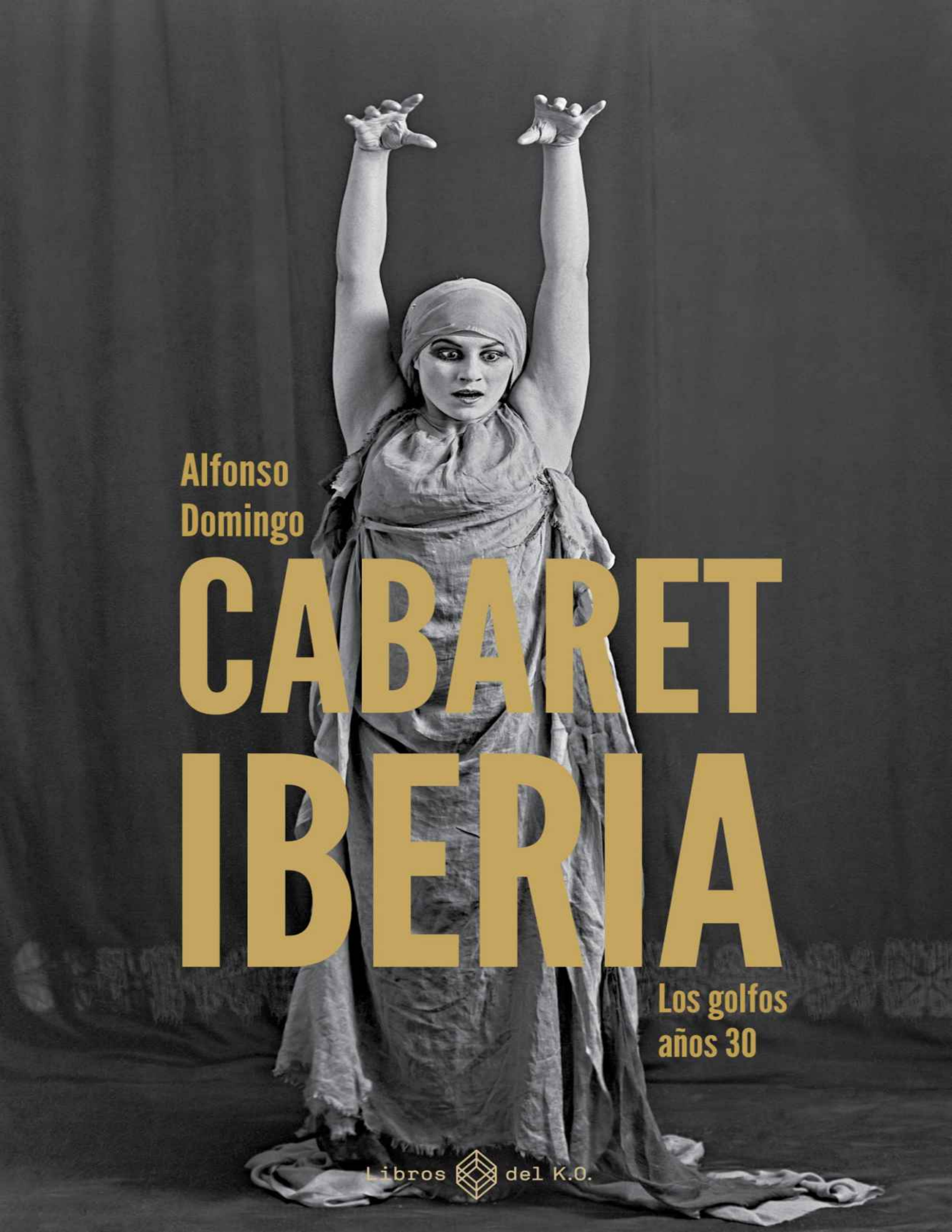


Alfonso Domingo

CABARET IBERIA

Los golfos años 30

Libros del K.O.

Alfonso Domingo
CABARET IBERIA
Los golfos años 30

Libros del K.O.

PRIMERA EDICIÓN: junio de 2025

© Alfonso Domingo, 2025

© Libros del K.O., S. L. L., 2025
Calle San Bernardo 97-99, entresuelo 8
28015 Madrid

ISBN: 978-84-19119-95-7
CÓDIGO BIC: DNJ, ASZH, HBTB
IMAGEN DE CUBIERTA: Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. ©IAAH. Foto Adolf Mas. C 10934
MAQUETACIÓN: María O'Shea
CORRECCIÓN: Melina Grinberg e Isabel Bolaños

PRÓLOGO: La conquista del tiempo

> Es el Madrid de la luz y los tranvías eléctricos, el Madrid que habla por teléfono y no se asusta de las motocicletas ensordecedoras y trepidantes, ni de los autobuses, ni de los aeroplanos; que corre bajo tierra con el metro porque empieza a comprender la importancia del tiempo, y prefiere a los bailes hediondos y soeces de «La flor», del «Norte» o de la costanilla de los Ángeles, los *souper-tango* del Maxim's o del Palace; el Madrid con atisbos cosmopolitas, que juega al «foot-ball» y al «tennis» y boxea, y no se escandaliza puerilmente de tener aventureras que lleven abrigos de diez mil pesetas y fumen cigarrillos egipcios.
>
> Eduardo Zamacois, *Una vida extraordinaria*, 1923

El 22 de agosto de 1919, don Benito Pérez Galdós sale de su casa a despedirse de Madrid. Lo hace en un coche abierto para decir adiós a la ciudad que tanto amó. En él da una vuelta por la Moncloa y el paseo de Rosales y, aunque no puede ver, respira esos aires, escucha los trinos de los pájaros, los sonidos de la urbe, y tras esa salida de su hotelito de Hilarión Eslava, apenas se mueve ya de la cama, casi sin hablar, en un mundo del que se despide y en el que quizá, como escriben algunos amigos suyos más tarde, se va encontrando con la miríada de personajes que ha creado a lo largo de su vida.

Galdós fallece a las tres y media de la madrugada del domingo 4 de enero de 1920. El duelo nacional es sentido y auténtico, con cincuenta mil personas acompañando su féretro hasta el cementerio de la Almudena, muchas de las cuales lloran conmovidas. En ese mismo año, la piqueta empieza a demoler los edificios de la red de San Luis, por donde se abrirá un tramo de la Gran Vía, que modelará la fisonomía de un nuevo Madrid. La primera serie de obras ha acabado en 1917 y poco después comienza la segunda hasta la plaza del Callao, que tardará cinco años. Se puede hablar del final de una época y el principio de otra, que nace con esperanzas de

progreso y desarrollo, de una nueva evolución en el ser humano.

En aquel tiempo, en el primer tercio del siglo xx, todo es magia. La electricidad es magia, como la fotografía. La música, las canciones, la noche; todo asemeja ser mágico, fascinante. Se lo parece a los partícipes de todo aquello, actores de una realidad que ha alumbrado el nuevo siglo, con sus problemas y conflictos, pero también con sus novedades. Pero no solo es mágico el espacio, que cambia de una semana a otra, de un día a otro, sino también el tiempo, que se estira, se multiplica, conteniendo dentro de sí múltiples posibilidades, esquinas inciertas, perspectivas insólitas. España es, como muchos, joven, o parece haber nacido de nuevo.

La electricidad ha entrado en las casas, sobre todo las burguesas, junto con el teléfono, el gramófono y la radio. Madrid intenta transformarse al igual que lo están haciendo las otras capitales europeas. La ciudad, con los primeros rascacielos, crece hacia arriba y hacia abajo, con la construcción de los túneles del metro. El subsuelo también cuenta para la conquista del tiempo. Se va expandiendo asimismo el ómnibus, y los taxis, verdes y negros, comienzan a recorrer las calles de la ciudad, así como los vehículos privados.

Los periódicos y revistas se multiplican. Casi todos parecen tener sus lectores. El talento también se desborda: en los diarios, en los semanarios, en el arte, la pintura, la escultura, la poesía, la novela, y por supuesto en la música y el teatro en todos sus géneros. Todo está en ebullición, es parte de un cocido que no se hace ya a fuego lento, sino con la *speed*, la velocidad de la época, alimentada por un dinero que circulará aún durante algunos años. La prosperidad aúpa a las clases medias tanto como a las clases acomodadas, consecuencia de la neutralidad española en la Gran Guerra y el negocio realizado suministrando pertrechos y alimentos. Autorizado el juego, desde 1914 a 1923, el ritmo de la vida en la ciudad se acelera aún más. Con los coletazos de la guerra, España, y sobre todo Madrid, se llena de europeos que huyen de la quema, agentes de los servicios secretos, prostitutas y *cocottes* de lujo que pululan a la caza de aristócratas o negociantes. Se inauguran los primeros cabarets, el Maxim's y el Ideal Room, en la calle de Alcalá, a la altura

de Sevilla.

También en la política, el mundo del trabajo y los sindicatos se puede decir que a la década de los treinta se llega con ansia, como para recuperar terreno y tiempo perdidos. Un atraso de siglos que, desde luego, no se arregla en un día. No solo hay un cambio de velocidad, de aceleración en el tiempo, sino de mirada. Madrid es bohemia aún, o golfemia, como asimismo se denomina, aunque ya se olfatea en el ambiente que llega un cambio notable, una época intensa, llena de furia creativa, de inventos, de genios, de liberación, de fuera corsés, de sexo desenfrenado y más visible.

Del viejo poblachón manchego, ensimismado en glorias pasadas, se pasa a mirar con interés el entorno más cercano, a vivir el momento. Y eso se percibe en su corazón urbano, la Puerta del Sol, poblada por una multitud de gente que pulula a todas horas —golfillos y prostitutas, borrachos, mendigos, vendedores, buscavidas y personas de toda laya y condición—, rumbo a cien lugares, haciendo un sinfín de cosas, conteniendo en ella también a los ociosos, a los profesionales del sablazo, inevitables gorrones que se dicen bohemios. Es lugar de cita y encuentro, lugar donde confluyen en algún momento del día o de la semana su medio millón largo de habitantes, que llegará al millón en los años treinta.

Como buen corazón, su sístole y diástole de público es constante, y bombea desde los catorce cafés cercanos, desde las calles y espacios que se van abriendo según van terminando las obras de la Gran Vía. La vida se ha apoderado de Madrid, como de otras ciudades de España, y burbujea bajo su superficie, bajo la piel del trabajo y el sudor, del afán diario. La sociedad emerge buscando un cambio de rumbo. El desafío es pasar de un modelo agrario a uno moderno, lo que puede ser calificado casi como una revolución en la que todo, de pronto, comienza a tomar impulso. Madrid se adentra en el nuevo siglo arrastrando el título de corte monárquica en la que destacan la nobleza y la burguesía ennoblecida, rodeados por una gran cantidad de servidores personales y una minoría de artesanos, pocos obreros de fábrica. Pero la capital, en ese principio del siglo XX, ha visto cómo crece una burguesía financiera y comienza a actuar la primera burguesía industrial. El país se moderniza, como

consecuencia del desarrollo del ferrocarril, la proliferación de la banca y los negocios de construcción. A ese rebufo, la ciudad ha atraído a todo tipo de intelectuales —artistas, escritores que ejercían asimismo de periodistas—, profesionales liberales —abogados, profesores— y proletarios, que han abandonado un campo anquilosado y anclado aún en un feudalismo muchas veces canalla.

La mujer se rebela contra los conceptos caducos de decencia, moralidad y sumisión. Poco a poco, va conquistando nuevos oficios: ya no solo pueden ser costureras, empleadas de servicio doméstico, secretarias o mecanógrafas, sino que empiezan a cobrar mayor relevancia en el periodismo, la literatura, la universidad, la abogacía, el deporte, y otros ámbitos. Un proceso que culminará con el derecho a voto en las elecciones de 1933.

Las palabras de moda son «vida moderna». Una vida que se contrapone a la antigua, con sus usos y costumbres, sus herencias. La barba, los grandes bigotes, con lo que tienen de autoridad y mundo antiguo, pasan a mejor vida. Hay nuevas modas en el vestir, se olvida o desprecia lo tradicional. Todo eso influye en la sociedad y en sus diversiones, en sus entretenimientos. En lo musical, la ópera cae en declive, la zarzuela evoluciona hacia sainetes y humoradas, cambia de estilo y adopta nuevos ritmos llegados del extranjero. La revista, con su levedad y su picardía, comienza a triunfar, incorporando esas nuevas músicas que hacen furor. Ritmos que se difunden por el aire, que flotan en el ambiente urbano propagados por los discos y la radio. Los textos de los espectáculos se suman a la tendencia e incorporan palabras que nunca antes se habían escuchado, como «whisky», «flappers», «motocicleta» o «gomoso». De entre los ritmos castizos de siempre, el pasodoble aguanta bien, se barniza de modernidad con nuevas letras y figura siempre en cualquier obra musical que quiera triunfar.

En los años veinte, la burguesía y la clase media están ávidas de novedades: el cine, el bar americano, el foxtrot —o trote del zorro, baile que triunfa en los salones y que mezcla elementos del *rag-time*, la rumba-habanera y otras músicas negras— y luego el charlestón, el jazz y los ritmos negros. Son los años de la construcción de los grandes almacenes comerciales, como los

Simeón, en la plaza de Santa Ana, los Gran Vía en Conde de Peñalver, y los modernos cafés como La Granja el Henar, Negresco y otros en la calle Alcalá. Las reformas del interior del casco histórico, llevadas a cabo desde mediados del siglo XIX, que acabarán en la década de los treinta, han desplazado el centro de la ciudad desde el Palacio Real a la Puerta del Sol, el nuevo foco de la vida urbana desde el que parten los dos ejes principales: la calle de Alcalá y la carrera de San Jerónimo, donde se concentran los elementos que representan los poderes político, económico y social.

En contraste, los barrios populares madrileños son hervidero de obreros que se organizan en la clandestinidad entre la UGT y la CNT. Los obreros, antiguos campesinos emigrados a la ciudad, tienen voluntad de revolución. Algunos más comprometidos han luchado contra los pistoleros de la patronal, que han asesinado a compañeros en Madrid y Barcelona.

Esa lucha, con atentados y muertos, continuará tras el golpe de Estado que da Miguel Primo de Rivera, capitán general de Cataluña, el 13 de septiembre de 1923, con el apoyo del rey, empresarios y políticos.

Aunque existen centros y locales donde los obreros se reúnen, al albur de los sindicatos y ateneos culturales, para aumentar su cultura y combatir los vicios como la bebida, la socialización se sigue realizando en el exterior —bares y plazas, fiestas populares— o en las nuevas salas donde se realizan bailes o eventos de cualquier tipo. Los hogares de la clase obrera no son muy cómodos por regla general, y a ellos solo se va a comer y dormir. Y mientras tanto, al salir de la fábrica o la oficina, se puede ir a la taberna o el figón, más tarde al café, al music-hall, al teatro, al dancing, al cabaret. La tendencia a la calle y a la noche se da en todas las clases sociales, de la nobleza a la clase media y a los obreros de los barrios.

Esa constante, esa tendencia noctívaga del español y el madrileño se irá acentuando en todo el nuevo siglo y eclosiona un poco antes de llegar la República. Aquel año mágico de 1920 lo marca la publicación de *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, el nacimiento del concepto del esperpento, y el estreno de la primera obra de Lorca, *El maleficio de la mariposa*, con Antonia Mercé, la Argentina, aunque el

estreno es desastroso, por las figuras de cucarachas y alacranes que provocan el rechazo del público. No siempre la vanguardia logra el favor del respetable, pero todo forma parte del juego de la vida, más cuando todo está renovándose, cuando todo está en ebullición, buscando los cauces por donde manifestarse, donde cuajar.

A partir de 1929, con la llegada del cine sonoro, se registra un incremento de los espectáculos de los nuevos ritmos negros, que vienen de Norteamérica, y de las varietés francesas, que ya habían llegado a principios de siglo, con el cuplé.

En 1931, Madrid pasa de corte a capital de una nación, de una España republicana, pero aún arrastrando muchos flecos de un pasado aristocrático y servil: pocos artesanos y trabajadores de oficios, escasos talleres, un comercio regular y una legión de todo tipo de traperos, pobres de solemnidad, mendigos y prostitutas que hacen que la ciudad todavía no tenga el aire de las grandes capitales europeas.

Pero al igual que el tiempo se sincopa, que todo se acelera, como las canciones y los ritmos de moda, el interés y la atención de los ciudadanos se desvanece en los temas y asuntos que un día, a una hora, parecen importantes y días, horas más tarde, se han olvidado, han pasado, evaporados como el humo. Madrid es más que nunca una ciudad flotante, evanescente en ánimo, ejerciendo el desdén como momentos antes festejaba la novedad. En los treinta, el vértigo lo ha contagiado todo, humo y vapor, constancia a la fuga, disipación como bandera en un país que empieza a deslizarse hacia los márgenes negros, polarizada la política, la sociedad, los hombres y mujeres que han despertado en una tierra donde nunca parecía pasar nada.

El placer se ha empezado a democratizar con el advenimiento del nuevo régimen. Patrimonio casi en exclusiva de las clases altas en las décadas anteriores, el ocio es ahora vocación y comienza a ser un negocio que alcanza a todas las clases. La vida de sociedad, estirada y exquisita, se ha ido retirando a la vez que una nueva burguesía emergente se va imponiendo en los gustos y las nuevas costumbres. Teatros rancios con obras cursis, preocupaciones banales de una realidad ya pasada, salones de té, diversiones y

ocupaciones que las clases medias envidiaban por deseos de ascensión, van desapareciendo como por ensalmo y son sustituidos por dancings, cabarets, music-halls y cines. La vida se transforma, y el carácter de una antigua capital con pocas comodidades, viejos e incómodos caserones, con población conservadora y mujeres beatas, con barrios populares castizos, ha dejado paso a una urbe moderna, lejos de la cursilería y la gazmoñería, con cuartos de baño.

Todo se mezcla y agita como en la coctelera de Chicote. Las actrices o cantantes de zarzuela pueden protagonizar revistas, como Consuelo Bárcenas, Tina de Jarque o Concha Piquer. La copla, el cuplé y la revista desdibujan sus límites, que audaces artistas cruzan de un lado a otro sin inmutarse, como si lo hubieran hecho numerosas veces y fuera parte consustancial de su naturaleza. Muchos hacen varias cosas, como Álvaro Retana, que escribe artículos, hace figurines para revistas o publica novelas eróticas y de ambiente ambiguo y flamígero. O Luis Buñuel; productor y director. O la Argentinita; coreógrafa, bailarina y cantante.

Y todos coinciden en los cafés, en los bares americanos, en los clubs de moda. Pero, quizás por eso, también se registran encontronazos, rivalidades, puñaladas, comentarios hostiles, descalificaciones, y todo tipo de trapacerías entre periodistas —cosa considerada normal— y literatos. Se libran muy pocos en un territorio donde el ego de los escritores pasa por encima de amistades, amoríos, conveniencias y estimaciones.

Cabaret Iberia se desliza sobre este tiempo fascinante y turbulento: el que abarca desde 1920, fecha del fallecimiento de Galdós, hasta 1936, con la muerte de Valle-Inclán y el inicio de la guerra civil.

Se levanta el telón.

