animado del *Olé* danzado al ritmo de vals, le podía seguir un tempo más lento con los *Panaderos* interpretados por dos parejas, y tras ellos actuarían otros solos y cuadros de dos o cuatro bailarines interpretando *Sevillanas*, el *Jaleo*, el *Vito*, *Soleares*, “Seguirillas” y la Jota. El programa al que asiste Rubén Darío en el café de Málaga lo conforman, entre otros bailes, polos, medios polos, zapateados y tango español. Las sutiles diferencias en estas coreografías fijadas se fundamentan en los diferentes pasos, compases y en el tempo más o menos rápido o contenido. Matices que Rubén Darío considera difíciles de detectar por el no entendido¹².

Las bailarinas flamencas se diferencian de las boleras en que llevan faldas más largas, además de en otros rasgos puntuales de la indumentaria. Pero, fundamentalmente, en que no portan las castañuelas. Esto no quiere decir que prescindan individualmente del acompañamiento rítmico al baile emitido por sus propias manos. De hecho, es habitual que cuando las flamencas bailan hagan sonar los dedos imitando los efectos de las castañuelas. A sus evoluciones se les une un coro de jaleadores que las anima con gritos –“ole” y “arza”–, a la vez que sigue el ritmo con las palmas.

Cupletistas y danzarinas en las variedades

Estas desviaciones, hibridaciones y mestizajes entre lo clásico, lo bolero, lo regional y lo flamenco se alimentaban y fraguaban también en el ámbito de las variedades. Un género que, a pesar de las críticas negativas que recibió, contribuyó a abrir nuevos horizontes que se proyectaron tanto en la propia evolución del ballet clásico como en el nacimiento de la danza

¹² *Ibíd.*, p. 52.



Señorita Aragón

(Fotografía: Archivo Aula de Música y Centro de Documentación Musical, Valladolid, ACDOM)

moderna. Además, las variedades gozaron de una popularidad que activó la empresa teatral desde nuevas premisas. En España las variedades se asumieron como una modalidad importada desde París que empezó a desarrollarse a partir de 1895, quedó asentada de forma generalizada para 1905, tuvo su momento de mayor vigencia desde 1910 a 1920 y sufrió su declive en la década de los años 30. Por su parte, el género ínfimo y las *varietés* se habían extendido desde Francia al resto de Europa en los años 80 del siglo XIX, teniendo ya en esos momentos repercusiones para las bailarinas españolas que emigraron y desarrollaron su carrera en el extranjero animadas por las oportunidades que les ofrecía trabajar en un circuito diversificado y un medio escénico heterogéneo. Fundamentalmente, a estas bailarinas o danzarinas se les pedía arte y gracia en un repertorio que los contemporáneos englobaban de manera

genérica bajo el nombre de danzas andaluzas.

La procedencia profesional y casi *amateur* de muchas de ellas se restringía al hecho de haber participado en algún espectáculo dentro del teatro por horas como coristas y cuerpo de baile. La alternativa a una carrera en solitario, que no llegaba en la mayoría de los casos, era la de reintegrarse en espectáculos de teatro musical y variedades. La degeneración del baile español en el territorio nacional, de la que hablaban algunos críticos durante los animados años veinte, contrasta con la popularidad que el mismo baile alcanza en la escena internacional. Algo que ocurría desde décadas anteriores debido fundamentalmente al éxito y movilización de un gran número de bailarinas nacionales de menor rango que salían periódicamente fuera del país. De hecho, la figura de “la danzarina española” se convirtió en un producto comercial seguro en Rusia, Estados Unidos, Francia, Bélgica, Alemania o Inglaterra. Por su parte, en esos países surgían multitud de imitadoras nativas que, alentadas por el éxito de la industria del espectáculo, se atrevían a incorporar el tipismo y las formas más superficiales de la danza española. El acierto o fracaso de las figuras nacionales se probaba en la respuesta del público, que era más entusiasta en el extranjero

debido a la menor capacidad de contraste, y admitía de buen grado el “bailar una de esas flamenquerías que se urden en Madrid a base de marcha toreril y de piruetas imbéciles con mucho ¡ole! y mucho brazo en jarras”¹³.

Los aires de modernidad suponían transformaciones de los espacios físicos teatrales que habían sido testigos tanto del drama romántico, como del neorromanticismo efectista de Echegaray, el teatro de los bufos y el teatro por horas. El género ínfimo iba a contar con una afición generalizada en un tipo de espectáculo divertido, con música ligera y centrado básicamente en mujeres hermosas y textos atrevidos. Sus sencillos fundamentos y la estructura basada en el desfile de números rápidos exigían la adaptación de los antiguos espacios escénicos. Al mismo tiempo, permitía una mayor liberalidad práctica en los usos de otras salas no específicamente teatrales.

Uno de los espectáculos pioneros en el género ínfimo tuvo lugar alrededor de 1894 en el teatro Barbieri de la Calle de la Primavera. La compañía que allí funcionaba desarrolló un programa compuesto por números de circo, parejas de baile y la actuación de la *divette* alemana Augusta Bergès. El espectáculo era muy entretenido, pero los cuplés cantados por la cancionista Bergès tuvieron un especial impacto. Sobre todo lo fue el estreno en italiano del cuplé de *La pulga*, que más tarde utilizaron los hermanos Quintero en su entremés titulado *El género ínfimo* (1901).