CAPÍTULO I: La noche de la ciudad insomne

> ¡Las cosas que hemos visto!… Dos modas literarias, una gran guerra mundial, tres cambios de régimen, revoluciones en todo el mundo, inventos portentosos, la aviación, la radio, el cine sonoro, y esos hombres extraordinarios, Charlot, Lenin, Hitler, Mussolini… ¿Qué tendremos todavía que ver?… Y la vida sigue pujante, arrolladora… Las mujeres son más hermosas y felices, el desnudo triunfa en las piscinas… ¡Qué revolución tan profunda de costumbres, cuyo fruto ya no hemos de recoger!…
>
> Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato*, marzo de 1935

Son las siete y en el salón Palacio de Terpsícore, en la Costanilla de San Pedro, lleno de parejas que bailan un foxtrot, se oye una voz que grita:

—¡Las siete, «marmotas»!

El aviso provoca un griterío. A las sirvientas no les gusta que las llamen «marmotas». Tras esas voces de protesta se inicia una desbandada general.

El baile de criadas ha comenzado a las cinco de la tarde, pero el tiempo ha volado entre danza y danza. A las cuatro, las sirvientas han terminado de fregar la vajilla del almuerzo y ahora deben regresar a las casas donde tienen que servir la cena entre ocho y media y nueve, mientras recuerdan el baile y esperan, impacientes, el próximo domingo.

La invitación cuesta una peseta con cincuenta céntimos y da derecho a un bocadillo de jamón y una botella pequeña de cerveza. Las chicas, arregladas y limpias, se afanan en los movimientos de baile con dependientes, carniceros, pescaderos, muchachos que disimulan el olor de su profesión con colonias baratas, como Álvarez Gómez y su aroma de limón. Las muchachas recién llegadas del campo a la ciudad miran a las parejas con los ojos abiertos. En su pueblo bailan la jota, pero aquí, acompañadas por un muchacho del pueblo que ya lleva un tiempo en la capital, aún están cohibidas y

sin atreverse siquiera a hincar el diente al bocadillo. Poco tardarán las chicas en lanzarse al vértigo del baile, a esos pasodobles y foxtrots amenizados por una orquestina desde una pequeña tarima. Allí se encuentra, arrumbado, el organillo con el que hasta hace pocos años se bailaba el chotis, relegado ahora al salón Provisiones de Lavapiés, dominio de cigarreras y mecánicos. Los tiempos son otros y, como afirma el camarero que ya lleva muchas temporadas de profesión, a comienzos de la década de los años treinta en Madrid se baila más que nunca.

Cuando se van las sirvientas, ocupan su lugar en la pista aquellas muchachas que van en busca de un romance, o simplemente divertirse un buen rato con alguien que baile decentemente. Son pasiones de verano las que se encienden en estos locales y raramente acaban en boda. Pero en esto, como en muchas otras cosas, el país, y sobre todo la capital, han cambiado. Esas chicas de baile, según cuenta el camarero a Luisa Carnés, la periodista que hace el reportaje para *Estampa*, pasan rápidamente por todos los locales y no se quedan en ninguno de ellos, sean de los antiguos o los modernos «dancing». Solo algunas de ellas son buenos «puntos» y se atreven con el tango, que enciende miradas y provoca envidias en las y los que no lo bailan. También han entrado en acción las taxi-girls, que se atreven con todos los ritmos y que, por un cupón que canjearán luego en la caja del local, saldrán a cimbrearse con swing, *cakewalk* o lo que les echen. Incluso soportando a veces pisotones de torpes acompañantes masculinos que intentan incorporarse a esos ritmos para no desentonar y tener oportunidades de conquista.

El tango, el *shimmy* o el chachachá se bailan más en los locales finos del té-baile Maipú-Pigall, donde la entrada, con derecho a merienda, cuesta un duro. Poco dinero, tal vez, para sentirse un chico o chica bien. La orquesta es de calidad, así como los cigarrillos egipcios que se consumen, la última moda en Madrid. La merienda es también aceptable, las alfombras caras y la iluminación suave para un público que quiere distraerse con decoro con danzones cubanos, tangos y foxes, además de swing o esos ritmos negros de moda que vienen de América. El ambiente quizá cohíba y aún, desde el comienzo de la sesión a las ocho de la tarde, ninguna pareja se ha

lanzado al primer baile. Hasta que una de ellas, una mujer vestida con un traje caro de satén, se lanza al ruedo. Enseguida las demás se atreven. Algunos padres y madres que han ido con sus hijas casaderas devoran los últimos pastelitos, mientras un par de matrimonios mayores se ha atrevido a salir a la pista contagiados por la música y los movimientos de los danzantes. Varias chicas, las que no bailan, pasean juntas hablando de cine, modas y muchachos. Horas después, aquel salón de té-baile será cabaret, pero aún no han dado las nueve de la noche. El glamur flota por estratos, como las notas musicales de esa orquesta ecléctica que ataca todo tipo de ritmos bailables.

Llega el atardecer y esos cielos tan alabados de Madrid se oscurecen para enmarcar mejor las luces que empiezan a encenderse en las calles y los locales, como advirtiendo que la vida se refugia allí. Anuncios luminosos de productos y marcas, como la lámpara Egmar, las bodegas González Byass o las bodegas José Soto, además de algunos hoteles como el Palace o cines como el Callao o el Capitol, ponen el contrapunto de luz y color que falta tal vez en los barrios lejanos, en los suburbios, subrayando la falsa alegría del consumo burgués. Hay calles que se oscurecen, sin embargo, a pesar de sus faroles, como las que rodean el Retiro o los barrios caros, donde descansan los habitantes cabales de esta ciudad que, desde hace años, vive acelerada e insomne.

* * *

Es noche de estreno. Ritual repetido, la noche no menos especial por ello. El teatro lo sabe, lo percibe, lo respira. Nervios y expectación. Estreno demorado, aplazado varias veces, la prueba de la primera función se enfrenta a un mayor desafío. Si el público aguarda inquieto, aún lo están más los artistas tras el telón, entre bambalinas. Pasean disimulando los nervios, mirando de reojo los vestidos que, en un espacio detrás del telón, dispuestos en las perchas, se utilizan para llevar a cabo los cambios de vestuario rápidos. Los trajes, como las empleadas, son los únicos que parecen destilar una extraña calma. La empresa —es decir, Pedro Balbás y

los hijos de la dueña del teatro, Teresa Pavón— se ha tomado sus copas de coñac y whisky. Teresa ya les ha dicho a sus vástagos que muy pronto les donará todo, propiedad y gestión, de ese templo de la frivolidad madrileño. Uno de ellos, Enrique, parece algo nervioso, a pesar de haber vendido todas las localidades. Los artistas se juegan su prestigio, su fama, pero la empresa arriesga su parné, una inversión mucho mayor de lo habitual. Las miradas de los empresarios y los autores abarcan los últimos movimientos, cuchicheo contenido mientras oyen al público que, al otro lado del telón, ocupa sus asientos y atempera sus expectativas. El primer actor y la segunda vedette se asoman por turnos a uno de esos agujeros casi invisibles en la uniformidad del telón francés que dibuja dentro del escenario una delicada línea de luz.

Los acomodadores, veteranos de tantas obras, con su uniforme cuidado, reparten los programas de mano sonriendo cuando reciben una propina generosa, lo que no siempre ocurre. Todo parece completo: el patio de butacas casi lleno, los palcos de proscenio y anfiteatros poblados de figuras, el paraíso o gallinero tan denso que es imposible distinguir nítidamente a las personas que lo ocupan.

Las 21:25. El regidor da el primer aviso. Quedan cinco minutos para el estreno. Llegan los últimos espectadores. Celia Gámez, en su camerino, se santigua. Las vicetiples terminan de retocarse. Regidor, eléctricos, maquinistas… Todos preparados para levantar el telón. Las luces de la sala se apagan. Se hace un silencio rápido entre el público, como el sonido de quien apaga un fuego o cierra un grifo de agua. Los consuetas, en su concha, se afanan sobre el libreto, listos para apuntar el texto si es necesario.

Aunque no lo digan, los autores, tanto de la letra como de la música, tienen algo de miedo. Los letristas parecen una versión española de los populares «el Gordo y el Flaco». El orondo Emilio González del Castillo tiene, y así lo pregona, muchas esperanzas en aquella obra. José Muñoz Román, el otro autor del libreto, tan delgado que algún reportero ha dicho de él que parece una loncha de jamón vista de canto, confía sobre todo en el olfato de la empresa.

La empresa, por su parte, ha realizado una presentación fastuosa,

invirtiendo en vestuario, atrezo y decorados. Si no estuvieran tan seguros, no les hubieran ofrecido un Rolls Royce por la cuarta parte de los derechos, razona Muñoz Román. Solo uno de los hijos, el que es partidario de traer al teatro el cine sonoro, como está ocurriendo en otros teatros de Madrid, duda.

El regidor da «la segunda». Faltan tan solo tres minutos. En el escenario, las bambalinas y el foso, los nervios suben un grado más, lo justo. El maestro Alonso, director de la orquesta y uno de los autores de la obra, y los quince músicos, dan por afinados sus instrumentos: violines, violonchelos, flautas, oboes, clarinetes, trompetas, timbales, piano, no desentonarán. Muchos de ellos son habituales de los teatros que se dedican a la revista: el Martín, el Maravillas, el Romea.

El maestro Francisco Alonso también está seguro del éxito. Lo ha vivido ya con *Las corsarias*, con la que las malas lenguas dicen que se ha embolsado más de cincuenta mil duros por derechos de representación. Su pasacalle «Banderita» se sigue cantando y se ha hecho indispensable en desfiles y concentraciones militares. Alonso es venerado por los jefes del ejército ya que, tal y como le ha escrito alguno, los soldados colocan con más ánimo sus bayonetas en los fusiles cuando van a la guerra contra el moro. Una guerra que solo satisface el orgullo herido de un ejército que ha sufrido la pérdida de las últimas posesiones coloniales y defiende en Marruecos ese maltrecho espíritu nacional y los intereses de la monarquía y, del conde de Romanones, sus minas de hierro del Rif.

Alonso tiene hoy la misma sensación, el mismo hormigueo en la punta de los dedos con los que maneja la batuta de la orquesta. Comenzó la obra ese mismo verano. El pasodoble se le ocurrió en Fuenterrabía; la «Java de las viudas», en Alzola; el de Clara Bow, ensayando ya la obra, y el chotis del «Pichi» lo concibió, con los autores del libreto, en el mismo bar del teatro.

Dan «la tercera». La representación va a comenzar…

El silencio desaparece. La orquesta ataca la introducción. Es el 12 de noviembre de 1931 y se estrena *Las Leandras*.

* * *

A las diez de la noche, el Trianón Sevilla, *maravilloso rincón andaluz*, ya registra una nutrida concurrencia. Ha abierto sus puertas en la calle Magdalena a primera hora de la tarde. Desde entonces, en aquel cabaret popular y aflamencado han desfilado cantantes flamencas, guitarristas y artistas del cuadro, los residuos del antiguo café cantante que ha sido transformado por su propietario, Antonio Toledano, en lo que ahora es, aunque nadie sepa muy bien en qué categoría clasificarlo. En su puerta, Antonio Ruiz, que fuera no hace muchos años campeón de Europa de boxeo en peso pluma, recoge las entradas, que valen una peseta y que dan derecho a una consumición. El exboxeador, que ha seguido la suerte de muchos otros en aquella profesión, medio tronado por lo sufrido en el ring, ha tenido noches de gloria, montones de dinero, pero todo se lo ha pulido con tanguistas y malas compañías, y ahora suspira porque le dure mucho aquel trabajo que él hubiera realizado por mucho menos. «Estoy contento; tengo un duro diario de jornal, trabajo y como… Con que me hubieran dado la comida, me hubiera quedado».

Así se lo ha confesado a algunos periodistas, los mismos que le entrevistaron no hace mucho cuando lucía la corona de campeón de Europa. Esos reporteros han venido para hacerle algunas preguntas y fotos para sus reportajes, atraídos por esa caída en desgracia, que siempre vende en sus periódicos y revistas. «Me han pasado muchas cosas; pero no me acuerdo de nada. Tengo la cabeza atontada. ¡Me han dado tantos golpes en ella!». Como ellos, algunos parroquianos se han acercado al Trianón Sevilla para ver al antiguo campeón. El público, mayoritariamente masculino, no solo acude por él, sino por disfrutar de un ambiente de teatro de varietés en decadencia. El propietario ha mantenido los viejos palcos del antiguo Café Kursaal Magdalena, uno de los templos del cante flamenco de Madrid en donde actuaron genios como el bailaor Vicente Escudero —autor de la coreografía de *El amor brujo* de Manuel de Falla— y el cantaor Antonio Chacón. El Kursaal Magdalena había sustituido al Numancia, café musical y de reuniones donde se había iniciado como pianista Federico Chueca, un estudiante que iba para médico, y donde,

asimismo, había acudido Pablo Ruiz Picasso a finales del siglo XIX, cuando estudiaba en la academia de San Fernando y vivía en el cercano barrio de Lavapiés. En sus primeros tiempos llegó a tener varios salones, mesas de billar e incluso un salón para citas que tenía su entrada por la calle trasera de La Cabeza.

El nuevo cabaret, el Trianón Sevilla, comienza su andadura el 8 de mayo de 1930. La calidad ha descendido notablemente: las artistas frívolas que se suceden en el escenario —y cuya enumeración apenas se puede seguir por un cartel a la puerta del local— se presentan como cupletistas y bailarinas. Cantan, bailan y alternan en las mesas con los clientes, antes de retornar al tablao. Van y vienen los espectadores, se turnan, alguno incluso con mal beber. El ambiente, con el humo y los sudores, se va recalentando. Las tanguistas o chicas del cabaret continuarán con su cantinela, con su «¿me convidas?», hasta que salgan de madrugada, con los pies cansados de tanto bailar, tanto trajín y la garganta deshecha, más que de beber alcohol, de las mezclas y mejunjes que les ensucian el estómago: naranja, pipermint, cócteles inocuos.

Ninguna mujer acude a este u otros cabarets parecidos de la calle Magdalena o Aduana como clienta. Sí lo hacen, en las primeras horas de la noche, acompañadas de sus novios o maridos, al Casablanca, el más elegante y lujoso de todos los cabarets de Madrid, que es además salón de té. El Casablanca es el cabaret más señorial y aristocrático, a la par que exótico ya desde el nombre. En principio goza de las mismas definiciones que los otros, es decir, es un local público donde se bebe, se baila al ritmo de orquestas, se suceden números de variedades y las artistas, tras sus números, circulan por la sala y entre las mesas. Pero las diferencias con algunos de esos cabarets frívolos son evidentes desde que se traspasa la puerta guardada por porteros negros.

El dancing-salón de té Casablanca, con su alta y luminosa palmera en la entrada, abre en 1933 en la plaza del Rey de Madrid —entonces llamada García Hernández—. El nombre y la palmera se inspiran en las salas y orquestas de las películas que llegan de Estados Unidos. Cuenta con una plataforma móvil —un escenario giratorio, el primero en Madrid, quizá en España—, un techo

practicable y una fuente con juegos de agua y luz.

Las miradas se desplazan, como imantadas, a la escalinata de la orquesta, de donde proviene la música. A sus pies, la pista de baile, cuando no está muy ocupada, deja ver un astro sol-luna dibujado en el suelo, rodeado por mesas y sillas. En uno de sus lados se puede apreciar una gran vitrina para monos y pájaros, frente a la pasarela de acceso al anfiteatro. El Casablanca es, más que el decorado de una película, una película en sí mismo. Una película de los años treinta, con ese espíritu funcional dotado de cierto candor, como si todo el conjunto flotara en aires de celuloide. El arquitecto que lo ha construido, Gutiérrez Soto —el mismo de Chicote, Aquarium y otros locales—, cuenta en la *Revista de Arquitectura* en julio de 1933 que, además de a los principios racionales de la moderna arquitectura, ha recurrido a la fantasía. Piensa, con buen criterio, que un dancing moderno es una pequeña sala de espectáculos en la que los actores son los propios espectadores. Ha preparado el color, la iluminación, el ambiente, para lograr un lugar confortable, amable, alegre, optimista, radicalmente distinto del triste y oscuro cabaret de las paredes usadas y de los tangos llorones y cansinos de otros barrios de Madrid.

«Casablanca» es eso. Un sueño de lujo y fantasía, un lugar claro y luminoso, jardín de invierno en un país caluroso, que parece estar construido al aire libre —en verano el techo se descubre—, del que le separan sus grandes ventanales, y cuyos toldos amarillos parecen capturar el color del día que se torna azul a la caída de la tarde y la noche. Una sensación de frío llega con el chorro iluminado de la fuente. Los ruidos de los simios y el colorido vuelo de los pájaros exóticos en la gran vitrina transmiten ilusión de selva, sumada al verdor de las plantas. La fantasía hace olvidar el bullicio de la ciudad y transporta a una naturaleza lejana y sublimada. No hay sitio para la pena, solo para el optimismo y la fantasía.

El público corresponde con esa declaración de lujo. Tres duros por consumición, frente a la peseta o el duro de otros lugares. Las artistas de variedades, alguna estrella de cine de vez en cuando, pueden bajar a la pista y alternar, igual que misses españolas o foráneas, famosas por su belleza, que llevan un pequeño

instrumento como si fueran de la orquesta. En cualquier caso, el público masculino no vocifera o se exalta como en los cabarets de raigambre popular y los empleados, camareros y *maître* hablan con palabras de derivación francesa.

Uno de los encargados tiene el aire árabe de Aladino o las mil y una noches, semejante a los porteros marroquíes. Sin embargo, el simpático y dicharachero Alí es egipcio. En realidad se llama Osman Mohamed y ha nacido en Asuán, cerca de la primera catarata del Nilo. Es hijo de un jeque o jefe religioso, aunque trabajara como labrador, pero Osman no tenía ni la vocación labriega ni la religiosa y marchó aún niño a El Cairo, donde un pachá lo empleó como recadero para las mujeres de su harén. Al cumplir los catorce años quisieron dedicarle a servir a los hombres, pero Osman no estaba en ese servicio tan a gusto y comenzó a trabajar con europeos. Primero con una familia italiana, de la que aprendió el idioma. Más tarde fueron unos oficiales ingleses, con los que aprendió asimismo el inglés. En uno de esos trabajos ayudó a Howard Carter a extraer la momia de Tutankamón de la tumba llamada del pájaro amarillo, en el Valle de los Reyes. Puede que mienta enseñando sus dientes negros en medio de esa cara sonriente, pero todo lo que dice suena a verdadero, a pesar del acento exótico de su lenguaje.

—Hablo español, francés, inglés, italiano, árabe y turco… todos estos idiomas, —dice ataviado con ese traje en el que parece un faquir o un genio escapado de la lámpara de Aladino—. El traje me es igual, y además es de un raso elegante.

Tras los ingleses trabajó por último para unos banqueros franceses, que se lo llevaron a París. Allí se empleó como portero del Hotel Claridge y con el francés aprendido se lo encontró en un viaje Luis Sanz, dueño también del Aquarium, y se lo trajo al Cabaret Casablanca que iba a abrir en el centro de Madrid, donde podría lucir sus zalamerías en varios idiomas. Vestido con un lujoso traje oriental de raso brillante, saluda con reverencias pretendidamente orientales y da la bienvenida a las mujeres y hombres que acuden al local para pasar una noche de glamur. En ocasiones le llaman desde algunas mesas, para preguntarle alguna cosa de los platos o encargarle comida o bebida. Explica con todo detalle algunos aspectos que sin

duda conoce bien, como la manera de hacer el café turco que sirve a los hombres o mujeres curiosas: «Usted ve, madame, es un cacito de agua, moka muy fino y azúcar; se enciende la lamparilla; tiene que hervir tres veces y ya está».