A este éxito se unió poco después el del antiguo teatro Alhambra, que en 1898 pasó a denominarse Music-Hall, en clara referencia a la nueva orientación de contenidos que el empresario Banquarel se proponía dar al teatro. De hecho, contrató en Francia a un conjunto ecléctico de figuras de varietés para la apertura del nuevo Music-Hall. Las características de los artistas pueden servir para ilustrar los contenidos de un género que gozó cada noche del favor del público. Entre los artistas estaban: la criolla “Mademoiselle Kara” que cantaba canciones orientales; Paula del Monte, que centraba su papel fundamentalmente en exhibir una imagen de belleza al gusto de la época; Charito Guerrero rival en París de Carolina Otero; el caricato Duchatel, que se hizo popular como bajo bufó y actor cómico especializado en la imitación de personajes conocidos con canciones como *Claire de Notaire* y *La guitarra amoureuse*; y el dúo de bailarinas formado por las hermanas Campos¹⁴.

Las salas de cinematógrafo también se adaptaron al género y alrededor de 1898 el empresario Ramón Cebrián construyó en uno de estos espacios situado en la calle de Alcalá 4 un pequeño escenario donde actuaban algunos bailarines, cantantes, actrices e ilusionistas después de la sesión de cine. El éxito del local, que pasó a llamarse Salón de Actualidades, fundamentalmente descansó en los bailarines Gracia Cansino, los hermanos

¹³ José María Salaverría: “El arte de la danza”, *ABC*, 14-V-1927, p. 5.

¹⁴ Eduardo Montesinos: “El género ínfimo”, *El Teatro*, 60, IX-1905, p. 4.

Jiménez, Eulalia y Franco y la Bella Martínez. Además, contó con la cupletista italiana Estela, la actriz Concha Fernández con sus famosos monólogos, y el ilusionista Florences. Dos salones más se abrieron poco después en la calle Alcalá: el Salón Rouge y Salón Bleu. Allí trabajaban artistas españolas y francesas, además de varias parejas de baile español que ponían el toque bolero con sus castañuelas.

En Madrid, el rápido desarrollo del género ínfimo y el temor a la alteración de las costumbres y la tranquilidad pública, llevó en 1900 a la medida gubernativa de clausurar todos los locales en los que se ofrecieran espectáculos de varietés. Pero pocos meses después un nuevo proyecto se evadía de la prescripción a través de un espectáculo muy completo en el Teatro Cómico con una compañía mixta de zarzuela española y *varietés*.¹⁵ Levantada la prohibición, se reabrió el Salón de Actualidades¹⁶.

Aunque de corta duración, otro de los locales que en 1901 estrenó la noche madrileña fue el Teatro Japonés situado en el número 34 de la calle Alcalá. La antigua sala de espectáculos se convirtió de la mano del artista Arijia en una elegante *bombonière*. El escenario permitía la visibilidad desde cualquier punto de la sala. El fondo de escenario se decoró con una *serre* y el resto de la sala también se inspiró en la estética decorativa orientalista. En su programación desfilaban cupletistas que alternaban sus números con las parejas que interpretaban los bailes nacionales. Entre ellos Napolina, el trío Balazy, Arthaud, Jane Darrás, Camille de France, y Marquissette y Fregolina¹⁷. En 1905 el Actualidades y el Romea en Madrid eran los únicos teatros que se dedicaban con éxito al género ínfimo¹⁸.

En el resto de España, en estos momentos se registraban más de 70 salones y cafés con espectáculos de variedades. En Barcelona existían también varios locales exclusivos para el género, caracterizándose por una estética modernista. También en Valencia, Bilbao, Andalucía y otras provincias españolas actuaban con periodicidad compañías de varietés¹⁹.

¹⁵ E. Montesinos: "El género ínfimo...", p. 9. De la compañía española formaban parte, entre otros: María Montes, Amparo Astort, Pinedo, Julián Fuentes y Redondo. En la compañía de variedades estaban las *mademoiselles* Clo-Clo, Paula del Monte, Blanche Dupré, Rita Keylor, Les Amelyes, O'Connor, La Galathée, María Regina, Carmen Luque, Candelaria Figueroa, Pilar Olivares y otras 20 artistas de distintos géneros.

¹⁶ *Ibidem*, p. 11. Allí se dieron a conocer, entre otras, Pastora Imperio, La Gardenia, la Bella Belén, Pura Martini, Adela Lu-Lu, Pilar Cohen, María Reina, las Esmeraldas, Nella Martini, Lily Poupée, Adela Cubas, Charito Olivares, Carmen Díaz, Amalia Molina, Candelaria Medina, Las Giraldas (las hermanas Ramona y Eloísa Fernández), la Niña de los Tangos, la Africanista.

¹⁷ "El teatro japonés", *Blanco y Negro*, 26-X-1901, p. 14.

¹⁸ E. Montesinos: "El género ínfimo...", p. 11. En ellos se estrenaron las breves piezas teatrales de circunstancias o apropósitos como *La zambra gitana*, *La bodega del diablo*, *El adiós del baturrico*, *Los grumetes* o *La cachunda*.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 5-8. En concreto en el Salón Rouge actuaban la Bella Monerde, la francesa Mirka y las bailarinas Domedel.



Totó y las Hermanas Montes (Tarjeta postal: ACDOM)

Para 1910, teatros tradicionales como Apolo y Eslava se ven afectados por el nuevo género, aunque ahora las nuevas tendencias marcaban un descenso de la sicalipsis al mismo tiempo que surgían los cuplés de carácter más sentimental y contenido. De cualquier forma, aprovechando la nueva coyuntura y obligados por la necesidad de obtener una mayor rentabilidad, muchos empresarios incluyen las variedades en dos de sus secciones diarias. Desde mitad de los años veinte los contenidos de las variedades se canalizan por dos vías: el recital de canciones y la revista de gran espectáculo. El género será un lugar de fácil entretenimiento pero también un espacio privilegiado para la experimentación escénica que ofrecía trabajo a bailarinas populares que en otras épocas, simplemente y con suerte, se hubieran dedicado a formar parte de los cuerpos de baile de pequeños teatros.

Los conocimientos de las artistas españolas al iniciarse en las variedades procedían, fundamentalmente, de tres ámbitos. En primer lugar, de las cantantes y bailarinas extranjeras que en los primeros años se contratan para el mercado español con el fin de llenar el vacío que implica todo género importado. Ellas ejercieron su influencia en las artistas autóctonas que aprendieron repertorio y procedimientos. En segundo lugar, de su formación en las escuelas de los maestros de baile donde aprendían la escuela bolera, los bailes regionales y el flamenco. Por último, se beneficiaban de la experiencia adquirida durante sus recorridos por los circuitos teatrales, cafés y pequeños locales musicales.



Mercedes Romero (Tarjeta postal: ACDOM)

En sus actuaciones alternaban con toda naturalidad la bata de percal y el pañuelo de Manila atado al talle, con el estilismo de la danzarina exótica de la *belle époque* en el que los historiados y barrocos vestidos de raso, terciopelo y suntuosos bordados, evocaban todo tipo de fantasías. Ellas mismas se reinventaban como bolearas o bailarinas españolas en los *cafés concert*, cinematógrafos y otras salas de entretenimiento, con una técnica poco cuidada y muchas licencias a la fácil espectacularidad e hibridación. Todo ello bajo el colorista efecto visual de las enaguas, volantes, encajes, miriñaques, polleras y abundancia de joyas que las adornaban. Fueron artistas polivalentes que concentraron sus capacidades dramáticas, dancísticas y musicales en espectáculos cantados, donde interpretaban números desgajados de zarzuelas, abordaban el género ínfimo con ritmos modernos, o bebían en fuentes regionales y nacionales al interpretar melodías populares que reflejaban la vida rural. Escenificaban las letras, cantaban el cuplé importado o las coplas de nueva creación, representaban pantomimas y adoptaban en sus ritmos musicales y movimientos el “tango americano” (ritmo de habanera) o hispano de base regional, los bailes urbanos de moda y, más tarde, incluso es posible que se añadieran gestos coreográficos del controvertido tango rioplatense importado en España desde París en 1913²⁰.

²⁰ Como ha señalado Enrique Cámara de Landa, en la crónica periodística española de los meses anteriores a la Primera Guerra Mundial abundan referencias coreográficas sobre el nuevo baile importado desde Argentina hacia Europa y Norteamérica. Se trata del “tango argentino” que no hay que confundir con el “tango americano”, identificado este último con las habaneras por los compositores del teatro lírico español desde mediados del siglo XIX. En concreto, y en relación al tango argentino (tango rioplatense gestado en Buenos Aires y Montevideo) comenta Enrique Cámara: “Esta danza llega a París durante la primera década de nuestro siglo, pero su difusión a escala europea se produce a partir de 1912. Durante el breve periodo que abarca los últimos meses de 1913 y los primeros del año siguiente el fenómeno se manifiesta en las principales ciudades del Hemisferio Norte Occidental con características de eclosión. El tango explota en Europa como una bomba de alto poder y provoca una oleada de sucesos en cadena que ocupan un espacio en la prensa local e internacional mucho mayor que el destinado a cualquier otra danza de su época [...]. En España el fenómeno se produce con un ligero retraso con respecto a las metrópolis de otros países europeos [...] y los asuntos que se narran en relación con el tango en un primer momento suceden fuera del país”. Enrique Cámara de Landa: “Tango de ‘ida y vuelta’”, *Revista de Musicología*, XVI, 4, 1993, p. 2147.

Canción

El repertorio inicial de las canzonetistas se basaba en los cuplés arreglados y traducidos al español, una tónica que se prolongó incluso hasta el primer lustro del siglo XX, cuando el género tenía ya carta de naturaleza en la sociedad española. Algo que contribuirá a su indefinición terminológica (cuplé, copla, canción andaluza, canción española). La canción ligera era interpretada por tonadilleras o cupletistas que cantaban letras provocativas o ingenuas, normalmente de contenido amoroso, con un doble sentido, y con tendencia a la procacidad y al tono picante. Aunque al iniciarse el siglo las cantantes más reconocidas contaban ya con un repertorio propio, este era reducido porque no abundaban los músicos que se dedicaran a cultivar el género, lo que contribuía a que su definición fuera todavía más inestable que la del baile. De hecho, ya se habían estrenado algunas obras escritas y compuestas por músicos nacionales específicamente para los teatros que se dedicaban al género ínfimo, pero todavía se trataba de un espectáculo desubicado y aspiracional, que buscaba ser el heredero legítimo del esplendoroso género chico de los últimos años del siglo XIX.