Tras servir el café, Alí con las manos hace lo que parece un sortilegio hermético o religioso que llega de la antigua Tebas, la de las cien puertas. Cuando se le pregunta sobre esas reverencias, responde que son del Nilo y los signos orientales aprendidos de las pinturas del Museo de El Cairo.

A su lado, el negro René sonríe ante la parafernalia de Alí. Destaca con su turbante en el hall de cortinajes color naranja. Allí, en el semicírculo del guardarropa, entre las luces y los espejos, aguarda solemne a la clientela para guardar los abrigos. A diferencia de Alí, René es cubano y lleva once años en Madrid. No se ha casado.

—No hay mucho tiempo —dice René con ese acento cubano tan característico—. Entramos a las cuatro de la tarde y salimos a las dos de la mañana. ¿Cómo quiere que así consiga mujer? —dice con lógica irrefutable mientras se dirige a atender a una pareja que acaba de entrar.

De día, sin el disfraz, Osman —Alí— vive en un piso con su mujer francesa y sus dos hijas, Colette y Yasmina, hasta las cuatro de la tarde, cuando ficha en el Casablanca. Muchas de estas cosas, Osman, alias Alí, se las ha contado a los periodistas y en especial a Magda Donato, esa intrépida reportera hermana de la política Margarita Nelken, que ha vivido con las locas de un psiquiátrico para contarlo en *Ahora,* o se ha hecho ayudante de un pretendido mago indio para hablar de adivinadores, y que ahora dedica a los cabarets madrileños uno de sus reportajes vividos. Otras mujeres se han incorporado a ese periodismo que ha bajado a la calle y se ha mezclado con las gentes, investigando en vidas e historias. Josefina Carabias en *Crónica* y *Mundo Gráfico*, Luisa Carnés en *Estampa*. Para ellas, como para otros periodistas como Rafael Pérez Gandía o César González Ruano, el mundo de la noche es fuente de historias y reportajes, fascinante campo de pruebas donde esgrimir su pluma y sus artes de disección.

Estas nuevas periodistas han descubierto que, en los cabarets, el

personaje más interesante no es ni el *maître*, ni el conserje, ni siquiera el dueño o el personal de la cocina. La figura más importante es la señora del tocador, una especie de madre de todas las tanguistas o chicas de alterne que trabajan en el local. En el Casablanca, Teresa Hernández, la señora del tocador, ya cercana a los setenta años, es toda una institución. Una mujer guapa y pinturera, sevillana, del barrio de la Macarena, que ha sido de todo antes de llegar a su actual puesto. Fue sastra, maestra de guitarra, manicura, peinadora, cantaora de flamenco aficionada y en 1923 se encargó de los lavabos del Alkázar, el primer cabaret de Madrid con variedades, «cocós» y tanguistas de categoría, aquellas míticas mujeres de bandera que llegaban a cobrar hasta cuarenta pesetas diarias. Del Alkázar pasó sucesivamente por el Maipú, el Gong y el Rose-Marie de Rosales, hasta aterrizar en el más fino y aristocrático de todos, el Casablanca.

Teresa sabe que en el tocador hay que tener de todo, al menos de todo lo que necesite la mujer: perfumes surtidos, útiles de costura, ligas e imperdibles, hasta cintas de raso para las frecuentes ocasiones en las que una señora o señorita entra sujetándose el pecho con las manos y con cara de alarma: «¡Necesito una cinta, se me ha roto la hombrera del sostén!». Teresa saca de dos a cuatro duros los días normales de la semana y de cinco a seis los sábados. Un sueldo que no estaría mal si no tuviera que abonar a la casa, obtenga lo que obtenga, veintidós pesetas, que pueden ser quince si se hace cargo de lavar toda la ropa sucia del cabaret —manteles, delantales, paños de cocina—. Ese escaso beneficio de ocho pesetas de propina algunos sábados y pérdidas los demás días de la semana no serían ganancias si no dispusiera de otras ventajas que le da su posición en los lavabos, ese pequeño bazar que regenta y en el que dispone desde colonias, carmín, y esmalte para las uñas hasta ropa interior, medias y vestidos de noche que se venden a crédito y a plazos. Las chicas le van pagando religiosamente, y en esa vasta familia de las mujeres de alterne nadie deja de hacerlo por el desprestigio que conllevaría.

* * *

Hacia las diez y media llegan las primeras tanguistas al cabaret Pelikan Kursaal, al final de la calle Atocha. Todas las que trabajan fijas en el local, más de veinte, ya están a las once de la noche frente a los dos espejos, preparándose para la jornada diaria que acabará a las cuatro de la mañana.

Muchas de estas tanguistas o chicas de alterne del local se acaban de levantar, y vienen sin pinturas de guerra ni arregladas, con greñas, labios sin carmín, algo ojerosas y con caras pálidas. Están enfundadas en abrigos y un jersey debajo para combatir el frío nocturno. Se despojan de esas prendas y poco a poco, aunque estén algo destempladas, se quedan medio desnudas, algunas ya enfundadas con el vestido de noche, que traen puesto bajo el abrigo, a veces con complicados imperdibles. Otras, en combinación, se disponen a ejecutar las complejas maniobras del peinado y el maquillaje: algodoncitos con agua de colonia o alcohol, aseo de brazos y sobacos, secados con pequeñas toallas que algunas comparten, las uñas y las pestañas y, por último, el colorete, las mejillas y la boca.

A veces, por las prisas, ocurren pequeños desastres, como el que le ha sucedido a Carmen, a la que llaman la Eléctrica, a la que se le ha corrido un punto de la media. No hay tiempo de «cogerlo» con el ganchillo, así que la chica se quita las medias para no estropearlas con la «carrera» y calza sus pies desnudos en sus zapatos de «tissú». Ese percance hará que varias veces a lo largo de la velada irrumpa en el tocador, se descalce, se coja los pies entre las manos diciendo «¡Los tengo helados!» e intente calentarse con las toallas de Josefa. A las once y media, compuestas y preciosas, ya todas están en el salón «alternando» con los primeros clientes. Algunos de los vestidos son de confección casera, pero también hay auténticos modelos de alta costura que costaron medio millar de pesetas y han sido revendidos a su actual dueña a cuatro plazos de tres duros. Quedan en el olvido las caras de la llegada, el humilde abrigo, las contrariedades y las cuitas de hijos o de amantes, la vida cotidiana que les aguarda cuando no están allí.

Doña Josefa, la señora del tocador, tiene entonces un momento de

calma, a pesar de alguna rezagada que no ha llegado a tiempo por cualquier excusa. Después de las doce, alguna de estas mujeres, como Isabelita, entran desde el salón con encargos tales como que le guarden un dinero para que no se lo vean. No le gustan esos recados a Josefa, pero accede con gesto contrariado. No está bien lo que hace esta chica, según le dice a Magda Donato, que lo contará en el diario *Ahora*. En lugar de «hacerse convidar», como es su obligación, pide dinero. Es una de las chicas que tiene más éxito, pero se aprovecha de su cara y de su talle. Se las ingenia para salir algunas noches por doce duros, entre el jornal y los regalitos. Sabe mucho la Isabelita, no en vano, tal y como le ha confesado en una ocasión, es perita mercantil. Con la Dictadura, estaba enchufada por recomendación en la biblioteca de Recoletos, pero al llegar la República la pusieron de patitas en la calle y como en lo suyo no ganaba mucho, se metió a alternar en el cabaret. Doña Josefa sabe todas las historias de las tanguistas del Pelikan: el hijo que tienen la mayoría, algunas en un internado, y por el cual —y por mantener un nivel de vida—trabajan allí. A algunas les cuesta más, pero otras lo hacen con gusto.

Las artistas frívolas aguardan en el camerino común, cerca del escenario, a que suba el telón. También la mayoría alternan y complementan su salario con las comisiones. La lista de hoy incluye a Marina Leal, Albertina, Palomita Morán, Rosalinda y Encarnita Daza, con las Hermanas Torres. También la pareja acrobática Lilliegren y Maxime, que triunfan con números en los que el desnudo de la acróbata destaca por encima de todo. Son nombres que van rotando por los otros cabarets de la capital, y que incluso actuarán en los de provincias, y que salvo en casos concretos, nadie retiene, artistas cuya calidad está a años luz de las que sí han triunfado en la revista.

* * *

Las calles del centro de Madrid son una amalgama, una suma de cosas. Poblada por funcionarios, empresarios, profesionales liberales, trabajadores, dependientas, algunas viejas familias. La aristocracia

se ha desplazado a finales del XIX y principios del XX hacia el triángulo formado por la calle Génova, el paseo de la Castellana, Almagro y Miguel Ángel. Décadas antes Chamberí no tenía ese carácter, ya que allí se alojaba un pequeño número de fábricas que poco a poco se han ido desplazando al sur, hacia los suburbios, desde Lavapiés hasta el río. Las librerías de viejo de Callao y la red de San Luis, por su parte, se han trasladado al paseo del Prado. En los años treinta, algunos establecimientos, como Los Gabrieles, la farmacia Juanse, la barbería Vallejo o el tablao Villa Rosa, entre otros, disfrutan de una azulejería muy propia de la época.

Ni todos los cabarets de Madrid son iguales, ni en todos se «alterna» de la misma forma. Tampoco todas las señoritas que trabajan en los cabarets tienen el nombre de tanguistas: las del Lido de la calle Cedaceros se convierten en «bailarinas de pista» y su misión consiste en bailar, un poco como las «taxi-girls» de moda en dancings e incluso en academias de baile. En Gong, en la calle Marqués de Cubas, son «animadoras» y no les está permitido acercarse a las mesas de los clientes. Allí, como en cualquiera de los cabarets o music-halls, pueden contactar con miradas insinuantes y los botones del establecimiento les llevan los recaditos entre mesa y mesa. Estas señoritas cobran un sueldo fijo de once pesetas, más su comisión. En cualquier caso, los sueldos de las artistas de cabaret, las llamadas frívolas, alcanzan los veinticinco duros por día, casi el triple de las buenas artistas que no juegan a la frivolidad, y que raramente cobran ya cincuenta pesetas.

Aunque en tiempos pasados, pero no muy lejanos, la palabra sicalipsis designaba ese tipo de espectáculos, ha venido la frivolidad a sustituir esa antigua palabra de significado casi pornográfico. Ahora lo frívolo puede ir desde lo insinuante hasta lo procaz, desde lo erótico hasta el desnudo integral. Al igual que el término cabaret (con sus apellidos de salón de té, salón danzante, dancing, music-hall) define un territorio difuso que cada cual rellena en su imaginación, la Dirección General de Seguridad alerta de los riesgos de la «frivolidad» en una circular enviada el 14 de enero de 1935 a todos los cabarets:

Viene sucediendo que el sentido de tolerancia respecto a la

actuación de artistas en cabarets y centros análogos pase de los límites que aconseja la moral y decencia pública.

El asunto es, pues, no pasarse de los límites. Unos límites que tampoco nadie conoce con exactitud. La misma circular pretende poner en claro este punto al encarecer a las artistas «la obligación de presentarse al público con atavíos que no dejen al descubierto aquellas partes del cuerpo que mueven a impudicia, o que simulando velarlas, no hagan otra cosa sino realzarlas».

En cualquier caso, aunque la circular quiera poner coto al despiporre que se observa, y que sin duda ha llegado a la vez que la República, la interpretación es algo elástica y puede variar de un cabaret a otro, o dependiendo del inspector que aplicara la multa correspondiente.

* * *

En el Teatro Pavón, a pesar de la entrega de la Celia y la de los demás miembros del elenco, los músicos, los autores, la empresa y hasta los tramoyistas, en aquella noche de estreno, el público no acaba de entrar. Por un momento, el fantasma del fiasco se pasea por la batería, el proscenio y los espacios alrededor del escenario. Entonces llega el segundo número musical, la «Java de las viudas», y cuando acaba, y tras un segundo de suspense, se produce la eclosión. El «adminístreme usted lo que él me dejó» enloquece al personal.

A lo largo de la primera hora, los autores de *Las Leandras* y los empresarios han ido cambiando el rostro de preocupación por miradas cómplices, sonrientes. Están alegres, y ríen con el público, que ya está entregado. Tienen el cuerpo y la sonrisa floja, y si por un lado disfrutan mucho más que los espectadores —la tensión disuelta en los aplausos y los bises que piden con cada canción, haciendo repetir la mayoría de los números—, por otro lado desean que termine y llegue esa apoteosis que saben ya gloriosa. Han acertado de lleno. Han merecido la pena los retrasos, que han hecho aumentar la expectación. La causante de los varios aplazamientos de *Las Leandras* ha sido la propia Celia Gámez, que ya desde los

ensayos intuía, con su fino olfato, que aquello iba a ser un bombazo. Ese éxito presentido exigía un vestuario adecuado, así que insistió ante la empresa para mejorar los decorados y el vestuario, que le parecían ramplones, inadecuados para una revista que, según pensaba la estrella, exigía una presentación lujosa y espectacular.

—Hay que cambiarlo todo —dijo a los empresarios—. ¡Si no, no estreno!

Celia adivinaba un éxito histórico, de locura. Se había ido convenciendo poco a poco en la voz de Alonso cantando la partitura de la obra, aunque pensaba, como otras artistas, que el maestro no había nacido para cantante: «¡qué manera de desafinar!».

No fue difícil convencer a la empresa, que confiaba en el ojo clínico de la vedette. Del material existente solo se aprovecharon unas cortinas de terciopelo. Todo lo demás se hizo nuevo, sin reparar en gastos. Once cambios de ropa, once trajes, algunos de ellos encargados en París. Uno solo, el que luce en el último cuadro de la obra, ha costado unas seis mil pesetas. En total cuatro mil duros, una cifra considerable, aunque alejada de lo esgrimido por la empresa a los periodistas, que ha calculado el gasto en cincuenta mil pesetas. En cualquier caso, una colección admirable de tocados, tules, pedrerías y bordados. Dos modistos y el dibujante están a punto de llegar a las manos en el camerino de la Gámez, discutiendo detalles.

Celia ha pujado fuerte. La vedette piensa que es lo que se merece, ya que como ha declarado varias veces a los periodistas, «durante la representación soy la novia de todos. Les entrego de corazón hasta lo más íntimo de mi pensamiento y de mi voluntad».

La «Java de las viudas» es el comienzo de una noche que se convierte para todos, público y artistas, en una inenarrable borrachera de alegría en la que se sienten bendecidos: «La canción canaria», «Clara Bow, fiel a la Marina», «La cuarta de Apolo», «Divorciémonos». Con «Las aventuras del Pichi» el Pavón parece venirse abajo. Y cuando suenan los primeros compases del pasacalle de «Los nardos», aquello es indescriptible. «¿Cuántas veces lo repetimos? Tres, cuatro, cinco… No recuerdo», dirá después la Gámez, arrebatada. Fueron cuatro veces. Cuando llega la apoteosis

final, el Pavón no se sabe si se derrumba o asciende a los cielos. A las dos de la madrugada termina el estreno.

Tras aquellos aplausos interminables, Pedro Balbás, los hermanos Pavón, la empresa, abrazan emocionados a todos: actores, actrices, vicetiples, y sobre todo a los libretistas y al maestro Alonso, que ha bordado la música y todos los temas de la obra.

—Y yo que quise traer aquí cine sonoro… ¡Las que «son-oro» en la taquilla son estas «Leandras»! —dice Enrique Pavón.

Tienen que salir los autores no solo a saludar, sino a hablar, lo mismo que la vedette. Son más de las dos de la mañana y ya ha comenzado a desfilar el público, consciente de haber asistido a algo histórico, que podrán contar a vecinos y amigos al día siguiente.

Uno de los principales aciertos de *Las Leandras* es su tema, realmente original, que se desarrolla con habilidad y *savoir faire*. Menudean, casi desde el primer momento, las situaciones cómicas, punteadas de chistes graciosos y desenfadados. Sus autores consiguen una fórmula perfecta, mezclando ingredientes ya ensayados con anterioridad en otras obras pero que aquí hallan las dosis perfectas. El resultado es un chispeante sainete con elementos propios de la revista: giros y constantes alusiones al sexo a través de juegos de palabras con doble sentido y gran ingenio que hacen soltar la carcajada a hombres y mujeres. Esos finos diálogos no son chabacanos, y los aplauden todo tipo de públicos. Las mujeres se identifican con las protagonistas porque se les da un papel digno, lejos del tópico de goce carnal. Todo realzado por una partitura inspirada en diversos estilos, desde lo más castizo al blues más moderno. «Las Leandras» es el título de un falso colegio que una compañía de teatro improvisa para despistar al tío y tutor de la vedette, que llega sorpresivamente de Canarias, ignorando la profesión que ha elegido su sobrina, a la que cree internada en un pensionada y dedicada al estudio. Y al estudio, desde luego, se dedica. Para poder engañar mejor al exigente tío, han acudido al colegio algunas alumnas «de verdad», con total inocencia. El colegio se ha montado en un edificio ocupado anteriormente por un instituto de belleza y un burdel, al que algunos antiguos clientes vuelven a visitar. Con semejantes mimbres, las situaciones se complican de

forma hilarante. Las aventuras de las alumnas, falsas o verdaderas, con los tíos auténticos y los fingidos, sumados a los números musicales de gran altura, hacen que el espectáculo sea entretenido, divertido y muy gozoso.

El elenco, encabezado por Celia Gámez, la vedette de moda, se completa con Amparito Sara, Cora Gámez, Conchita Ballesta, Pepita Arroyo, Pepe Alba, Enrique Parra, José Bárcenas, Manuel Rubio y Julio Lorente. Al lado de un blues bellísimo, el de Clara Bow, al gusto de los nuevos ritmos que inundaban la escena y que el público no se cansa de oír, una habanera de aires nostálgicos de ultramar, delicia para los espectadores más viejos, pasodobles y chotis madrileños como el del «Pichi», repetido varias veces entre el delirio del público y fox vertiginosos que recuerdan a Nueva York. También una nota regional y original, el de las magas canarias que entronca, por derecho propio, con la tradición de la alta zarzuela española.

En los días siguientes los diarios destacarán los fastuosos decorados, los grandes diseños, el prodigio de vestuario y la pasión de la Gámez en su papel. Se contará que don Julián Besteiro, el presidente del Congreso, tiene que llamar al orden a los diputados distraídos, y a punto está de suspender una sesión porque sus señorías —alguna de las cuales había tenido la suerte de asistir al estreno en el teatro— no dejan de tararear las melodías más pegadizas.

Cuando por fin acaba aquella función, solo algunos espectadores, enardecidos, no vuelven a sus casas, sino que enfilan las rutas del cabaret. Cerca están los de la calle Aduana, la Magdalena o Atocha, o tal vez incluso el Barbieri, Lavapiés abajo.