Músicos y literatos consagrados compusieron canciones dedicadas a algunas de las famosas cupletistas. Las esperanzas para el género de las variedades se fundamentaba no tanto en la acogida mayoritaria del público, de la que ya gozaba, sino en la dedicación de escritores y compositores de talento que se atrevieran a crear repertorio. Es el caso de Ruperto Chapí, que compuso para Emérita Esparza la canción *La Española*, con letra de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Se trata de una partitura para tiple y orquesta fechada en Fuenterrabía el 28 de agosto de 1908²¹.

La carrera de Emérita Esparza puede servir como ejemplo para tomar el pulso a la transformación profesional que se produjo entre algunas actrices, cantantes, y bailarinas que abandonaron el caduco género chico para aventurarse a una carrera en solitario dentro de las variedades entendidas dentro de un nivel profesional de rango superior. Al iniciarse 1900 Emérita Álvarez Esparza trabaja en los teatros Apolo y la Zarzuela, dedicándose al género chico. Aprovechando sus dotes de cantante, actriz y bailarina, participa en la revista o fantasía cómico-lírica *ABC*, que se estrena en el teatro de la Zarzuela el 12 de diciembre de 1908, con música de Jerónimo Giménez y libreto del binomio formado por Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. El perfil profesional de Emérita es más cuidado y amplio que el de otras compañeras pero todavía poco fraguado para emprender una carrera en solitario dentro de las variedades²². París se presentaba ante Emérita

²¹ Luis G. Iberní: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995, p. 551.

²² José Juan Cadenas: "Lluvia de estrellas", *ABC*, 25-V-1910, p. 3. Subrayando la diferencia con otras estrellas del género, el cronista comenta que Emérita "es guapa, canta bien, baila con garbo y no



Emérita Esparza (Tarjeta postal: ACDOM)

Zarzuela tras su papel en *La contrata*, un apropósito de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Emérita debutó en el Olympia de París en mayo de 1910, actuando también en el Palais d'Été de Bruselas y otros teatros europeos durante los seis años que estuvo fuera de España. En sus programas presentaba canciones e intercalaba danzas componiendo un discurso coherente en la sucesión de los números. En 1917 reaparece en Madrid, actuando en el teatro Reina Victoria con un estilo delicado y depurado, de corte ligero y satírico y del que es responsable Baldelli y la propia elección del programa, ya que debuta con la opereta *El conde de Luxemburgo*, de Lehar. El público apreció especialmente su canción inicial y los dúos del segundo y tercer acto²³.

se rifa", en claro contraste con la Chelito: "... consuélense, no obstante, los organizadores del escándalo de la Zarzuela. Si la Esparza se va, la Chelito vuelve dispuesta a rifarse todas la noches, entre la 'marchoseria' andante, como hacía en La Habana, y mientras a la Esparza la acaparan las empresas de Europa, a la Chelito la devuelve facturada un pudoroso negro cimarrón".

²³ "Notas teatrales", ABC, 26-X-1917, pp. 13-14. Los artistas Hidalgo, Barreto y Mesejo formaron también parte del reparto.

como el medio para adquirir el refinamiento y la conversión en la artista de opereta que ella al igual que otras tantas compañeras anhelaban como proyecto artístico.

La crítica definía su estilo vocal e interpretativo con adjetivos como "fino y espiritual", en claro contraste con la vertiente más picante o incluso sicalíptica que había predominado hasta entonces. Se entendía con ello que cumplía con las expectativas líricas más exigentes, con condiciones vocales de mayor seguridad y brillantez. Emérita tenía un registro de soprano amplio, un color suave y un sentido convincente del fraseo. Fundamentalmente, fueron las condiciones profesionales las que le llevaron a abandonar España durante seis años e iniciar su carrera en solitario dentro de las variedades. Pero el motivo inmediato fue las malas relaciones con la compañía del Teatro de la

Danza

En la danza, el género encontraba una definición más homogénea para sus artistas. La razón es que las bailarinas basaban su repertorio fundamentalmente en el material autóctono aportado por los bailes de escuela, por los bailes regionales –andaluces principalmente–, y por el flamenco. En los repertorios de las primeras bailarinas que destacaron en las variedades siguieron dominando los fandangos, sevillanas, jotas, seguidillas, peteneras y tango hispano o regional. De manera periódica se ponían de moda algunos de estos bailes. Por ejemplo, todas ellas tenían el garrotín como un lugar común de su programa en 1905, para cuya actuación aparecían en escena normalmente ceñidas por el corsé, con las medias de red y con el traje con sobaqueras.