El cabaret es el lugar donde, tras el cierre de los teatros, acaban los noctívagos madrileños. Uno de ellos es el llamado «señor del whisky», al que los camareros calan nada más entrar por la puerta. Son los que se tiran toda la noche con una sola consumición, la que incluye el precio de la entrada y suele ser un whisky. Al verlo llegar, el *maître* y los camareros veteranos echan de menos a los grandes clientes, los «caballos blancos», aquellos de propina generosa y mirada larga, de hombres de mundo, viajados y acostumbrados a esos sitios, que conocen el percal femenino y aunque conviden a

alguna que otra chica que les caiga en gracia, no se muestran sensibles a las zalemas. Pero ese tipo de clientes, los que podían descorchar varias botellas de champán en la noche, ya no abundan. En su lugar hay paletos de las ciudades cercanas a Madrid que han aprovechado un viaje a la capital a resolver algún asunto y se internan, tras muchas dudas, en uno de esos locales, con la excitación de ver a mujeres de postín y la mano en la cartera. Hay también otro tipo de clientes, los solitarios que van a ver simplemente el espectáculo y los números insinuantes o procaces, pero que se marchan cuando se baja el telón y desfilan hacia sus casas, donde no les debe de esperar nadie. Unos pocos de esos se quedan hasta la madrugada, como si fueran parte del decorado del espectáculo. No suelen hacer caso de las mujeres que les cercan en los primeros momentos y que acaban abandonando ante su apatía. Están, asimismo, los que se han aficionado al ambiente y lo compaginan con su trabajo. Permanecen en la sala hasta que cierran, luego se van a desayunar y cambiar de ropa antes de acudir a la oficina. Ya habrá tiempo para dormir por la tarde, recuperarse y volver por la noche. También están los que, enardecidos por las copas o los bailes que han echado en un dancing, con honestas taxi-girls, quieren probar la aventura y preguntan al camarero o al *maître*, al que sobornan con una buena propina, por la virtud de aquellas tanguistas cuya misión es sacarles todas las consumiciones posibles. Lo que no saben los habitantes de la noche es que ese tipo de conquistas son mucho más fáciles a otras horas, con señoras «decentes» y casadas que por las tardes se dejan seducir por una cifra o un buen regalo que complemente sus ingresos o les permita un caro capricho. En esta danza de intenciones, oficio, intereses, donde aletea el deseo y todo tiene un precio, a veces las mujeres tienen que escapar por la puerta de atrás que tienen todos los cabarets. Pero hay una cosa común, que conocen de sobra los que frecuentan estos lugares y de la que huyen como de la peste: las penas que invariablemente cuentan muchas de las mujeres del cabaret, y que pasan por ese hijo, ese abandono de un hombre perverso y esa necesidad de trabajar en ese lugar para sacar adelante a su criatura. Solo los paletos o los neófitos caen en esas

redes. Otros, en cuanto sale ese discurso lo cortan de raíz, y en esas ocasiones, la chica, si es experta, cambia la conversación e intenta la aproximación psicológica.

Antonio Ruiz, en el Trianón Sevilla, ha tenido que echar a un par de borrachos que se han intentado propasar con las tanguistas y una de las cupletistas que también alterna. Los beodos salen tambaleándose a la calle Magdalena, rezongando las letanías del mal alcohol. En el Pelikan, doña Josefa, a las dos de la madrugada, se encarga de una de las muchachas que traen dos camareros, despeinada y con un desgarrón en su vestido de crespón negro. «Pobrecilla» dice la señora del tocador mientras la auxilia y, cuando se han alejado los empleados, la desnuda para no se rompa más el vestido. Ha trabajado bien esta noche la Merceditas para que todo el beneficio se esfume por la rotura del vestido. Pero ha bebido de más, lo que no suele suceder, y los efectos del champán o los licores le han pasado factura. Mientras la chica duerme la mona, ella cuelga el vestido. Esos vestidos representan con bastante fidelidad a quien se los pone, razona, y tienen que ver con su personalidad. La del vestido azul de encaje, que es de provincias, estaba casada y fue abandonada por su marido a los pocos meses de la boda llevándose todo el dinero y las alhajas de la casa. Dos días estuvo sin salir y sin comer hasta que al tercero se decidió a entrar al cabaret. Aquella del crespón rosa fue seducida por un novio que la quiso dedicar a las variedades, pero no servía, como tampoco para el alterne y el descorche, ya que no tiene mucha picardía. Sin embargo, la dueña del vestido de raso negro es una verdadera lagartona que engatusa a los hombres con mucho arte y de las que más sacan descorches. La del crepe satinado blanco trabajó como mecanógrafa en la Telefónica y se dejó engañar por su madre que le aconsejó meterse a tanguista porque iba a ganar mucho más. A doña Josefa no le gustan ni ella ni su madre, que la espera todas las noches en el bar de al lado. Estas y otras historias las conoce porque las mujeres le han hecho sus confidencias una u otra noche, con alguna copita de más. Siente pena por algunas, como la criatura de otro vestidito blanco, con brillantes, que aguarda en el hospital. Es de Sevilla, donde la madre la vendió a los catorce años y la metió en una casa

de donde se escapó con un torero que la trajo a Madrid y la abandonó. Se metió a tanguista, pero le dio por la morfina y a sus diecisiete años ya está intoxicada y echada a perder.

De sus cavilaciones la saca Maruja, que entra a decirle que vendrá un señor a preguntarle cuánto le debe. ¿Qué le digo?, consulta la chica y doña Josefa le responde que cinco duros, que seguro picará. Es un acuerdo entre ellas y las chicas, que a veces le dicen al cliente: «A la señora del tocador la debo diez pesetas. Anda, rico, dáselas tú». Para quedar bien con su posible conquista, vendrá el incauto y soltará el dinero, que ella devolverá a la chica, quien a su vez la obsequiará con una buena propina. Son acuerdos que favorecen a todos, salvo, claro está, al que muerde el anzuelo.

* * *

En Europa los locales de sus capitales ya han echado el cierre. Piccadilly, a las dos de la mañana, en Londres, está desierto, al igual que los Champs-Élysées de París. Montmartre resiste un poco más, hasta las tres de la mañana. Berlín, asimismo, ya se ha ido a dormir. Pero en Madrid, a esa hora, aún están abiertos algunos cafés, los cabarets y varios bares. Se aprecia la animación y la jarana cuando de estos establecimientos se abren sus puertas y vomitan a la noche una o varias figuras que se recogen. Dentro se oye música, risas, chocar de vasos, movimiento de sillas.

Se dice, se afirma, que Madrid no tiene una hora muerta. Cuando se cierran los teatros, al filo de la una de la mañana, aguardan los cabarets. Al cierre de estos aún permanecen abiertos los cafés del centro, alguna taberna de barrio, los restaurantes que no tienen «última hora».

La llamada del sereno, con voces o palmas, quiebra el silencio en algunas calles y se mezcla con el claxon de un coche para no atropellar a un viandante despistado. Antonio Ruiz, al echar el cierre, se une a aquellos que esperarán un par de horas el primer tranvía que los lleve a Vallecas, donde vive.

Las noches de Madrid también se pueden dividir por horas. La llamada noche burguesa acaba hacia las dos, y empieza la segunda,

que se prolonga hasta las cuatro. Pocos son los que resisten hasta las cinco de la mañana y enlazan a las seis con los primeros locales abiertos. Han desaparecido los tranvías; ha salido cargado de últimos trasnochadores el autocar de Cuatro Caminos.

Son cerca de las cinco de la mañana, y los camareros de los últimos cafés —el Universal y el Colonial— espantan a los remolones contumaces del café. No hace mucho que se han ido los últimos tertulianos, Rafael Cansinos Asens, Emilio Carrere, esos periodistas y literatos que discuten sobre lo divino y lo humano, la literatura y la política, sin olvidar las mujeres. Dentro aún permanece algún parroquiano, hasta las cinco. El último obstinado sale diez minutos más tarde de esa hora, sorteando los barridos de las escobas y los baldes de agua con los que se friega el suelo. Los últimos noctívagos, tal vez a la fuerza, son llamados *ratés*. Son los fracasados, parados, gentes sin trabajo que se arrastran como pueden en las horas nocturnas. Como fantasmas, deambulan por las noches, mal vestidos, las barbas descuidadas, cansados, mezclándose con los señoritos que consideran indecoroso acostarse antes del amanecer.

Los náufragos navegan la madrugada como pueden, fumando un pitillo si se lo permite ese aire de Madrid, que, como afirma el refrán, es tan sutil que mata a un hombre pero no apaga un candil. Heterogéneos y variopintos, los transeúntes de la noche, de esa media hora fatídica en la que no hay nada, deambulan como almas perdidas. El bohemio recalcitrante, la profesional que no ha tenido clientes, el maleante o los extraviados son como islas en el perímetro de la Puerta del Sol, iluminadas sus sombras de través por las farolas. Poco a poco, los grupos se organizan y toman la dirección de la calle del Arenal con la desgana de los pasos cansados de la madrugada. Buscan el pasadizo de San Ginés, junto al Teatro de Eslava, la churrería que tiene el apodo conocido: el Maxim's Golfo. Ese público que se arracima en las esquinas esperando la apertura es un compendio de golfería, desarraigados, mujeronas gritonas con el maquillaje corrido, absurdos en medio de la noche y las miradas cómplices. Todos son hijos de Madrid y se miran unos a otros sin juicios ni preguntas. Están ahí y basta. Cuando la churrería

del pasadizo se abre, van entrando y refugiándose del frío, pidiendo su café y chocolate caliente, arrimándose a las mesas también para darse calor. Algunos pasarán allí un par de horas, contemplando los jirones del amanecer que ya se insinúan después de que llegue, a las seis de la mañana, el primer tranvía de Cuatro Caminos a la cercana Puerta del Sol. Poco a poco vendrán los de las mangueras que riegan las calles y se abrirán algunos portales. De ellos saldrán también algunas beatas con sus mantos negros camino de las iglesias, por devoción o por costumbre.

El nuevo día comienza en Madrid.

CAPÍTULO II: La sicalipsis del fin del mundo

Tengo un jardín en mi casa
que es la mar de rebonito,
pero no hay quien me lo riegue
y lo tengo muy sequito.
Y aunque no soy jardinera
y me cansa el trabajar,
por la noche aunque no quiera,
yo lo tengo que regar.
[…] Pero me fastidia tener que regar,
porque acabo hecha una sopa
y me tengo que mudar.
No encuentro ni un jardinero
y es el caso extraordinario.
Entre tanto caballero
No hay ningún voluntario. ¿No?
No se asuste si le invito
a que venga a trabajar
porque como es tan chiquito,
tiene poco que regar.
Antonio Paso y Vicente Lleó, *La alegre trompetería*, 1907

Hay palabras inventadas que hacen fortuna y una vez creadas se imponen y mantienen en el acervo popular. Había pasado en décadas anteriores con las «suripantas» y el «soflamen», vocablos nacidos en el mundo de la farándula, y sucedió asimismo con la sicalipsis y lo sicalíptico. El origen rocambolesco del término se le debe a un editor, Ramón Sopena, que al publicar un lujoso portafolio del desnudo donde incluía pinturas famosas y fotos de mujeres célebres en su época, le encargó a un periodista, Félix Limendoux, que redactara los pies de aquellas sugerentes láminas.

—Quiero algo grande, que no se haya hecho nunca: una cosa…

¡Sicalíptica!

Se supone que Sopena quiso decir «apocalíptica» o algo similar, pero el instinto de Limendoux alumbra la palabra y la usa a conciencia como propaganda de aquella publicación del desnudo. Los vocablos *sicalíptico* y *sicalipsis* se utilizan el 25 de abril de 1902 por vez primera en el diario madrileño *El Liberal*. En la última página se puede leer este anuncio:

> Dentro de poco tiempo se pondrá a la venta una nueva e interesante publicación, a 60 céntimos cuaderno, titulada Las mujeres galantes. Esta publicación es altamente sicalíptica. Para conocer la definición de esta palabra, completamente nueva, es preciso adquirir el primer cuaderno de Las mujeres galantes.

Aunque aquellos términos nacen en los periódicos de comienzo de siglo, se utilizan enseguida en el teatro con un significado ambiguo, que va desde lo picaresco y de relativa inocencia hasta lo casi pornográfico. Sin duda la palabra despierta ecos de lo sibarítico o apocalíptico, y aquel invento para promocionar un portafolio del desnudo, aquel hallazgo de la *sicalipsis*, es recogido con toda intención por los críticos teatrales, que con aquellas esdrújulas empiezan a definir la «ola verde» que se expande por los escenarios del teatro nacional.

En los music-halls que se abren y donde se imita lo que pasa en París, se suceden números de jóvenes lo más ligeras de ropa que pueden y que interpretan canciones sin demasiado interés. Allí acude un público masculino más por la novedad que por otra cosa, ya que no hay aún estrellas cuyo buen hacer cautive a los espectadores. Aquello dura un suspiro, debido a la escasa calidad del espectáculo, pero las varietés se impondrán en los años siguientes.

En la calle Alcalá 4 se improvisa una sala de espectáculos con un escenario minúsculo donde se desarrollan las variedades, que cada vez atraen a un público más numeroso. El éxito hace que surjan el Salón Rouge, tres números más en la calle Alcalá, el Salón Bleu, en la calle Calatrava, y algunos otros en otras gamas de color. Sin embargo, el que impera es el verde, lo que provoca que el

gobernador civil, el conde de Liniers, prohíba todos los salones de la frivolidad. Empeño vano, pues el género emerge en el Teatro Cómico, fundido con zarzuelas.

Son los años donde se busca la famosa «Pulga». Esa melodía, de origen italiano, tiene un éxito apoteósico y se traduce a todos los idiomas. La versión española la estrena Pilar Cohen en el Royal-Kursaal de Madrid, pero es la cupletista alemana Augusta Berges, que busca a la impertinente pulga palpándose el cuerpo en *déshabillé*, la que alcanza más fama en la capital. La letra de la canción está trufada de frases con doble sentido que Augusta acompaña con movimientos sensuales buscando aquel insecto por todo su cuerpo. El éxito de la Berges en el Teatro Barbieri del la calle Primavera, en Lavapiés, origina el cerrojazo del teatro por el gobernador civil. Aunque parece que aquel cierre es el fin de experimento, en realidad es el principio del género.

Nace así una nueva variedad del espectáculo que según autores como Álvaro Retana tendrá tres edades. La Edad Antigua, la primera, comprende desde 1900 a 1910; la Edad Media, desde 1910 a 1930, es considerada la edad dorada, donde el testigo lo recoge la revista, y la Edad Moderna comenzará en 1930 y acabará con la guerra civil.

En esa Edad Antigua, el 1 de octubre de 1900 se abre el Salón Japonés, también en la calle Alcalá, en el local del Café Lyon d'Or. Sigue la moda del arte oriental y exótico que perdura hasta las primeras décadas del siglo XX. Desde cualquiera de sus asientos se ve perfectamente el escenario. Es un salón elegante, pequeño y coqueto, adornado profusamente con pinturas, farolillos, caretas y dibujos, bien iluminado, en el que se puede disfrutar de *couplets* franceses y castellanos, transformismo, bailes regionales o pequeñas obras de teatro con buen tono y sin obscenidades, y al que puede asistir un público variopinto que incluye a las señoras bien y a las jovencitas. Los espectáculos del Teatro Japonés dan comienzo a las cinco de la tarde y son piezas cortas y variadas que interpretan un desfile de artistas, españolas y extranjeras. En el mes de marzo de 1902, el Japonés estrena la obra bufa titulada *El pachá Bum-Bum y su harén*, en la cual una joven de diecisiete años, Consuelo Vello

Cano, conocida más tarde por el nombre artístico de la Fornarina, interpreta el papel de esclava. Servida en una bandeja plateada, vestida con una malla que, aunque no deja ver un centímetro de carne, se pega a su piel, desata la imaginación y los deseos del público masculino. Como una estrella fugaz, el Salón Teatro Japonés desaparecerá a principios del año 1903 ante las exigencias del dueño de la finca, los gastos, la progresiva erotización de los números y la persecución gubernativa.

La moda sicalíptica se extiende al mundo del espectáculo e inunda las variedades, dando lugar al cuplé erótico, y copa los escenarios antes dedicados al teatro por horas. Fruto de la tendencia incluso surge una obra, *El arte sicalíptico*, sainete lírico en un acto y dos cuadros, publicado en 1907.

A partir de 1910, se produce un refinamiento de los números y locales. En esa edad dorada, la cupletista asciende de posición social, y el nuevo estatus atrae a muchas mujeres, profesionales de la zarzuela, o jovencitas que quieren colocarse en el medio. Los popes como Álvaro Retana saludan ese cambio de rumbo y dan la bienvenida a las artistas, sobre todo a las que tienen ya refinamiento y cultura, como Aurora Jaufrett, la Goya, que le acompañará incluso en sus tertulias.

> La Goya era joven y bonita, y comparada con sus compañeras resultaba una especie de Madame Staël —escribía Retana en un reportaje que hizo para *Estampa* en 1930—. Inteligente, con grandes facultades de asimilación, siempre dispuesta a desenvolver una idea nueva, contaba para el triunfo con su espíritu fundamentalmente voluntarioso. La Goya demostraba que se podía ser honrada y cupletista, y su ejemplo alentó a las remolonas. Entonces sufrimos una invasión de «honnnnradas» hijas de familia que se arrojaban a las variedades, asegurando que venían a quintaesenciar las variedades. Muchas habían fregado centenares de platos en las porterías de la calle del Bastero; pero se proclamaban procedentes de las Ursulinas, para no ser menos que Aurorita, auténticamente educada en el Sacré-Coeur. La Goya domina el francés y posee nociones de italiano. Sabe música, y es

> una estimable pianista; escribe bastante mejor que algunos de los literatos que la escoltaban en 1911 y es mujer avezada al baño y sabe comer sin utilizar los dedos. Señoril y desprendida por temperamento, hubiera hecho una reina magnánima como santa Isabel de Hungría si el destino no la hubiera confinado en los tablados de variedades. A ella exclusivamente cabe reconocer la autoría de haber revolucionado el género ínfimo.

Según Retana, en estos años las cuatro estrellas más interesantes son la Goya, Raquel Meller, la Argentinita y Olympia D'Avigny. Cada una encarna la representación feliz de una distinta modalidad, y en torno a ellas gira una nube de quinientas artistas, todas, si no estimables como tales, muy atractivas como mujeres.

La Gran Guerra hace que muchas de las diversiones y espectáculos de los países en conflicto se trasladen a España, que se convierte en aquellos años en el centro europeo de las variedades, con dos focos: Madrid y Barcelona. Unas pocas jóvenes llegan de Francia para trabajar en el mundo del espectáculo en busca de mejor fortuna. Algunas acabarán en la prostitución, con sus diversos grados, donde hacen furor por sus especialidades, sobre todo de sexo oral, que no hacen las españolas. En aquellos años se registra un aumento de compañías, así como de «vocaciones» hacia el género ínfimo, donde las mujeres, con la canción o en el baile, pueden ganar más que en un taller o en el servicio doméstico. Y además de la posibilidad de mejorar su condición social, tienen la de «encontrar un buen hombre» que las retire mediante el matrimonio. Tiples, vicetiples y bailarinas cambian con facilidad de escenarios, perfilando lo que se da en llamar «variedades selectas». En la prensa de la época, a las profesionales de un arte con vasos comunicantes con otras disciplinas artísticas se las llama cupletistas, canzonetistas o tonadilleras.