La prensa contribuyó a definir las características en el estilo de cada artista y a ventilar sus vidas privadas. Los banales comentarios sociales colaboraron en la construcción de la identidad de marca de las más famosas. Las rivalidades entre las bailarinas que se disputaban el favor de los aficionados se alimentaba de la rumorología de sus vidas privadas y la competitividad en sus destrezas. Hasta la década de los años 30 del siglo XX, momento en que declinan las variedades, las artistas más afortunadas son aquellas que o bien ya habían hecho carrera internacional o habían tenido la capacidad creativa y técnica de trasladarse a nuevos géneros. Sobre todo destacan las que configuraron la modernidad de la danza uniéndose a la música de autor y a otras artes plásticas como es el caso de Carmen Dauset, Tórtola Valencia, Antonia Mercé, Laura de Santelmo y Encarnación López. Mujeres con estilos y hallazgos diferenciados pero con un interés común en profesionalizar la danza como queda manifiesto en su triple dimensión de bailarinas, coreógrafas y empresarias.

Están pendientes trabajos que rescaten a otras figuras representativas de la evolución generacional y artística que sufre la danza española en el mundo de las variedades durante este periodo. A la espera de investigaciones más puntuales y exhaustivas, es posible aquí adelantar algunas pinceladas que permitan acotar el panorama y sugerir algunos contenidos de estudio. Con el objetivo de perfilar algunas de las características y aportaciones de estas mujeres, se hace pertinente revisar someramente el colectivo de bailarinas que se mueven de manera casi anónima en la historia de la danza española²⁴. En este sentido se pueden adelantar ya algunas claves

²⁴ Carlos Fortuny: “Por el mundo de las variedades. Treinta años de bailarinas”, *Blanco y Negro*, 20-XI-1932, pp. 187-193. La crónica permite trazar una aproximación cronológica a las figuras que estaban de moda desde 1895 a 1930. A finales siglo XIX y primer lustro del siglo XX las dos artistas que gozaban de fama internacional eran la Bella Otero y Carmencita. Además, destacaban en esa época: Luz Chavita, la Bella Oterito, Rosario Guerrero, las hermanas Florido, Sagrario Álvarez, la Tortajada y Pilar Guerrero. En la primera década del siglo XX estaban ya trabajando Pilar Monterde, Candelaria Medina,

fundamentales que dibujan el perfil de las artistas de variedades, como eslabón que da continuidad al auge del fenómeno dancístico en la Edad de Plata y en las décadas de los años 40 y 50.

Perfil de las bailarinas dentro de las variedades

Dentro de las cupletistas, una de las primeras en adquirir el estatus de estrella, sirviendo de referente para las artistas nacionales fue Catalina Otero. La Bella Otero triunfó en la escena norteamericana en los años 90 del siglo XIX, y fue más famosa por los escándalos de su vida privada que por sus dotes para la canción y el baile. En España, poco después, debutó La Fornarina en el Teatro Japonés con el propósito *El pachá Bum-bum* haciendo el papel de esclava²⁵. Además de su belleza, al público le gustaba especialmente el doble sentido que imprimía a sus canciones por el estilo lánguido, ingenioso y dulce con que abordaba las letras más subidas de tono. La Bella Chelito es otra de las celebridades en las que es lugar común subrayar su aspecto externo, y se reconocía que destacaba más por lo de “bella” que por su arte en el cuplé. Le faltaba convicción en la interpretación y su voz no era gran cosa, pero eso no era obstáculo para su popularidad. De otras sí se reconocían sus dotes interpretativas, la manera de cantar y la capacidad de sugestión que ejercían en el público. Entre ellas la Criolla, África Lázaro, Pura Martini, María Nogués o Luzbellina. En Barcelona se hizo famosa a principios de siglo una cupletista que se presentaba con el nombre de la marquesa de Villareal del Tajo, rompiendo la tónica de la modesta adscripción social a la que pertenecían estas artistas.

En 1905 Candelaria Medina, Pastora Imperio y Amalia Molina ya habían hecho carrera y difusión de la copla y canción andaluza. Candelaria Medina tenía un físico típico de la belleza andaluza, con un cuerpo que movía con elegancia y distinción por el escenario mientras cantaba las letras picantes con toda naturalidad. Pastora Imperio imponía por su presencia escénica más que por su voz o desenvoltura en el baile, en el que destacó por su porte y braceo. No era guapa para los cánones de la época, pero tenía buena figura, un rostro expresivo y un modo de cantar persuasivo

Pepita Sevilla, Antonia Mercé, las hermanas Olivares, las Solsona, Luisa de Bigné, Eloísa Carbonell, la Trinita, Carmelita Ferrer, las Esmeraldas, María Reina, Paquita Vera, Luisa Rubí. Poco después, las figuras que destacan en 1915 son: Tórtola Valencia, Argentinita, Laura de Santelmo, la Bilbainita, Carmelita Sevilla, María Esparza, Minerva, Julia Borrull, Aurea, las Mari-Marina, Trinidad Pla, la Criollita, las Pilarcillas, Georgina Violeta, Mireya y Trini, La Marquesita. En 1920 están de moda Luisa de Lerma, Marujilla, Amarantina, Antoñita Torres, Helena Cortesina, Teresita Jauffret, la Gioconda, Amparito Medina, Lolita Astolfi, Soledad Miralles, Damayanti, Isabelita Ruiz, Custodia Romero, Charito Delhor. En 1925 triunfa la Yankee, Liana Gracián, Carmen Diadema, Pilar Calvo, Adelina Durán, Berta Adriani, Muguet, las hermanas Cortesinas, Lolita Puchol, las Pyl y Myl, Luisita Quirón, Pilar y Victoria Pinillos. En 1930 destacan Luisita Alonso, Teresina, Asunción Granados, Goyescas, Aurorita Imperio y Goyita Herrero.