Esto hace que esas jóvenes puedan acceder a profesores, academias de prestigio, modistos, fotógrafos y agentes artísticos con el objetivo de sustituir a las vedettes existentes o incorporarse a la nómina del éxito. En los locales de renombre dedicados al recreo de los burgueses de las clases altas se popularizan los programas

nocturnos de variedades, un buen envoltorio y pretexto para acompañarlos con discretos salones donde se juega a la ruleta, al bacarrá o al treinta y cuarenta, al menos hasta que el juego sea prohibido en la dictadura de Primo de Rivera.

La temática, el desparpajo y el erotismo cada vez más explícito de los nuevos espectáculos despiertan el rechazo de la moral de la clase alta, habituada durante décadas a imponer sus férreos criterios morales. La Iglesia y los moralistas católicos denuncian el nuevo género como consecuencia de la degradación de las grandes ciudades, calificadas ahora de Babilonias. Ya se trate de Londres, París, Berlín o Nueva York, o más cerca, Madrid y Barcelona, la ciudad es la responsable del desenfreno y del desorden moral y sexual de la juventud. El aumento de la población y el ascenso de las clases emergentes, media y popular, demandan nuevos comportamientos sociales y un nuevo abordaje de la sexualidad, menos constreñido y castrador.

En Madrid, además de las campañas que impulsan periódicos y revistas como *La Acción*, *El Siglo Futuro* o *La Unión Católica*, existen grupos como la Liga Antipornográfica, la Liga contra la Pública Inmoralidad o las Damas Catequistas, que dan conferencias y charlas y actúan en la calle, lanzando boicots contra espectáculos de teatro o cabaret, acciones contra películas, delatando a los quiosqueros que venden literatura licenciosa e incluso forzando matrimonios y bautizos en barrios populares. Estas ligas de la moral tienen un primer periodo de funcionamiento entre 1911 y 1912 y un segundo, más activo, desde 1918 a 1930.

Las misiones de las Damas Catequistas aparecen detalladas en su boletín oficial, *Las Damas Catequistas,* y en sus centros obreros. Frente a esa oposición moral, Álvaro Retana escribe que el arte frívolo,

> es un arte ligero, intrascendente, divertido, que anima nuestra vida. Frivolidad hay en una novela, en una comedia, en una canción… que puede ser admitido por las personas de orden. Pues de no ser así la frivolidad puede convertirse en una grosería, en una distracción pecaminosa. La frivolidad existe hasta en la gracia

de un lidiador jugando con el toro. Y donde el arte frívolo se manifiesta más claramente es en un cuplé, en un baile…

La frivolidad es una demostración de vida y de salud. Ni los muertos ni los enfermos se entregan a la frivolidad. Frivolidad es la escapada a la vulgaridad de la vida cotidiana, una inyección de alegría, el recurso para olvidar las discusiones con la suegra y los cuñados, los amigos… Pero hay que administrar la frivolidad, que no ha de durar 24 horas, como no se puede pasar 24 horas comiendo, durmiendo, trabajando…

En estos ataques de todo tipo que soporta el género ínfimo por parte del clericalismo hispano, habrá artistas, como la Cachavera, que sufrirán procesos y juicios. El propio don Benito Pérez Galdós sale públicamente en defensa de la perseguida.

La nueva y consolidada clase burguesa necesitaba ocupar su tiempo de ocio acudiendo a los teatros, una industria que consume y devora obras cada semana y que obedece las leyes de la oferta y la demanda.

Es en el campo de los escenarios donde, poco a poco, comienza a cambiar el papel de la mujer, antes relegada al ámbito doméstico. Esa vida moderna —que se anhela y se empieza a practicar en el mundo teatral— trae en la década de los felices veinte y la década de los treinta un nuevo modelo de mujer, aunque su influencia se note solo entre las clases medias y altas urbanas. Cada vez se ven más mujeres en los palcos de los principales teatros, formidables escaparates donde las damas pueden exhibir trajes, joyas y abalorios.

El cine es otra innovación que hace temblar a los empresarios teatrales, algunos de los cuales trasforman sus salas en salones cinematográficos, al menos durante algunas horas al día. Entienden, con buen criterio, que al igual que el género ínfimo ha acabado con el género chico, pasará lo mismo con el teatro por horas que sucumbe ante lo que los castizos llamaban «el cinini». Quince céntimos cuesta la entrada general de cine hacia 1915 y cuarenta céntimos la butaca preferente. En 1914 el sueldo de un obrero

cualificado en España es de cuarenta y tres céntimos la hora y el de un peón veintinueve céntimos. Así pues, las masas de trabajadores y la clase media urbana pueden compaginar el trabajo con el disfrute del ocio, sobre todo en el cine.

En cuanto a los precios de la revista, es también asequible y varía según teatro y sesión. En 1918, oscila en torno a las 2 y 2.5 pesetas en localidad normal y 1.25 pesetas en la popular. Se puede también contemplar el espectáculo y los ensayos por dos reales, el coste de un café con leche, con azúcar y gotas de anís o coñac. Coinciden en un mismo espectáculo clases diferentes, que entran por puertas diferentes, ocupan sus espacios y no se mezclan. Los palcos están reservados para la clase alta y la aristocracia, donde ven y se dejan ver; las plateas de la primera y segunda planta, ocupadas por empresarios, militares, hijos de papá. En el otro extremo, el gallinero, en lo más alto y lejano, los que tienen menos dinero. La clase más baja, quitando los obreros que van muy poco, está constituida por los cesantes, los horteras, los dependientes de los grandes almacenes, las criadas y los estudiantes.

El ambiente en el teatro, fuera el de las obras por horas, la opereta o el sainete, favorece las relaciones entre los aristócratas, los burgueses adinerados y las actrices, las tiples, vicetiples y sobre todo las coristas, que gozan de fama de ser más fáciles, y que son objeto de deseo cuando no se puede aspirar a algo más alto. Las mujeres del teatro, y desde luego de las varietés y de lo sicalíptico, se suponen más proclives a satisfacer las necesidades del varón fuera de casa, un hecho socialmente admitido por todos y que entra dentro de la lógica imperante entre los políticos, empresarios o figuras del mundo cultural. La burguesía se ha apropiado del espacio teatral como se apropiará de lo sicalíptico, imponiendo la doble moral y la hipocresía a este respecto.

Sea por las connotaciones del texto, el doble sentido del lenguaje y las canciones, o por las figurantes y bailarinas ligeras de ropa o semidesnudas que constituyen lo más atrayente de la representación, el erotismo en todas sus formas campa en ese primer tercio de siglo en la escena española. La sicalipsis tendrá varias décadas de vida, encarnada sobre todo en el género de la

revista, y tras la guerra quedará en el imaginario de varias generaciones.

CAPÍTULO III: Magas y magos de la revista

Tengo, según dicen,
muy mala intención
y me extralimito
cuando hay ocasión.
La revista, la revista
vaporosa y modernista
que ha triunfado en todas partes
con sus bailes y cuplés.
La revista, la revista
siempre alegre, siempre lista
que se adorna y que se viste
con patrones del francés.

«La eterna revista», letra de Ramón Asensio Mas y Jacinto Capella, música de Ruperto Chapí y Gerónimo Giménez, 1908

El 8 febrero de 1928, los periodistas madrileños son invitados a presenciar un ensayo de la compañía de revistas de Eulogio Velasco. La revista atrae mucho a los lectores, y los periódicos y semanarios buscan siempre nuevos enfoques para ilustrar los estrenos que se prometen apoteósicos. La compañía ensaya en el Circo Price, donde se puede distinguir a un grupo de hombres y mujeres bajo uno de los focos que iluminan la pista. Tomás Borrás, letrista de *En plena locura*, cuenta allí su teoría de la revista ante periodistas y vedettes de la farándula. Revistas y periódicos como *ABC* reproducirán al día siguiente sus palabras. Él otorga el mérito de la obra al empresario, el mago Velasco. Sabe cuál es su papel, y resalta que es el único género teatral en el que el autor no es el rey, sino un modesto cortesano.

—Sobre el autor, como sobre el resto de los elementos que la integran, está un taumaturgo a cuya tiranía omnipotente hay que

someter la música y la literatura. Ese genial constructor no tiene todavía nombre en castellano. En francés es *animateur*. Yo, aquí, le llamaría «brujo». Porque tiene, como un alquimista que hubiese encontrado la piedra filosofal, el don de transformarlo todo en oro, en este caso belleza. Mi labor y la de mis colaboradores ha sido allegar dócilmente los materiales que el brujo solicitaba de nosotros: la idea de un número, la estructura de un cuadro, el diálogo que llenase una escena, el cantable que rellenase unas melodías. Él es como el coctelero: toma los ingredientes, los mezcla, audaz y sabio, y sirve una bebida exquisita. Pero ninguno de los elixires puede, en justicia, decir con orgullo: el cóctel soy yo.

Es madrugada, el único tiempo que tiene la compañía Velasco ante el inminente estreno dos días más tarde. El ensayó durará varias horas. Desembarcaron en Santander desde América un mes antes, el 6 de enero de 1928, y han perdido el color y el calor de los trópicos. En Madrid hace un frío tremendo en esa noche cerrada. Un frío que corta el aliento y hasta el ánimo. Los artistas y los que acuden al ensayo lo combaten con termos de café y algunos, los que no ensayan, con copas de coñac. Aunque la población de la capital haya llegado al millón largo de habitantes, las calles están desiertas. En un pequeño descanso, con el café que calienta las manos, los periodistas preguntan a Borrás y al mago Velasco por el trabajo de la revista.

—Te mueres de viejo y la revista hay que estarla modificando diariamente. Cada psicología femenina, cada artista, necesita algo que le «vaya», algo que en realidad le «siente». Hay que adivinarlo, desarrollarlo y buscar el equilibrio con las demás figuras del elenco. La revista hay que revisarla continuamente. ¿Que una de las estrellas es María Caballé? Puede hacer un tipo madrileño, castizo: hay que escribirle una escena y un número de ese corte. ¿Que entra Tina de Jarque? Algo onduloso, voluptuoso, que vaya en su línea. ¿Que se van? Quitar esas escenas. ¿Que entran otras? Sustituirlas. Y que luego diga la gente: «¡Qué animal

es el autor de esta cosa!» No hay forma de con una locomotora, un bombero y un abanico hacer algo homogéneo…

En el ambiente del Circo Price se distingue, aunque fuera de la zona iluminada para los músicos, un trajín de técnicos, modistas y electricistas que pululan de un lado a otro acarreando cables y cajas. Los espectáculos de Velasco se distinguen por el vestuario y la iluminación, además del atrezo y el maquillaje. Esas pistas que aún tienen el aroma del circo se transformarán en un sueño de luces, colores y formas brillantes; la magia de la revista, sinónimo de lujo, de exaltación de los sentidos de la vista y el oído, el gusto de la belleza.

Mientras se preparan las chicas del coro para cantar y bailar sus números, las vedettes y los actores rodean a Borrás, el autor de la música y los periodistas invitados. Son pocos los periodistas que, aunque siempre cubren las noticias y estrenos de la revista con gran entusiasmo —cuerpos y caras bonitas, música y color—, acuden a un tedioso ensayo a esa hora de la noche y con este frío que congela. Además, hasta el momento del ensayo general, con vestuario, no podrán ver piernas y escotes generosos.

Mientras Velasco, encima de técnicos y decoradores, dicta órdenes y aprueba elementos que le traen y le muestran, el libretista aprovecha:

—El verdadero artífice de *En plena locura* es Eulogio Velasco, que ha paseado el buen gusto de España por toda América, de Nueva York a Buenos Aires, desde hace veinte temporadas. De Velasco podría decir muchísimas cosas, pero solo voy a hablar de tres: la primera es que ha logrado una fórmula de revista que, sin perder alegría, ni modernidad, pueden gustar y saborear todos los públicos, la segunda es que donde han triunfado las compañías más célebres de revista, ha obtenido Velasco sus triunfos más resonantes, y la tercera, que Velasco ha preferido el camino difícil de crear todo lo que integra su repertorio. Su vaso, como el de Musset, podrá ser pequeño, pero él bebe en su vaso.

Ante la duda de un crítico de revistas teatrales sobre si el público apreciará todo aquello, además de la mirada de las vedettes —la Caballé, la Ruiz y la Jarque han sido llamadas «Las tres gracias de 1928»—, Borrás contesta:

> —Esperemos que lo hagan, porque de su actitud depende ahora que Velasco, en vez de volver a América, de donde le solicitan, o de emprender la larga gira por Europa, que tiene preparada, siente sus reales entre nosotros. Aquí haría falta un teatro de la frivolidad perfumada, que presentan orgullosas las grandes capitales del mundo, el Teatro de la Revista. Solo Velasco podría mantenerlo sin recurrir a servidumbres extranjeras.

Las coristas se colocan al fondo del escenario. Más que un cuadro frívolo, parecen chicas de colegio de monjas que se chivan unas de otras, ya que están repitiendo números ya aprendidos por algunas que rompieron la armonía en la noche anterior. Se lanzan pullas entre ellas, jóvenes de lengua acerada y castiza. Alguno de esos roces distrae la atención del grupo reunido alrededor del músico, el letrista y las artistas principales. Las coristas tienen su genio y a veces la lengua larga.

Más tranquilas, junto al escenario, las vedettes, envueltas y arropadas con soberbios abrigos, aduladas por su cohorte, evocan su gira americana y comentan con desparpajo lo que se han encontrado en Madrid, la actualidad teatral, el homenaje a los Álvarez Quintero o el último estreno en el Martín o el Maravillas.

Se saben la obra de memoria, representada más de cien veces, y están tranquilas. Las coristas o, mejor dicho, las chicas del conjunto, son nuevas, porque siempre causan las primeras bajas en las giras. Se han ido quedando, una a una o en grupos, desparramadas por los países americanos. Algunas consiguieron casarse, otras consiguieron que las mantuvieran; otras se encapricharon o encontraron parientes y amigos que las acogieron generosos. Por esa razón muchas son nuevas para este estreno en Madrid, llegadas por la fama y la paga de la función, y es por eso que tienen que ensayar, a veces con el desespero del empresario.

Eulogio Velasco sube al escenario y se hace un silencio. Tomás Borrás, con su cabeza erguida, el perfil de figurín romántico y afilado, le sigue. Velasco, con voz inflada y callosa, pide atención y da unas palmadas.

—Música, maestro. Prepárense, chicas, prevenidas para la evolución.

Las coristas se colocan en semicírculo para realizar esa evolución difícil. Portan cómodas ropas de ensayo, lo que, mezclado con la pobre luz y el cansancio acumulado, es de todo menos glamuroso. El piano y las palmadas de Velasco caldean el escenario vacío, las chicas se contagian de alegría e intentan quitarse el miedo. Es un paso de charlestón con las piernas arriba. Llega el *crescendo* de la melodía y el instante de la evolución, pero cuando Velasco da la señal, las primeras arrancan a destiempo, agitando graciosamente las manos y la cabeza, y su risa nerviosa arrastra a las demás: un desastre.

—¡No, no, no y no! —grita la voz nasal y acatarrada de Velasco— ¡Al mismo tiempo, todas a un tiempo! ¿Cuántas veces os lo voy a decir, criaturas…? ¿Pero es que no hablo en castellano?

El músico no se ha enterado de la interrupción, moviendo el tronco y la cabeza acompañando la melodía. Velasco le grita y hace aspavientos hasta que se percata y calla. Entonces se vuelve a oír la voz del mago, emergiendo del silencio, con cierta guasa y cabreo interno.

—¡Otra vez! Cada una a su sitio. Y os advierto que, si esto sigue así, vamos a estar hasta las seis de la mañana. Yo no tengo prisa… ¡Otra vez!

Las vedettes y los periodistas se aburren. Los últimos se pueden ir cuando consideren que tienen material suficiente, pero Tina de Jarque, María Caballé e Isabelita Ruiz tienen que ensayar las entradas y el acompañamiento de sus números y en lo único que piensan es en no estar enredadas toda la noche.

Siguen las repeticiones, la monótona sesión de trabajo, para sincronizar movimientos, manos y piernas a la vez. Entran en acción todas las variantes de la equivocación, para desespero de Velasco y aburrimiento de vedettes y periodistas. Siempre hay alguna que se

adelanta o se rezaga, demasiado pendiente del error, mirando a las otras en vez de mirar al público y sonreír. Se descompasan las piernas, salen lejos de sus marcas, no consiguen igualar el giro de los cuerpos, el ángulo inclinado varía de unas a otras y mueven la cabeza que debía permanecer firme «como si tuvieran tortícolis», según truena Velasco.

—¿*Pegro* es que no hablo en castellano? —grita la maestra Lou que ayuda a Velasco en la coreografía y las evoluciones. Ella tiene también un número en la obra. Su acento parisino provoca risas que se contienen. La francesa se enerva:

—*Atensión*: cuando yo cuente *cuatgro*, *entgráis* todas. Vamos a *vegr*, uno, dos, *tgres*…

—Déjelo usted, Lou —dice Velasco—, ¿no ve que no saben matemáticas? No saben ni contar…

Estallan risas que liberan y se contagian a las vedettes y a todos los presentes, lo que hace que las suripantas del coro suelten la risa nerviosa, como si lo hicieran por gracia y no por torpeza.

La verdad es que un ensayo de revista es muy aburrido, aunque sea con chicas jóvenes y guapas, comentan entre sí los periodistas, que terminarán el café con leche o la copa de coñac y se volverán a casa. El estreno, seguro, será otra cosa.

* * *

El género frívolo en la revista se puede resumir en varias palabras: bellos cuerpos femeninos que se muestran, plumas, destellos, lentejuelas, sueños, música y colores, todo lo que parece etéreo y flotante, deslumbrador, lo que arrebata. Las vedettes de revistas son ya figuras importantes en la España que va a entrar en la década de los años treinta. Muchas cosas han sucedido para que se registre este cambio, y además del alumbramiento y triunfo del género, lo esencial es que ha surgido un buen número de primeras artistas, alrededor de las cuales se han formado compañías con un buen número de músicos, libretistas, figurinistas y modistas que trabajan para ellas. Aparte, claro está, del resto del elenco, con sus vicetiples, señoritas de conjunto, cómicos y actores de todo tipo.

Para ser un género tan evanescente, quizá por pura paradoja, se ha consolidado, y se puede hablar de dos tipos de revistas. Están las que se asemejan más a la comedia musical, con una estructura de libreto que relata una historia, muchas veces con temas de actualidad, en la que se suceden los números musicales a favor de la acción. La otra modalidad apenas tiene estructura, tan solo un argumento formado por cuadros sueltos en los que se cuentan historias y relatos independientes, y donde los números musicales sirven de enlace y pegamento.

En esta época, y más en la dirección de la comedia musical, surgen en Madrid tres creadores, que son a la vez productores, directores y autores, los que realizan el armazón del género, dotándolo de un estilo, y dando a la revista fastuosidad, belleza y lujo: José Juan Cadenas, José Luis Campúa y Eulogio Velasco, los magos de la revista.

El auge del género en España no hubiera sido posible sin estos empresarios, que prácticamente se inventaron el formato y le dieron empaque, consistencia y rigor. El murciano Eulogio Velasco comienza la que será la pasión de su vida en los albores del siglo, 1904, joven casi imberbe. Con su hermano Francisco y un grupo de amigos, representa en Valencia *La reina mora*. Desde ese punto de partida hace de todo en el teatro de las variedades, y lo hace bien: empresario, dramaturgo, libretista y director de escena. Llega a la revista desde el género chico, la zarzuela y la opereta. Después de formar compañía con su hermano, empieza a llenar teatros en Málaga, Buenos Aires, La Habana y otras capitales americanas, pero en 1922 se propone superar el reto en Madrid. Quiere hacer algo semejante a los espectáculos de gran lujo de otras partes del mundo. Su primera apuesta es en el Apolo de Madrid, donde monta *Arco iris*, de Borrás y de Belloch con las bellas Eugenia Zuffoli y María Caballé como cabezas de cartel, triunfo sonado que alumbra un camino de éxitos. La fórmula que emplea al formar aquella excepcional compañía es juntar a una gran artista como Eugenia Zuffoli, un valor seguro en el género lírico, con otra figura moderna de gran prestigio como María Caballé. El espectáculo se basa en la calidad artística, belleza y prestancia de estas dos vedettes cuyo

esfuerzo se centra, con la dirección de Velasco, en encarnar y desarrollar la revista de gran espectáculo, la llamada revista parisiense, trenzada con el estilo castizo y gracioso de la revista madrileña. A las dos vedettes las arropa un buen número de vicetiples y de señoritas de conjunto, unas jóvenes seleccionadas por el empresario por su juventud, su belleza, finura y sus estampas alegres. Todo eso se suma al esfuerzo de los lujosos vestidos, los decorados y hasta el moderno y eficaz maquillaje. Pronto comienza a cantarse por todo el Madrid de la época el fox «Olvídame» de esa revista.

Velasco sueña a lo grande y no le importa derrochar una fortuna, sin ahorrar en lujos y plumas, lentejuelas, pedrería y atrezo para que sus esculturales coristas y vicetiples, y sobre todo las vedettes, dejen deslumbrados al público. Son setenta mil duros, que le producen después más de setecientas mil pesetas. Emprendedor nato, a veces las apuestas le salen mal, varias veces pierde casi todo lo invertido, pero lo hace con elegancia, divirtiéndose en el fracaso, satisfecho de lo montado.

Si la elección de las vedettes es importante, no lo es menos un elemento fundamental para él en el arte frívolo: las chicas del coro. Cuentan los irónicos cronistas de la época que, desde la tragedia griega, el coro nunca ha tenido tanta importancia. Otros críticos estiman la belleza y elegancia de las artistas, apuntaladas por un eficaz trabajo de los actores. Velasco tiene sus vedettes fetiche, como Tina de Jarque, Isabelita Ruiz y María Caballé, que le adoran porque saben que no repara en gastos y que el lujo desplegado favorece el espectáculo y su papel. Así lo afirma María Caballé en un reportaje sobre *Arco iris*:

—El libro era una cosa extraordinariamente delicada, pero de poco hubiera servido si Velasco no hubiese vertido sobre él aquella fastuosidad de ensueño, que fue la que, en realidad, deslumbró al público.

Siendo eso importante, no lo es menos los centímetros de carne que enseñan las chicas del coro, tiples y vicetiples. En un momento de la obra se desliza una escena en la que una o varias chicas

aparecen, brevemente, sin vestidura ninguna. Son desnudos artísticos, nada procaces, y nadie protesta por el atrevimiento. El desnudo es defendido por la mayoría de las artistas, que prefieren hablar de belleza y no de algo sicalíptico, cuando ese adjetivo se identifica con pornográfico.

El siguiente espectáculo de Velasco hace bueno su título*, En plena locura*, y así es precisamente para Tina de Jarque, la vedette que se consagra con él. Velasco echa el resto y decide hacer una gira por provincias y en varios países antes de llegar a Madrid. Se estrena en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, el 7 de octubre de 1926, y tras varias provincias, la compañía hace una gira que la lleva a Nueva York, La Habana, México, Caracas y Río de Janeiro, éxito seguro gracias a su repertorio ecléctico. Triunfa a los dos lados del charco gracias a números como el tango «Desgraciao», el foxtrot «Las niñas del serrucho» o el tema insinuante de «Entre bohíos», un homenaje de Tina de Jarque al número que ha popularizado Josephine Baker.

Para hechizar al público, Velasco tiene que hechizar primero a la compañía, con su gusto, su buen hacer y su parné. Todos, sean hombres o mujeres, están sujetos a su seducción. Comparten un sueño, instante mágico que viven los artistas para hacer gozar al público después. El empresario dispone de una envidiable resistencia moral y física, se multiplica, casi parece desdoblarse. Lo mismo atiende a la confección del vestuario que a los números bailables y asiste a todos los ensayos del libreto y la música, indicando con su buen olfato lo que el público apreciará. Quiere insinuación, no procacidad, y no se equivoca. Ensaya hasta casi la extenuación y nunca se conforma; perfeccionista hasta el delirio, no deja nada al azar. Ese es el secreto de su éxito, según confiesa en la revista *Blanco y Negro* en mayo de 1928.

> —Yo tengo la visión de lo que es un cuadro, una fiesta de color —declara, ufano, a los periodistas—. Debe ser por mi tierra, llena de luz y colores. Llevo esto en la retina como una preocupación pictórica constante. Esto es fundamental, la esencia de mi trabajo. Puedo decir que todo mi ser lo corroe un *empastelao* de colores.

> Así, cuando me encierro en mi casa y me pongo a meditar, casi no hago más que poner en orden los colores… Y entonces la imaginación, como el verso rubeniano, cabalga… Pero esa intuición no se mantiene sola, a lo camaleón, requiere una sensibilidad que nace de los viajes, de la contemplación artística, de la emoción sentida ante la naturaleza.

Velasco se encierra en su casa para meditar y en cualquier parte le asalta la inspiración, criatura caprichosa. Las musas le llegan sentado en una tumbona del barco, contemplando el océano, dibujando un croquis sobre una pared del escenario o haciendo un diseño con un bastón que le pide a cualquiera, en el suelo del vestíbulo. Vive en el nervio, creador en permanente estado de gracia. Nunca escribe guion ni toma apuntes, y si está inspirado, repentiza. Pero así como crea se desespera, pues le llega el descontento, crítico implacable de sí mismo. Entonces muestra la cara contraria y, aburrido de no poder ir más allá, de no lograr lo que imagina, empieza a pensar en otro espectáculo: luces, colores…

Más sutiles y refinadas que otros espectáculos, las revistas de Velasco van al ojo y a la mente, en una estética en la que prima la belleza, sin buscar la exaltación grosera del deseo, para quien pueda pagar la entrada y entrar en ese mundo. Por ejemplo, en la revista *En plena locura*, se alza, rotunda, en el centro de un escenario guajiro, Tina de Jarque, con los aires de los sones cubanos de «Entre bohíos», la gracia y la audacia unidas en su cintura donde bailan, como recién recogidos, un cinturón de plátanos, resaltando, amarillos y jugosos, sobre su piel morena.

Platanitos vendo yo
acabados de coger.
Pruébelos, tengo el plátano pintón,
el que gusta a la mujer.
Mírelo, uno solo peladito
tengo para regalar,
cómanle con cuidadito
que se puede indigestar.

Traigo los platanitos
ya maduritos
dulces como miel,
y son los más sabrosos
de la cosecha que da el Camagüey.
Cómprenlos caballeros,
y así pueden obsequiar
a la que quiera fruta,
que si esta prueba
de otra no querrá más.

Los entendidos dicen que la madrina de la revista es la pasarela, la que consagra. Ese angosto pasillo se extiende en casi todos los teatros entre las butacas, y es allí donde se exhiben las vedettes, donde el público del patio de butacas, el que más ha pagado, puede ver de cerca a aquellas mujeres ataviadas con pedrería, lentejuelas, plumas y rasos que engalanan un cuerpo escultural. La pasarela es prueba de fuego, hace que la sala entre en el espectáculo e introduce la belleza joven y el desparpajo, la sonrisa brillante que flota, como esas piernas y esos brazos, colocándola al nivel de sus ojos, alegría que no olvidarán, los ojos y la cara embobados en aquella promesa demorada de placer que representa ese sueño. También por la pasarela han desfilado las vicetiples y las coristas, y a menudo ha sido el camino para llegar a primeras figuras o para conquistar un corazón que las ha retirado del espectáculo, dándoles un porvenir más seguro, aunque con menos glamur.

La pasarela es lugar de consagración, pero también tiene su peligro. Se pueden ganar en ella las batallas de la aceptación y el éxito, pero también se pierden. Los expertos en revista, los empresarios y agentes, afirman con rotundidad que la que no esté muy segura de su belleza, de su elegancia, de su simpatía, que se quede detrás, que no suba a la pasarela y se exponga a las miradas y juicios del respetable. Estas vicetiples, chicas del conjunto, las llamadas «girls», tienen su camino, su escuela.

—¿La escuela de las chicas? —Eulogio Velasco contesta a *Crónica*

> en enero de 1931—. El teatro, nada más que el teatro. ¡Con decirle a usted que aquí las hay que entran sin saber dar un paso, ni cantar, ni saludar siquiera! Yo procuro que las mías sean ya profesionales: es decir, que tengan el oficio aprendido; pero eso no siempre puede legarse… En Inglaterra hay escuelas de *girls* y de *boys* a los que enseñan canto y baile y gimnasia, y donde van los empresarios a contratarlos en grupos para sus revistas… Esas academias disciplinan a los artistas, y son tan convenientes para ellos como para las empresas, que se encuentran ya hechos bailándolos con las veteranas.

El estreno, en el Circo Teatro Price, el 11 de febrero de 1928 de *En plena locura* registra un lleno absoluto. El sencillo argumento sirve para enhebrar los diversos cuadros musicales para lucimiento de las artistas con sus brillantes atuendos en medio de los lujosos decorados de aquella producción: Juanillo, un muchacho aldeano que vive junto a su abuela y a su prometida, su prima Maricuela, no soporta la vida que lleva en su pueblo. Según declama, hace falta estar «en plena locura» para vivir en los tiempos que corren.

La expectación, hervor de murmullos, se acalla al levantar el telón. Comienza una maravilla de luz tamizada que da paso a la música de Benlloch, Granados y Terés, a los decorados de Manuel Fontanals y los Hermanos Tarazona, a los figurines de José de Zamora. Bajo la dirección escénica de Eulogio Velasco, el libreto de Tomás Borrás y S. Franco, el maestro Padilla enhebra los números y les da profundidad literaria y evocadora. Se desliza un sueño sin fin, fantasía en veintiún soberbios cuadros, cada uno superando al anterior. Se suceden los ritmos: chulapos madrileños, aires de Oriente y las Antillas, perfumados y evocadores, tangos argentinos y flamenquerías gitanas. El escenario es insólito, con columnas y el techo transparentes; las artistas desfilan por la pasarela que separa los palcos del paraíso. El rey en su palco y Primo de Rivera en el otro se dejan llevar por la música y el espectáculo, que el público premia con continuos aplausos, lo que hace que los números se repitan. Rey y dictador felicitan al final a la compañía y al empresario y director de escena, Eulogio Velasco. La prensa y la crítica teatral lo elogiarán

diciendo que derrochó sentido de la plasticidad, lujo, lentejuelas, plumas y perlas en telas delicadas y fastuosas, un verdadero atracón de fantasía, color y belleza.

«Cuadro egipcio», «Entre bohíos», con su rumba, «El paraíso de las aves», «Un pedazo de España», «Fantasía granadina», «Tango escenificado», «Interpretación del cabaret», y la apoteosis final. En aquella buena locura, todo se conjura para un éxito arrebatador: las vedettes María Caballé, Tina de Jarque, e Isabelita Ruiz, las tiples, las vicetiples, el coro de las suripantas, el lujo de decorados y vestuario, la gran música y el buen libreto, la pasión y el humor de Luis Bori, el mejor bailarín de los cómicos, el mejor cómico de los bailarines. Tina, con coro, interpreta el foxtrot «Los bombones» y encandila a quienes la escuchan cantar con picardía y esos ojos abiertos e invitadores:

Vengo a darle un bombón,
vengo a endulzar su paladar.
Son de plátano, de nuez o de melón;
no es alusión.
No los sabe usted comer, no.
Póngaselos aquí y apriete,
notará en el paladar un no sé qué
que yo si sé.
¡Pruebe la crema del bombón,
dese amigo un atracón!
¡Pruebe que repetirá
y me lo agradecerá!

Velasco aprovecha el éxito de *En plena locura* para presentar en Madrid, un mes después, el siguiente espectáculo preparado: *La orgía dorada*. Tomás Borrás, el autor del libreto, declara en la noche del estreno al diario *La Nación*: «Esto de las revistas es pintoresco… El autor no tiene importancia… Las obras de espectáculo se escriben al revés que todas las demás. Se empieza por los trajes… (y se termina por el autor) … El libro de una revista tiene menos importancia que los telones, o las bambalinas, o las plumas, o las

gasas».

Desde luego, tenía razón.

CAPÍTULO IV: La República desde el Café Regina

> El hombre es libre, tiene que ser libre. Su primera virtud, su gran hermosura, su gran amor es la libertad.
>
> Juan Ramón Jiménez

Ese día no hay tertulias, ni se habla de otra cosa que la proclamación de la II República en España. Tampoco aparecen por el Café Regina ninguno de los contertulios que allí se dan cita diariamente, al caer la tarde o antes de la cena. Ni rastro de Manuel Azaña —escondido desde hace meses en Madrid—, Indalecio Prieto —fugado—, Ramón del Valle-Inclán o Eduardo Zamacois, que se reúnen allí con amigos o correligionarios, contertulios o compañeros vitales. Tampoco están periodistas como Manuel Chaves Nogales, ni los toreros ni las mujeres galantes.

En el Café Regina, a dos pasos de la Puerta del Sol, se ha visto de todo en los últimos años. Es un café limpio y elegante, de salón rectangular, con un bosque de columnas en cuyos huecos se distribuyen las mesas. Todo el mundo en Madrid sabe que se trata de un lugar con clase, frecuentado por militares, artistas y burgueses. Un foro intelectual mezcla de senado y club revolucionario, aunque sean conspiradores de café, enmarcado en un paisaje de cortesanas, industriales, nuevos ricos y toreros de paso. Quizá por estas presencias de matadores célebres, así como apoderados y representantes que tienen en el Café Regina su oficina, Madame Cantier, directora de una revista en Nimes, acude con cierta frecuencia para escribir sus crónicas taurinas. No es de extrañar, pues, que Diego Mazquiarán Torrontegui, «Fortuna», se refugie allí tras la hazaña que le hará famoso en todo Madrid.

En esas horas de calma tensa en el café esperando algo que ya se olfatea en el aire, la ansiada República, algunos se acuerdan de ese día histórico de 1928 en el que la estrella fue el torero Fortuna.

Mañana de sol, día de fiesta oficial, en la acera de la calle de Alcalá se pasea como de costumbre. Dan las once en la red de San Luis cuando hace su aparición un hermoso toro, de gran tamaño y con buenos pitones. Cunde la alarma entre los viandantes, que se refugian con atropello en portales y establecimientos, con el terror pintado en el semblante.

—¡El toro! ¡Que viene el toro!…

El animal avanza patinando en los baldosines, tan extraño al entorno y tan miedoso como los que le huyen. Sustos y carreras, gritos por doquier ponen un punto de zozobra. No muy lejos, aparece una vaca, sin duda escapada del mismo hato, con un cordel al cuello. Llega el toro frente a la puerta del Casino Militar, en la calle del Clavel, cuando le hace frente un hombre joven, con un sombrero claro. Se despoja del abrigo y torea a la res, que tira tremendos derrotes, buscando el cuerpo.

La gente aprovecha ese momento de valor para resguardarse. Y se oye un grito, que resuena en la calle:

—¡Es Fortuna! ¡Es el torero Fortuna!…

El torero acaba de separarse de su mujer en la Gran Vía para dirigirse al Banco Urquijo. Frente al Café Molinero oye voces de alarma hacia la red de San Luis. «Miré y vi que bajaba por la acera un torazo enorme, un cebón, con sus veintiocho o treinta arrobas a cuestas, tirando cornadas a diestro y siniestro», dijo luego.

—¡Un estoque! —grita el matador que ve imposible reducir al toro —. ¡Traedme un estoque!

Del Casino Militar le sacan una espada, pero el diestro no puede utilizar el arma por demasiado endeble. Un chófer va a buscar un estoque a casa del diestro, que vive en la cercana calle de Valverde. En el cuarto de hora que tarda en llegar, Fortuna tiene que lidiar con el toro y con algunos jóvenes aficionados que consideran la ocasión propicia para lucirse ensayando algunos lances. Uno, que se ha acercado demasiado con un trapo, sufre varios revolcones, aunque el morlaco no llega a empitonarle. Con las mujeres gritando en los balcones, el matador saca al muchacho de los cuernos del toro. Sale el chico asustado huyendo de la paliza, y en esto llega el chófer con el estoque. Fortuna lo desenvaina, y con el abrigo de muleta iguala a

la res y entra a matar. Clava tres cuartos de estoque a aquel toro asustado, que emprende una carrera, herido de muerte y a punto de atropellar a varias personas, refugiadas tras un automóvil. Fortuna lo persigue y, al fin, consigue descabellarlo.

Estalla entonces en los balcones y las calles un aplauso espontáneo, vítores a Fortuna, sobre todo de las dependientas de una casa de modas de la Gran Vía, que piden al torero que corte la oreja. Fortuna la corta, por complacer a las muchachas, y trata de retirarse, pero una muchedumbre lo rodea, lo levanta en vilo y lo pasea en triunfo por las calles, ante su oposición. Por fin Fortuna logra bajar y zafarse de sus admiradores y se refugia en el Café Regina, donde al poco llegan varios periodistas para felicitarle por su gesto y para que cuente la historia.

Alfonso, el fotógrafo, con la suerte de los grandes, pasa por allí y hace la foto del torero ante el toro sacrificado. En el café, ante los parroquianos que le miran arrobados, Fortuna comenta con humildad su hazaña: «Hice lo que cualquiera en mi caso hubiese hecho. Mandé que me trajeran un estoque y maté al toro. Eso fue todo». Con eso, se asegura una temporada de contratos, por otra parte.

Los del Regina son clientes con posibles, como lo demuestra la anécdota de un camarero, Bernardo Montero, que en el año 1927, tras recibir de pago un billete de mil pesetas, dice que va a por cambio, y desaparece. Es detenido a los dos días. Más allá del toque de sainete, la historia ilustra la precariedad social de los camareros que, hasta la llegada de la República, viven exclusivamente de las propinas.

Además de gentes de postín, el Regina cuenta con una nómina de políticos, escritores y artistas que le dan un aire chic, cosmopolita, casi bohemio e informal, que matiza un tanto la atmósfera grave del café. El ambiente serio muta a ciertas horas con la llegada de las modernas mujeres cortesanas de vestidos chillones.

En estos años del siglo xx va cambiando, si no la percepción sobre las prostitutas, sí el trato hacia ellas. Décadas antes no podían entrar en un café, donde eran expulsadas por los viandantes o los propios camareros. Para las que hacen la calle, en especial en los barrios

bajos, no cambia mucho la cosa: nadie las admitiría en los establecimientos del centro. Pero las que visten bien, de exquisito trato, las *cocottes* de lujo, tienen el paso franco en cafés y restaurantes. Antes o después de las horas de trabajo en los cabarets lujosos —Gong, Casablanca, Pelikan, Alkázar—, pasean su palmito por los cafés del centro, en especial el Regina. No solo por su ubicación, cercana a la Puerta del Sol y al centro de Madrid, sino por su ambiente elegante, constituye un inmejorable escaparate para sus artes de seducción. Como en una atalaya sobre los varones con posibilidades, otean las mujeres galantes poniéndose en el mercado de amores de pago de una noche; y lo hacen sin disimulo, con cierto desparpajo. Se las distingue bien, pues tienen que remarcar su condición exagerando vestidos y maquillajes, colores y formas, enseñando parte de la mercancía, aunque eso sí, con mucha clase. Así que visten, fuman, se ríen, actúan siempre un grado más de lo conveniente para hacerse notar, para atraer las miradas. Asiduos del café y viandantes las distinguen, y entre ellas y los posibles clientes se establecen unas miradas tácitas, unos reconocimientos recíprocos. La desmesura no es gratuita.