²⁵ E. Montesinos: “El género ínfimo...”, p. 11.



Candelaria Medina y Aurora Castillo (Tarjeta postal: ACDOM)

y cercano. Amalia Molina además de cantar también era bailarina, destacando especialmente en el arte de las castañuelas²⁶.

En 1906 estaba de nuevo de moda el cuplé de *La pulga* y los tangos (probablemente americano o con ritmo de habanera) persuasivos de Pepita Sevilla. La moda sicalíptica duró hasta 1910-12, momento en que las letras de los cuplés se hacen más sentimentales y los espectáculos más decentes. Esta característica amplía el espectro del público interesado, centrado hasta entonces principalmente en un aforo masculino. En este estilo destacó la tonadillera Aurora Mañanos Jaufrett (La Goya) con éxitos como *La violetera*, *Y ven y ven*, y *El relicario*. La gran “vedette” del género será Raquel Meller que, como señala Salaün, cuidará hasta el mínimo detalle de la puesta en escena, introduciendo una verdadera dramaturgia en la interpretación con decorados, trajes e iluminación²⁷. En sentido estricto, el cuplé conocerá su edad de oro entre 1912 y 1925, convirtiéndose la canción en uno de los productos cotidianos de consumo.

Dentro de las bailarinas Carmen Dauset (Carmencita) fue una de las primeras en hacer carrera internacional y popularizar los bailes españoles. Trabajó en Estados Unidos en la última década del siglo XIX y fue

²⁶ V. Cavia Naya: *La castañuela española...*, pp. 106-109.

²⁷ S. Salaün: “Espectáculos, tradición...”, p. 196.

contemporánea de Catalina Otero. A pesar de su anonimato hasta hace muy poco para la historia de la danza, se convirtió en una auténtica representante de la cultura española en Estados Unidos. Carmencita se constituyó en el modelo en el que se miraron las bailarinas españolas que llegaron en esos años a América. Surgieron numerosas rivales que la copiaban pero duraban poco en manos de la crítica. De hecho, incluso su nombre artístico fue utilizado por las que empezaban, creando cierta confusión en el público y la prensa. Carmen Dauset recibió el sobrenombre de “La Perla de Sevilla” y sus bailes de escuela española todavía respiraban el sabor de la tradición²⁸.

Poco después empezaron a desarrollar sus carreras, tanto en España como en Europa, otras figuras que se dedicaron exclusivamente a popularizar los bailes españoles, gozando ya de pleno reconocimiento en 1905. Entre ellas destacaron en el género andaluz las hermanas Pilar y Rosario Olivares. También de esa época se pueden señalar, entre otras, a las siguientes: La Bella Belén, Pilar Monterde, Pepita Sevilla, María Reyes, Gracia la Morenita, Las Giraldas, La Tortajada, La Gardenia, Paquita Álvarez, La Florido, Julia Esmeralda, La Gitanilla, Zaida, La Pagés, La Guadita, Trinidad Picó, Mari Rosa, La Norro, Carmelita, Las Trebolinas, Pepita Martínez, Soleá la Morena, María de la Luz, La Violeta, Las Tres Hermanas Moreno, María la Bonita, La Iberia, Mercedes Guerrero, Las Tarifeñas, La Sevillanita, La Chavita, La Solsona, Concha la Sevillanita, La Bella Oterito, Elisa Romero, La Africanita, La Niña de los Tangos, La Rubí, Mari Díaz, Paquita López, María Reina, La Negrita, La Madrileña, La Gaditana, La Bella Carmencita, Las Serranitas y La Niña Bonita²⁹.

En una generación posterior a la de Carmencita, y abriendo una línea completamente diferente al concepto tradicional de la bailarina española, se sitúa Tórtola Valencia (1882-1955). Debutó en Inglaterra y allí participó en el teatro de variedades y dentro de musicales donde su carácter en la propia trama del espectáculo aparecía vinculado con el de una bailarina española. Esa experiencia le permitió formar su propio espectáculo, siendo pionera en formato y estilo al crear unos programas completos basados en sus solos de danza con música clásica y con acompañamiento orquestal, dotando a sus programas de un estilo muy personal. Tórtola se mueve dentro de un repertorio ecléctico que combina el estilo de la danza libre, el orientalismo finisecular, el flamenco, y algunos rasgos de los bailes mixtos y boleros de la danza española. Su trabajo crea un puente desde las variedades hacia manifestaciones artísticas de carácter más serio, dentro del entorno teatral del modernismo y también con incursiones familiares al

²⁸ V. Cavia Naya: *La castañuela española...*, p. 89-97.

²⁹ E. Montesinos: “El género ínfimo...”, p. 27.

camino que recorrió la nueva danza expresionista. Las castañuelas no están apenas presentes en su repertorio, un rasgo más de esa desviación hacia la danza moderna, pero también probablemente de su falta de dominio técnico en la danza de escuela española. En las numerosas fotografías en que la bailarina posa a lo largo de su carrera se percibe su particular perfil: poco común en las bailarinas de variedades españolas del momento, pero normativo en aquellas figuras que abrieron la línea europea de la danza moderna³⁰.