Ante la cuestión que cada vez se hace más candente de la monarquía y la República, muchos se sorprenden de la defensa que hacen estas mujeres de la monarquía. Todas defienden a Primo de Rivera y su dictadura, y son profundas defensoras del estamento aristocrático, militar. Todo lo que signifique orden y jerarquía, maquinaria en las que ellas encajan por la puerta de atrás, lo prefieren a unos posibles nuevos tiempos, más igualitarios, en los que los prebostes se esfumarán. Para ellas la República representa lo peor del país, lo más chabacano, mientras que el lujo y el postín de aristocracia y mandamases, la clase a la que aspiran —ya sea como útiles servidoras o por caza y ayuntamiento con uno de esos señores que las retiren—, es la de la monarquía.

En el Regina han encontrado su hogar, donde reciben su correspondencia, se lustran el calzado, se acicalan y telefonean a sus amigos, preparan sus citas galantes y pecuniarias. Regina es su mentidero, su oficina de contratación. Son conocidas por todos los que pasan por el local, que las llaman por sus nombres y apodos.

Son célebres sus bolsos, sus sombreros, sus trajes. Se sabe a qué hora pasan por su oficina y la mesa donde se levantan. Alguna, de un día a otro, deja de acudir. Con extrañeza de no divisarla, el público pregunta a sus compañeras o a los camareros por si está enferma. No lo está, sino que se ha retirado.

Entre las costumbres de las *cocottes* de lujo destaca la de una que, cuando abusa de los cócteles —el Regina no es como los cabarets, donde les dan bebidas azucaradas—, lanza las colillas de sus cigarrillos egipcios al techo, donde se quedan pegadas. Otras asiduas son Margarita Cubillo, hermosura gitana, modelo habitual de Romero de Torres, y Diosinda, humilde trotera de otros tiempos. Muchas de estas cosas las contará en el libro *Tipos de café* Eduardo Zamacois, experto noctívago. Esas mujeres desaparecen de la circulación ya desde la víspera del 12 de abril, tal vez porque barruntan algo.

El socialista Indalecio Prieto está en una mesa del Regina cuando cuatro agentes de policía van a detenerle días antes del 14 de abril. Visten de paisano, pero el veterano político lo advierte y hábil y ágil como es, a pesar de su gordura, se levanta de la mesa como un resorte y antes de que puedan llegar a él, levantando la voz, dice a las personas que le acompañan: «Con su permiso, voy a telefonear. Cuídenme ustedes el sombrero». Los policías se quedan quietos vigilando el sombrero mientras que Prieto se introduce en el café, gana la cocina y, por la salida que tiene a la calle Aduana, se esfuma. Llega a Francia y vuelve ya declarada la República.

Una de las estrellas de las tertulias del Café Regina es Manuel Azaña, que se impone por su erudición y su cultura, además de su gran memoria, su retórica, elocuencia y raciocinio. Protagoniza animadas conversaciones cuando don Manuel critica a Ortega y Gasset. Las malas lenguas, como la de Luis Bello, dicen que siente celos del filósofo del que, sin embargo, es amigo, y que le gusta chincharle. Ortega en ese momento es muy famoso, bastante leído, en contraste con Azaña quien, a pesar de ser Premio Nacional de Literatura con un ensayo sobre Valera, tiene pocos lectores. Algunos contertulios —con apariciones de miembros de la Residencia de Estudiantes— apoyan a Azaña diciendo que el filósofo examina las

cosas sencillas de manera complicada; pero otros, como Unamuno, son cautos respecto al futuro presidente de la República: «Cuidado con Azaña —advierte—, es un escritor sin lectores y será capaz de hacer una revolución para tenerlos». El caso es que Azaña no tiene mucha fama en el país, pero en la tertulia son muy celebradas sus ocurrencias, como que el mejor modo de guardar un secreto en España es publicarlo en un libro. U otra: «Si cada español hablara solo de lo que sabe durante un día, se produciría un extraordinario silencio que podríamos aprovechar para pensar».

Aquel día, el 14 de abril, es algo sorprendente, por más que algunos lo ansiaran desde hacía años. Las elecciones municipales del domingo 12 de abril dan la victoria a las candidaturas republicano-socialistas en cuarenta y una de las cincuenta capitales de provincia. De todas maneras, la suma de concejales monárquicos es casi el doble de la de los republicanos, aunque estos tengan más votos. La dictadura de Primo de Rivera y su epígono, la dictablanda de Berenguer, han fracasado, arrastrando en su complicidad a la monarquía. La movilización popular ha cargado de aire plebiscitario las elecciones municipales.

El 14 de abril la ciudad parece ensimismada, extraña, expectante, pero no pasa realmente nada hasta las tres y media de la tarde. Van y vienen los rumores por los cafés, por las calles, alcanzan al Regina. «Se dice que los reyes están haciendo las maletas» dicen los camareros con ese aire de heraldos de las tertulias, animadores interesados. Algunos paseantes caminan más deprisa, no se sabe hacia dónde, mientras otros parecen ralentizados, mirando a un lado y a otro, demorándose en el paseo. Los que se sientan, inquietos, demandan el periódico, que siempre está ocupado, y miran a la calle, quizá esperando una señal. Es después de comer cuando se produce, allí, en la plaza de la Cibeles. Una bandera tricolor se iza en el Palacio de Comunicaciones, enarbolada por los funcionarios de Telégrafos. Los viandantes, una gran cantidad de gente que se va concentrando, permanece como pasmada, contemplando el izar de la bandera. Parece que no tienen una idea clara de los colores republicanos, con la banda morada de los comuneros de Castilla, pues solo se ve el rojo y gualdo en una bandera inmóvil, ya que no

hace viento en esa tarde clara de primavera.

Entonces sí, entonces todo, como en un truco de cine, comienza a acelerarse. Primero con rostros, miradas de incredulidad. Y como una ola, como una ráfaga de viento, en media hora se pasa de la perplejidad a la exaltación. Aquella bandera ondeante —una pequeña brisa se levanta y la agita— comienza a alcanzar a los transeúntes y los clientes de la calle Alcalá. Por la acera derecha llega al Círculo de Bellas Artes, a la Granja del Henar, al Negresco. Por la izquierda, al Colón y al Regina. «¡La República, la República! ¡Han izado la bandera!».

En el café todos se ponen de pie, salen a la calle, mirando en dirección a Cibeles. Algunos dicen que la distinguen, pero es improbable. El hecho, de todas maneras, no se niega ni se discute. Bajan las gentes por la calle para contemplar el prodigio y pronto se concentran cientos de personas en las plazas y las calles. La circulación se detiene, los tranvías, los automóviles. Todos tienen la mirada imantada.

Desde Lavapiés y los barrios obreros que se escalonan hasta el río Manzanares, sube una multitud de operarios con sus americanas azules y sus monos de trabajo. Tienen el brillo en los ojos de los que viven y protagonizan un hecho histórico, que creen que iluminará un futuro más brillante para la clase obrera y sus ansias de mejora. Los proletarios, los empleados, hasta los burgueses, comparten todo entre abrazos y sonrisas: los cigarros, la bota de vino, las flores.

Los empleados llegan por Argüelles y Princesa. Desde la Universidad de San Bernardo, los estudiantes confluyen, alborotadores y vociferantes, escarapelas tricolor en las solapas, surgidas como por arte de magia. Las modistas, las dependientas, las muchachas de los talleres han hecho gorros frigios de papel de seda y se pasean con ellos, ufanas y sonrientes. En los balcones, la gente aplaude y jalea antes de bajar y unirse al desfile. Los soldados, con correajes abiertos y gorros en el hombro o lanzados al aire, confraternizan con los miembros de las sociedades obreras, que llevan en alto sus banderolas. Brotan los cantos y todo el mundo tararea, como si las supiese, letras de canciones que pocos conocen, como «La marsellesa» y el «Himno de Riego». Cuando el guirigay es

enorme, desembocan en «La Internacional», que los obreros acogen con satisfacción.

Es día de fiesta mayor, declarada por los ciudadanos. Llegan de todos los barrios y esquinas de Madrid: Cuatro Caminos, Ventas, Vallecas, Tetuán, los Carabancheles. La periferia que habita los duros márgenes de la ciudad se une a los barrios como Lavapiés y La Latina en su marcha al corazón de Madrid. Es movimiento diferente al que muchos de ellos hacen todos los días para trabajar, a ese terreno del centro de Madrid propio de los señoritos. Se han atrevido a salir de sus precarios barrios y viviendas y alcanzar el centro de una ciudad que ha dejado de ser corte para convertirse en la capital de una naciente República.

Ya nada será igual. Aquel 14 de abril, como reflejará algún escritor y acusarán las clases acomodadas, ha enseñado a los obreros un camino que ya no olvidarán nunca. La transacción es pacífica, con algún incidente aislado, y en general los trabajadores confraternizarán con las fuerzas de orden, sus oponentes en huelgas, conflictos y manifestaciones. En la jornada, ilusión de un día, hasta los guardias civiles están relajados, fumando sus cigarrillos con los paisanos, entre comentarios gentiles y sonrisas satisfechas, algunos llevados a hombros. Otras parejas, a caballo, que vigilan el desbordamiento humano, permanecen inmóviles. Los comerciantes ocultan o se desembarazan de los retratos del rey y los símbolos monárquicos en sus locales.

Surgen letrillas, pareados dedicados a los monarcas fugitivos: «¡Uno, dos, tres, cuatro / el rey no se ha marchao / que le hemos echado / cinco, seis, siete, ocho / el rey estaba pocho!». En un camión, un hombre mal encarado levanta un conejo muerto y lo muestra a la muchedumbre, gritando: el conejo de la reina. Son excepciones grotescas que censuran los viejos republicanos, tocados con el gorro frigio que han sacado del cajón donde estaba guardado.

En aquellas horas, y a pesar de la muchedumbre que pulula por todos lados, se encuentran muchos conocidos, periodistas y fotógrafos, y también escritores o filósofos. Rafael Cansinos Assens mira con cierta preocupación, mientras María Zambrano, una de las discípulas del maestro Ortega, parece estar en éxtasis. Luego

escribe, calificando el día como naciente, porque todo nacía allí: «hasta el día, hasta las nubes, hasta la gente». Pasan guardias civiles llevados a hombros por las gentes del pueblo de Madrid, todos felices. «Los rateros se declararon en huelga; no hubo un solo hurto, por pequeño que fuera. Las personas entraban en los bares, donde pedían y pagaban; nadie intentó tomarse ni siquiera un café sin pagar. Las joyerías estaban intactas, con sus alhajas resplandecientes; nadie pensó en romper los cristales, nadie pensó en romper nada».

Florecen las banderas republicanas no se sabe desde qué campo de amapolas o de tomillo. Dentro de la plaza, los tranvías están detenidos desde hace horas. No cabe nadie más ni dentro ni en los techos, donde se ondean las banderas. Como en piña, en filas apretadas, los ciudadanos se asoman a los balcones de la Puerta del Sol, donde tampoco cabe un alma. En los áticos se baila, espíritu de fiesta, muchos asomados a ese vacío ahora rellenado de ciudadanos. De las bocacalles quiere seguir entrando gente que llega, que porfía con ahínco. Hay codazos, empujones, pisotones, pero nadie se queja. Aquel sacrificio sabe a gloria, nada duele. Las últimas oleadas de los que entran desde Mayor y Arenal traen el aviso: «Se ha ido, se acaba de ir, ahora, en este momento»…

Todas las cabezas se alzan hacia arriba, hacia el balcón del Ministerio de la Gobernación, que se abre. Aparece un hombre, un hombre solo, alto, vestido de oscuro traje ciudadano. Luego se supo que era Rafael Sánchez Guerra, al que seguía Manuel Ossorio Florit, que había entrado por una puerta de la calle de Pontejos. Al ver que llega el comité revolucionario, con Maura, Azaña y Alcalá Zamora, se apresuran a izar la bandera. Unos segundos en los que la gente guarda silencio antes de que estallen los vivas y los aplausos. Justo los instantes para que se adelante y diga una sola frase eléctrica, un latigazo, un grito de triunfo que recorre el espinazo de todos los que se concentran allí. Levanta los brazos con gesto austero y con voz sonora, que resuena como nunca, grita: «¡Viva la República! ¡Viva España!».

En todos los lugares de la Puerta del Sol y aledaños, la gente festeja. El Regina agota las reservas de champán y licores.

Son las seis y veinte de la tarde del martes 14 de abril de 1931.

CAPÍTULO V: Sueños de plumas y lentejuelas

Se pasa la lengua
con mucho cuidado
por el pirulí,
y luego enseguida,
llegando a la punta,
conviene insistir.
Chupando, chupando
poquito a poquito
podrá conseguir
un gusto muy grande,
pues queda hecho almíbar
todo el pirulí.
Álvaro Retana, *La popular Lolín*

Es la primera vez que se ven tal cantidad de senos al aire, y no de coristas, sino de las vicetiples de la compañía. El estreno de *La pipa de oro*, en el Teatro Romea, en mayo del 1932, provoca una conmoción. No en el primer, ni siquiera en el segundo día. Seguramente los espectadores piensan que es un experimento que no tendrá continuidad. Quizá por eso no hay una reacción inmediata, por ver si dura. Aquella es una aventura que ha iniciado el empresario José Luis Campúa, que siempre ha tenido buen olfato para detectar los nuevos tiempos. Y como aventura se define la revista.

En *La pipa de oro*, «revista de aventuras a modo de película sonora» dividida en tres actos, original del dúo Paradas-Jiménez y los maestros Rosillo y Mollá en la música, integrada en su mayoría por chotis y foxtrot, se refleja la influencia del cine norteamericano en auge. En esta divertida revista, donde la vedette es la exuberante Margarita Carbajal, triunfan célebres números como «Las pistoleras», «El gansopón» o «Las guardabarreras», pero sobre todo

el chotis *del higo* «Al higuí»:

Aquí te ofrezco el higo,
la fruta más sabrosa,
la más estimulante,
la más apetitosa.
Es algo que a los hombres
les gusta con pasión;
para algunos esa fruta
siempre fue su perdición.

El argumento de *La pipa de oro*, el nombre algo enrevesado de un cabaret, da pie no solo a situaciones y acciones variadas, sino a diversos tipos de música. En el condado de Babia, el príncipe Cirilo, futuro monarca del país, recibe un encargo de su padre para convertirse en un hombre de provecho antes de subir al trono: tiene que disfrutar de los goces de la vida —comida, bebida, juego y mujeres—, para lo cual tiene que recorrer el país junto a su ministro de Relaciones. En el viaje se suceden encuentros con anarquistas y con mujeres de cabaret. Se incluyen los típicos equívocos y juegos de infidelidades, drogas, derechos de las mujeres y redenciones, pero lo que destaca en esta obra es el hecho, señalado por la prensa —ahí se luce el periodista Rafael Martínez Gandía en *Crónica*—, de haber sido la primera en mostrar los senos de cinco segundas tiples.

> En definitiva —escribe Martínez Gandía—, los diez senos en libertad de estas cinco muchachitas de Romea son algo, bastante, mucho más que diez senos, como diez medias manzanas. Son diez senos desafiando valientemente todo un pasado lleno de tradiciones y de triples enaguas; son diez puntitos breves pinchando en la panza hueca de una moral convencional, y son diez senos, diez en lucha abierta contra la hipocresía, contra los sostenes y contra la belleza con truco. Son también diez senos como diez banderas de 1932 y como diez altavoces de la civilización real y republicana de la España de hoy.

Rafael Martínez Gandía decía que había tocado todos los gremios del género humano, lo que le había convertido en un descreído, aunque pudiera parecer un pretencioso. Con estilo moderno, desenfadado, se hace un nombre que le sirve para escribir varios libros sobre estrellas de moda y folletines. Sobre las chicas de *La pipa de oro*, escribe que

> han tenido el gesto auténticamente moderno de colgar el sostén en la percha de las prendas inútiles, porque son cinco nombres para la historia de la civilización española y porque son cinco nombres que mañana habrán de buscar los reporteros, los que aún no han nacido, para empezar su información: «La primera vez que las segundas tiples salieron con los senos desnudos…». Ellas dicen que se llaman Teresa Méndez, «Gogy» Gimeno, Paquita Anguita, Joaquina Bueno y Amalia Alonso. Pero no hagan ustedes demasiado caso. Unas me han dado su verdadero nombre y otras lo que ellas llaman su nombre artístico. En fin de cuentas da lo mismo, porque aquí lo que importa son sus senos, y esos sí que son verdaderos, sin trampa ni ayuda de pilules.

Durante la República, la revista es el primer género teatral en asimilar más fácilmente los cambios que se producen; el escenario donde se reflejarán esos nuevos paradigmas. Ejemplo de esto son títulos como *Las gatas republicanas*, de Antonio Paso, José de Lucio y los maestros Cayo, Vela y Tellería, o *¡Viva la República!*, de Manuel Penella, así como *Alfonso XIII de Bom Bom*, de Ángel Custodio y Javier de Burgos, todos de 1931, en los que se cuenta la proclamación de la República y el exilio de la monarquía en clave satírica.

Más que los cambios en la política y el Gobierno, va a ser la liberación de costumbres lo que represente una auténtica revolución, con apoteosis como la de *Las leandras* en 1931 o *Las de Villadiego* en 1933. Los desnudos libres sobre los escenarios, las libertades estéticas y temáticas autorizadas por los nuevos gobernantes en todos los ámbitos sociales y culturales, se van a reflejar en la elección de los argumentos de las revistas, que abordan asuntos

como el divorcio, la libertad de la mujer, el derecho al voto y la llegada de esta a ciertas profesiones.

La cultura teatral —un entretenimiento burgués hasta entonces— se acerca a las clases sociales más desfavorecidas. Se crean cerca de treinta compañías de empresarios y vedettes metidas a empresarias.

Si 1931 es el año de la llegada de la República, también pasa a la historia de los espectáculos en España por la consagración de la revista con Celia Gámez y *Las leandras*, que llega a más de mil representaciones seguidas con el teatro lleno prácticamente todos los días, en total cerca de tres años. Gracias al sueldo pactado de doscientas pesetas por noche y un porcentaje de taquilla, Celia cobra más de mil quinientas pesetas al día durante un año. Con ese dinero, puede comprarse un piso en la calle de la Salud, en Madrid. No es la única persona que se enriquece con la obra: ajeno a la compañía, un astuto fabricante se forra con el lanzamiento del muñeco «Pichi».

—Esto parece el circo —comenta un día exagerando uno de los empresarios—. ¡Aquí hay niños de dos a noventa años!