Entre las bailarinas que tuvieron su origen en las variedades destaca Antonia Mercé, ocupando un lugar privilegiado en el panorama de la danza. Sobresale su capacidad para transformar la tradición del baile español en un nuevo producto cultural, la contribución determinante a la configuración del género de danza española, la creación del ballet español, la superioridad artística de su interpretación, la creatividad de sus innovaciones coreográficas, la utilización de la música de vanguardia, la modernidad en asumir las exigencias del ámbito empresarial. La Argentina fue pionera en despegarse del género de las variedades, asumiendo su arte la dirección de la vanguardia de la danza española a partir de 1917 y siendo reconocidos sus méritos tanto internacionalmente como en su propio país durante su propia carrera³¹. La atención que ha recibido Antonia Mercé en la historiografía de la danza, con artículos especializados e incluso alguna monografía, obvian aquí un tratamiento más amplio.

Otras figuras del género buscaron la modernidad y una elevación de su trabajo desde otros ángulos. Entre ellas destacan alrededor de la primera guerra mundial Laura de Santelmo y Encarnación López. En 1915, y dentro de los presupuestos de la estética del momento, Laura de Santelmo formaba pareja con su hermana Matilde (Las Macarenitas). En esa misma época Encarnación López era reconocida por el casticismo de sus coreo-



Gracia la Morenita (Tarjeta postal: ACDOM)

³⁰ Victoria Cavia Naya: "Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España", *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, 7, 2001, pp. 7-29.

³¹ C. Fortuny: "Por el mundo de las variedades...", p. 187.

grafías y se valoraba especialmente la interpretación de los cantos populares regionales. Entre sus contemporáneas y compañeras de profesión destacaban, entre otras, Isabelita Ruiz, Lolita Astolfi, Soledad Miralles, Amparito Medina, Carmelita Sevilla, Berta Adriani, Carmen Vargas, Pilar Calvo, Goyita Herrero, Custodia Romero, Pilar López o Goyesca.

En este sentido se pueden adelantar ya algunas claves fundamentales que dibujan el perfil de las artistas de variedades, como eslabón de continuidad entre las boleras y flamencas de finales del siglo XIX y la configuración moderna del género “danza española” que despegará en la Edad de Plata y tendrá su mayor auge en las décadas de los años 40 y 50. Se señala a continuación algunas de las conclusiones que se pueden inferir de la investigación llevada a cabo:

- La actuación en los números de variedades implica una carrera profesional en solitario. Se presentan con una fuerte carga aspiracional y como un salto cualitativo para muchas de las actrices, bailarinas y cantantes del momento que encuentran obturado su futuro en el género chico o en los cafés cantantes.

- Muchas bailarinas provienen del género chico y en concreto de la vertiente que cultiva la pieza cómico-lírica, que incluía números concertantes, piezas musicales y bailables. El salto cualitativo era debutar con números propios. Con ese fin van configurado un programa que se beneficia de la experiencia adquirida en las comedias y espectáculos en los que han participado con anterioridad.

- Otra de las procedencias son los café cantantes. Las bailarinas y bailarines suelen presentarse en la escena teatral en pequeños grupos, formando cuadros de bailes españoles. El vestuario para las flamencas es de falda larga con volantes, pequeño mantón y zapato. El de repertorio de escuela se basa en la falda corta de bailarina con los ornamentos propios de la bolera teatral, pero con concesiones a la moda y con zapatilla o zapato. Las cantantes tienen el perfil de tonadilleras: vestidas con la mantilla española blanca y traje largo de caída recta, mantón, peineta y peinado alto adornado con flores.

- Buena parte de las bailarinas han recibido una formación con maestros de baile en academias y les resulta familiar el repertorio de bailes boleros, el flamenco, algunos bailes regionales y sus versiones escénicas o populares (jota aragonesa, fandangos, seguidillas, peteneras,) tan características de la circularidad de la danza española entre lo teatral y lo popular. En consecuencia, conocen los rudimentos del toque de las castañuelas en el acompañamiento al baile y el modo normativo para introducir las en esos bailes.

- Son artistas versátiles. Sus dotes interpretativas les sirven para decantarse hacia la canción, la imitación, el baile o la pantomima, pero muchas de las figuras que cultivan en España el cuplé o la canción no se dedican

exclusivamente a él. La mayoría son bailarinas. Por su parte, algunas de las bailarinas también interpretan canciones en su repertorio, aunque en menor medida.

- Las bailarinas alcanzan una gran popularidad ante un público que exige mujeres bonitas y que consume entretenimiento y ocio en la dimensión más frívola. Pero también se convierten en objeto de inspiración para pintores, poetas e intelectuales, generando toda una temática iconográfica y simbólica de la bailarina española. Entre los españoles Soroya, Zuloaga y Anselmo Miguel Nieto abundan en el tema. También fuera de España se encuentran pintores que hacen suya la iconografía de la bailarina española, como es el caso Singer Sargent y Merrit Chase en Estados Unidos.

- Los programas que presentan ejercen un gran atractivo escénico, a pesar de la sencillez de sus coreografías o de la escasa movilidad en el escenario. Con poca diversidad y limitándose a repeticiones de las mismas figuras y pasos.

- Simplicidad en los elementos escenográficos, que se compensa por la utilización de recursos efectistas conseguidos gracias al rico vestuario y a los pequeños telones colocados detrás del decorado practicable. En un mismo programa suelen cambiar de vestuario en cada número y, en muchos casos, también de forillo. Las luces es otro de los elementos fundamentales para conseguir la ambientación escénica.

- Adaptan músicas ya conocidas a sus bailes, pero también se escribe música para ellas basada en los ritmos de danza populares y en las melodías de moda. Se traducen las canciones modernas importadas o se baila con ritmos y melodías tradicionales. Se suelen acompañar en la música con pequeñas orquestas que aparecen en la escena. También con guitarristas, pianista o conjuntos de rondallas, dependiendo del estilo del repertorio.

- Sus vidas privadas suscitan un especial interés dentro de la crónica de sociedad, convirtiéndose en las celebridades mediáticas e imagen publicitaria de productos comerciales en paralelo al resto de las industrias culturales que desarrolla la cultura de masas: cosmética, moda, coches, sellos discográficos, tabaco, novelas y etc.

- Estatus social de origen modesto y claro interés por ocultarlo o fantasear con sus memorias. Recrean sus biografías con lugares comunes tales como el pasado noble, épico o pintoresco. Andalucía siempre surge en el panorama biográfico de alguna manera y con el objeto de justificar su conocimiento del flamenco que se vincula con el origen gitano.

- Uniformidad del circuito recorrido para adquirir el estatus de estrella de las variedades. Salen de España formando parte de conjuntos y compañías, se forman en París, debutando en solitario en la capital francesa y en el resto de Europa. Luego vuelven a España para presentarse como artistas consagradas del género. Su trayectoria tipológica se podría resumir de la



Boleras. Figurines de Vitín Cortezo para Mariemma (Archivo Museo Mariemma de Iscar, MM)

siguiente manera: se desplazan desde su lugar de origen hacia Valencia, Bilbao, Sevilla, Málaga, Barcelona o Madrid. Sitúan como centro de operaciones Madrid o Barcelona, desde donde viajan con otros colectivos por provincias. En estas capitales se les ofertan los contratos para algunos de los teatros y salas de París. Desde Francia viajan al resto de Europa. El mercado norteamericano se mueve también desde París, a través de los empresarios que se desplazan allí en busca de nuevas figuras.

- Intercambio de la localización de los espacios escénicos y de repertorio. Sus programas se van decantando en función del tipo de local en el que se actúa, pero hay una gran flexibilidad y simultaneidad entre el music hall, sala de conciertos, cabaré, tabernas y teatros.

Corolario

Las variedades actúan como elemento impulsor de la renovación de la danza nacional a través de las mujeres. Funcionan como un laboratorio de experimentación en las artes escénicas que dará sus frutos artísticos más logrados con las compañías de ballet, o cuadros de bailarines, de la mano de las mujeres más dotadas técnicamente y más modernas estéticamente en la

década anterior y posterior a la guerra civil. Aunque entre los artistas de mérito reconocido en las primeras décadas del siglo XX están también bailarines como Vicente Escudero³², son fundamentalmente mujeres como Antonia Mercé o Encarnación López las que emergerán con una identidad propia desde los estertores del género chico, el magma del género ínfimo y la experimentación de las variedades. En este sentido, es necesario reconocer la masa crítica de bailarinas de variedades que actúa desde finales del siglo XIX y hasta los años 30 como cadena de transmisión e hibridación de géneros y conduce hacia la explosión internacional de la danza española que despegará en los años 40 y encontrará su madurez en la creación de ballets en los años 50 en compañías como las de Pilar López, Antonio Ruiz o Mariemma³³. Al inicio de sus carreras, también estos bailarines se desenvuelven y realizan su aprendizaje en el ámbito de las variedades, encontrándose en un equilibrio inestable que les obliga a superar las expuestas condiciones escénicas que impone este medio. El riesgo comercial de las giras, las exigencias creativas y de resistencia con programas a solo y la necesidad de sobresalir ante una abundante competencia les proyectará a un nivel superior que en un primer momento se concretará en la danza de concierto y música de autor, y más tarde en la creación del ballet español.

³² Victoria Cavia Naya: "Vicente Escudero. Baile y Vanguardia", *Pensamiento español y música: siglos XIX y XX*, Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar Taboada (eds.), Valladolid, Glares, 2002, pp. 123-175; Victoria Cavia Naya: "Expresionismo y expresión en la danza de Vicente Escudero desde el *Zeitgeist* de la música de Arnold Schönberg", *Arnold Schönberg (1874-1951). Europa y España*, Victoria Cavia Naya (ed.), Valladolid, UVA, 2001, pp. 129-153. Para los años de la Edad de Plata puede consultarse el artículo de Celsa Alonso "Mujeres de fuego: ritmos 'negros', transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18, 2009, pp.135-166.

³³ Victoria Cavia Naya: "La búsqueda del ballet español en Mariemma o la amalgama de lo nacional en Ibérica (1964)", *Etnofolk*, 14-15, 2009, pp. 390-427; Victoria Cavia Naya: "Tradición y lenguaje académico: Mariemma en la Bolera de la danseuse espagnole (1943)", *TRANS_Revista Transcultural de Música*, 15 (30), <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82222646030>> (consultado 1-X-2013)