No hay limitación por edad para contemplar los espectáculos, y aunque los espectadores niños o adolescentes no entiendan muchos de los giros y las frases equívocas de la obra, se ríen por efecto del contagio del teatro. No son los únicos. La misma Celia, según decía más tarde, tarda tiempo en comprender alguno de los chistes y gracias y las carcajadas que provocan. Son algunos miembros de su compañía como la vedette Olvido Rodríguez y el cómico Pepe Bárcenas los que le explican los juegos de palabras que desconoce. También se decía que Manuel Azaña conservó para siempre en su cartera un nardo regalado por Celia Gámez, pero eso es incierto.

La revista llega a la acción legislativa de la II República. Las artistas, sean vedettes, vicetiples o chicas del conjunto llevan tiempo, como los cómicos y actores, luchando para tener un convenio marco que las ampare frente a las exigencias de los empresarios. Con las reformas sociales, las vicetiples consiguen que el Jurado Mixto de Espectáculos Públicos elabore en 1935 unas bases de trabajo para este colectivo de trabajadoras. Hasta ese

momento se regían por las bases del censo general de actores, donde estaban incluidas. Pocas de estas bases les favorecían, pues estaban sometidas a todo tipo de arbitrariedades y abusos de los empresarios, muchos de los cuales no respetaban fechas, salarios ni horarios, y con el hándicap de que si con poco más de treinta años no habían subido de categoría, se las consideraba viejas. Con las nuevas bases, las vicetiples tienen asegurado un salario mínimo de quince pesetas. No se sabe de forma fiable el número de personas que alcanzan estas profesionales, pero más de quinientas se dedican al espectáculo de la revista en toda España.

El ponente en las Cortes de esta reforma es Gerardo Lacalle Martín, un abogado, miembro de Izquierda Republicana y presidente del Jurado Mixto, un cargo que no es nombrado directamente por el Gobierno, sino a propuesta de la patronal y los sindicatos.

Las vedettes, vicetiples y chicas de conjunto no tienen una oficina de contratación, así que pululan por los cafés y bares elegantes de Madrid, tales como Chicote, Aquarium, Molinero, Pidoux, Negresco, pero en especial el Regina, en la calle de Alcalá, cerca de la Puerta del Sol. Allí se sientan, y allí se enteran de las ofertas de trabajo, del empresario que monta obra, y allí también las encuentran los periodistas que, a veces, las sacan en los papeles.

Pronto se registra la eclosión del llamado «libertinaje republicano», con la aparición de la revista *verde*, que prescinde de alusiones y equívocos para alimentar diálogos explícitos en lo sexual, tendiendo a lo pornográfico y con una generosa utilización de los desnudos y el elemento lascivo. Las revistas chabacanas y groseras son excusas para el dislate, calificado, eso sí, de «sicalíptico» frente a los desnudos artísticos. Muy comentada es una revista que aúna el deporte, también en auge, y el erotismo. Se llama *¡Gol!* y, en su apoteosis final, muestra trofeos deportivos con asas y coronas que forman las vicetiples a pecho descubierto.

La llegada de la democracia no implica una apuesta por la creación innovadora, por la vanguardia —con pequeñas excepciones casi anecdóticas—, sino que sufre una curiosa evolución hacia lo opuesto. Por un lado, el teatro comercial se hace más conservador, en estética y postura política y social. Por otro, las únicas

innovaciones afectan a las intrigas en los argumentos y las tramas, en general sosas, que se tiñen de un humorismo político y erótico nuevo en el que se extrema la comicidad habitual.

El repertorio comercial añade dos nuevos ingredientes, el chiste político (en general retrógrado y antirrepublicano) y el frívolo, de doble o equívoco sentido (en realidad tan claro que no engaña a nadie). Esto último se potencia por la actitud de vedettes, actrices y tiples que de forma progresiva se despojan cada vez más de ropas y vestimentas, lo que se convierte en la atracción principal. Es decir, la fórmula de generosos cuerpos femeninos en diversos grados de desnudez y ataques y críticas contra la República. La «ola verde» que inunda los escenarios en realidad es bastante reaccionaria.

Tras el pistoletazo de salida de *Las Leandras* en 1931, las revistas alegres toman el testigo de la libertad en textos, vestuarios y músicas. Irreverencia, descoque, desnudos, la escena madrileña y española se ve inundada de las nuevas revistas. 1932 es el año de la consolidación. Se suceden los estrenos, pero el mayor éxito lo constituye *La pipa de oro* con los desnudos de las vicetiples a los que se suman en alguna ocasión, sin previo aviso, los de su artista principal, Margarita Carbajal, se dice que para ganar una apuesta.

Muchas de las vedettes, en años anteriores a la época republicana y después, se manifiestan sobre el tema de los desnudos, parciales o integrales. Algunas posan desnudas para fotógrafos artísticos y acaban también desvistiéndose con gracia en algunas obras. Una de esas vedettes, María Caballé, preguntada a la vuelta de una gira por América, todavía en los tiempos de Primo de Rivera, sobre si le gustaría que en las revistas españolas hubiese desnudos, contestaba que por qué no:

> Cuando en España se pueda mostrar un desnudo artístico sin que nadie se escandalice y lo que es peor, caiga en exacerbaciones primitivas, podremos decir que hemos alcanzado un grado de moral realmente estimable. En realidad, ya estamos en este caso. En la obra que hoy ocupa nuestro cartel —*La orgía dorada*— aparecen al final dos vicetiples sin vestiduras de ninguna clase, y nadie protesta del atrevimiento porque la belleza preside en él.

En 1934, Carlos Fortuny, o lo que es lo mismo, Álvaro Retana, considera que las variedades han degenerado en un ambiente putrefacto y vulgarizado. Pide a las autoridades republicanas que eliminen los repertorios obscenos y sancionen a las artistas desvergonzadas porque encanallan al espectador. Campeón de la frivolidad con inteligencia, escribe: «La picardía escénica es admisible, pero la grosería, intolerable». El mundo en el que había triunfado Retana periclitaba, y las variedades se prostituían por culpa de las artistas groseras que traían los nuevos tiempos. Las figuras que habían creado y llevado a su esplendor el género o estaban muertas —como la Fornarina, aristócrata del cuplé— o retiradas —como Pastora Imperio y la Goya—. También la bailarina Tórtola Valencia, mientras que Amalia Molina, que había teatralizado el cante flamenco, y las bailarinas Antonia Mercé —la Argentina— y Encarnación López —la Argentinita— derivaron hacia otros espacios. Las variedades de todo tipo se refugiaron en los cabarets.

Tras la llegada al Gobierno de la coalición radical-cedista, en lo que se llama el bienio negro, la Iglesia y sus acólitos de la extrema derecha se proponen acabar a la fuerza con los desnudos, ya sea en las revistas, las varietés o el cine. Para ello despliegan una violencia de matones callejeros que alcanza su culmen en la primavera de 1936. Grupos de reventadores realizan «visitas» a espectáculos frívolos para crear desbarajuste y desorden, confusión que genera miedo a acudir a la función a los posibles espectadores.

Uno de aquellos grupos de mozos católicos acude al Teatro Pavón, donde se representa la revista *Que me la traigan*, cuya vedette principal es Laura Pinillos. Las vicetiples aparecen casi desnudas en un número, momento en el que los mozalbetes montan un gran alboroto, de pie en el patio de butacas y en los pasillos, gritando: «¡Fuera, fuera! ¡Viva España católica!». Laura Pinillos, ante aquella interrupción, ordena parar la orquesta, da un paso hasta el borde las candilejas y replica:

—Señores, si el número no gusta, se quita y en paz.

Conseguido aparentemente su propósito, los jóvenes alborotadores empiezan a dar vivas y aplausos con frenesí, pero el resto del

público, que ha venido a lo que ha venido, protesta entre silbidos por aquella interrupción y pide que el número comience de nuevo. El barullo es tan tremendo que se encienden las luces y acude la Policía, que detiene a unos cuantos muchachos. Cuando se los llevan, y tras serenarse los ánimos alterados, se apagan las luces de nuevo y se reanuda la representación. Aquello representa la mejor de las publicidades para el Pavón, que a partir de ese momento tiene lleno todos los días. Pero también es una muestra de que la violencia es la nota dominante en cualquier aspecto de la vida cotidiana, más en estos campos en los que la derecha piensa que la moral del país está en juego.

En los años de 1933 a 1936 se estrenan unas cuantas obras, con pequeñas variaciones de letristas y de músicos. Pasan por las carteleras: *La posada del caballito blanco*, *Las mujeres bonitas*, *Las insaciables*, *Las peponas*, *Las inviolables*, *El baile del Savoy*, *Las de armas tomar*, *Siete colores*, *¡Que me la traigan!*, *Ki-Ki*, *Lo que enseñan las señoras*, *La sota de oros*, *Mujeres de fuego*, *¡Cómo están las mujeres!* (libro de Francisco García Loygorri, música de Pablo Luna). En esta revista, que ven más de cien mil espectadores, ocho vicetiples desnudas rodean a Tina de Jarque que canta con acento tropical la «Milonga del Pango»:

Es un banano muy dulse,
ese banano panguito,
sobre todo si se coge madurito.
Y una vez que en los dedos
se deja preparadito,
es su sabor en los labios
exquisito.

Las vicetiples responden: «pango, pango, / para bailar este baile / hay que mover el fandango» con redoble de tambor. Quizá fuera por el ardor tropical, pero la apoteosis final, «El triunfo de las mujeres», fue muy aplaudida:

El triunfo de las mujeres, ¡aquí está ya!

¡Todo en la tierra cambiará!
Nadie como nosotras
podrá llevar
por siempre la felicidad.
Rosas sobre los hombres
derramaré,
rosas de amor que den el bien
besos llenos de gloria,
que sonarán
con ecos de marcha triunfal.
¡Victoriosa en la lid avanzaré!
Y tan solo en amor desmayaré.
¡Nada me detendrá!
La mujer triunfará,
y su arco de triunfo brillará.
¡Triunfará!
¡Brillará!
¡Ah!

Mientras, todo se va rompiendo en el país. El año de 1936, el de las elecciones y el triunfo del Frente Popular, la amnistía a todos los presos sociales y políticos llega con vientos raros, aunque en principio nada hace presagiar que la guerra entre españoles esté tan cerca. Aumenta la preocupación por la situación política, pero aún los madrileños acuden a los escenarios de los teatros para disfrutar de las revistas de la época y olvidarse un poco de la preocupante realidad que les rodea.

CAPÍTULO VI: El circo de Ramón

> En el circo todos volvemos al Paraíso primitivo, donde tenemos que ser más justos, ingenuos y tolerantes. Quien más noches de circo tenga en su haber, entrará primero en el Reino de los cielos.
>
> Ramón Gómez de la Serna, *El circo*, 1917

«El paraíso en la tierra está en el circo».

Palabra de Ramón Gómez de la Serna, hombre fragmentario, hombre excesivo, subido en un trapecio del Circo Americano de Madrid, en 1923, declamando un largo texto escrito en un rollo de papel higiénico que colgaba hasta el suelo; recitando greguerías sobre un elefante en París, en el invierno de 1928. Apenas pronuncia la primera, el público estalla en carcajadas. Ramón se queda sorprendido del rotundo e inmediato éxito. Pero en realidad lo que ha ocurrido, y desde luego él no se percata hasta más tarde, es que el paquidermo acaba de hacer sus necesidades en medio de la pista. Es una cagada descomunal, elefántica, propia del rollo de papel que está leyendo.

Ramón se considera cronista del circo, y de alguna manera piensa que todas las demás actividades en las que se desenvuelve y ejercita su genio creador son también circos: el del periodismo, el de la tertulia e incluso el de su propia literatura. El circo, como su concepción vanguardista de las letras, tiene un componente de exhibición, de colección de rarezas, de yuxtaposición de habilidades, de pases de magia y de números de fuerza, pero sobre todo, del fenómeno del clown, de la risa inteligente. Todo cabe y unas cosas suceden a otras sobre la pista, en la función infinita de la vida.

La greguería es pirueta sobre todo, frase sobre el alambre del entendimiento donde camina con gracia, etérea, sosteniéndose con la respiración del humor y la mirada puesta en lo alto de la belleza de la metáfora.

Gómez de la Serna impone su nombre, así a secas, Ramón, como el único posible para dirigirse a él o para citarlo, eclipsando a otros ramones, como don Ramón Valle-Inclán. Alguna vez llega a decir en Pombo, y más tarde lo escribirá: «Yo nací para llamarme Ramón, y hasta podría decir que tengo la cara redonda y carillena de Ramón, digna de esa gran O sobre la que carga el nombre, y que es exaltada por su acento que solo la imprenta me escamotea porque las mayúsculas no suelen estar acentuadas».

—Muy bueno —le contesta un contertulio—, debería usted escribirlo.

—Ya lo he hecho. Así empezaré mi *Automoribundia*, que comenzaré a escribir cuando ya esté un poco más muerto que ahora.

Otro Ramón famoso, Ramper, inventor de un humor del absurdo, está en esa línea de Gómez de la Serna, de asociación libre, de oposición que también tiene carta de naturaleza en la revista *Gutiérrez* de Jardiel Poncela —que hace del ramonismo los mayores elogios—, K-hito, Miguel Mihura, y demás humoristas de los años veinte y treinta, payasos de circo incluidos.

Lo que parece prodigioso de Gómez de la Serna no es cómo escribe, sino cómo piensa. Dónde halla el ángulo de distorsión para esas frases, esa manera de contar, que deja un poso, como los restos de bicarbonato en el vaso. Otra de sus facetas fascinantes es no solo su afán de originalidad, de estar perpetuamente en lo alto de la ola vanguardista, sino su capacidad de trabajo, sus múltiples presencias en todas partes, en revistas, periódicos, actos públicos, homenajes que organiza (una manera de neutralizar la competencia, decía Rafael Cansinos Assens, y sin duda algo de eso era). Si en décadas anteriores *la inevitable* era la condesa de Pardo Bazán, doña Emilia, en los veinte y treinta el inevitable es él, Ramón Gómez de la Serna, del que siempre se espera la nueva cabriola, el salto mortal con tirabuzón, el invento, la frase ingeniosa, el libro insólito, la intervención más asombrosa. Quizá, a fuerza de original, llega a no sorprender. Se ha labrado una fama, una imagen que siempre necesita asombrar, y todo acaba cansando. Ese es quizá su problema, tantas cosas escritas, tantas empresas literarias, tantos números de circo, que se tiene más en cuenta la cantidad que su

calidad, dispar siempre.

Francisco Ayala, que considera a Ramón un literato notable, no puede comprender cómo no filtra sus escritos, cómo mezcla chispazos geniales junto a greguerías toscas y ramplonas. Tampoco a Ayala le gusta su histrionismo y alguna escena poco edificante que ha sorprendido en su única visita a la tertulia de Pombo, en la que Ramón se ha burlado de un pobre hombre que acudía allí todos los sábados para que le invitaran a un café con leche y media tostada. Desde luego, también posee algunas aristas ásperas. Si a algo tiene tirria Ramón es a los gorrones y los sablazos.

Es, pues, un hombre del circo, más que su cronista, un maestro de ceremonias de una pista, la del mundo y en ella, los más diversos quehaceres, conductor del disparate, clown de la literatura, payaso egregio, capaz de imitar el gallo en la siesta de un pueblo castellano, ilustrar sobre los faroles, sobre los peces, o en el escenario de un cine madrileño, disfrazado de negro y maquillado como tal, o sus intervenciones en la radio. Se equivocan los que piensan que solo hay provocación en ello, afán de notoriedad, ego de artista, ínfulas de exhibicionista —es obvio que sí, pero también algo más—. Todas son manifestaciones circenses, números en los que interviene, más que lucirse, caballero mano en el pecho que desciende, la habilidad y el puro disfrute de la alegría tras el esfuerzo.

La vida es para él una sucesión de números, incluso en la tertulia del Pombo, una pista más, rodeado de artistas que le dan la réplica. Si en un libro de 1910, *El libro mudo. Secretos* habla de su «afán de propagar su yo desenmascarando hasta los límites de la escultura misma», en el de *El circo*, de siete años después, «yo amo y siento esto, convencido de que la vida es una cosa grotesca, que donde se exhibe mejor es donde lo grotesco se armoniza y adquiere expresión artística: en el circo».

En el fondo, Ramón siempre escribe sobre sí mismo, pionero y precursor de una nueva literatura, señalándose en asumir la vanguardia de la vanguardia. En Pombo es organizador y cacique, en una tertulia no demasiado libre pero siempre interesante. Todos los sábados, de nueve de la noche a una de la madrugada, Gómez de la Serna reúne a su cenáculo en el café del número 4 de la calle

Carretas. Uno de los asiduos, que no se pierde ningún sábado cuando está en Madrid, es Luis Buñuel, que se encuentra allí con algunos amigos o coincide con escritores de otras latitudes, como Jorge Luis Borges. Ramón escribe que cuando eligió Pombo en el año 1912, «lo hice para jugar a los anacronismos y porque en ningún sitio iban a resonar mejor las modernidades que en aquel viejo sótano. Me parecía gracioso meterse en el más vetusto de los cafés para provocar las novedades de la invención y desde allí predicar a los escritores nacientes la buena nueva y su fe en el futuro».

A veces, en la tertulia de Pombo se afana Gutiérrez Solana en unos apuntes en su portafolio. Solana se queda al fondo, como un búho, con sus ojos grandes, mirando fijo, casi sin moverse, a su vera una botella de coñac y un cenicero con colillas, fumando como carretero. Realiza apuntes de máscaras, uno de sus temas recurrentes. El pintor tiene esa obsesión desde la infancia. Es una de las constantes de su vida, la máscara que todos portamos en nuestro rostro. A veces cambiamos ese semblante y en vez de la faz de un lobo adoptamos la imagen de un cordero, un burro o cualquier otro animal que va con nuestra naturaleza más profunda.

Gutiérrez Solana ha pintado aquel cuadro sobre la tertulia de Pombo por encargo de Ramón —su gran amigo, con el que comparte interés por mundos marginales, como los barrios madrileños, los pueblos profundos o los circos—, sobre un lienzo anterior de una pintura religiosa, un altar barroco. Es, en el fondo, una sutil metáfora sobre aquel nuevo culto a la vanguardia. Como la del espejo y esas dos presencias, un hombre y una mujer, desdibujados, tal vez de otro tiempo, que se perciben en él.

De momento, muchos de aquellos sábados, antes de la reunión de Pombo, Solana pasa por las Vistillas, por el taller de su amigo Emeterio, artesano de las caretas de carnaval, donde el pintor en ocasiones realiza apuntes tanto de aquellas caras de animales ahuecadas, como del artesano y su mujer que se afanan en el trabajo, máscaras a su vez. «Todos los que las utilizan sienten el descaro y el atrevimiento que da la impunidad de la careta», dice Solana.

Asisten muchas máscaras a aquel carnaval del Pombo, circo de Gómez de la Serna y sus acólitos. Entre las personalidades que pasan esos años por Pombo, figuran Picasso, Diego Rivera, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Tristan Tzara, Valery Larbaud, Pierre Mac Orlan y Jean Cassou, así como todos los literatos y artistas de Madrid.

Ramón, a su vez, es un asiduo de la tertulia de Ortega y Gasset, por lo que dedica al pensador español el más trascendental de sus banquetes. Ortega declara que los pombianos, con su aire bohemio, son la última generación liberal y que el Café de Pombo es el parapeto y reducto de los demoledores de la tradición literaria. Tras llamarlos «Robinsones poéticos» y «Adanes literarios», finaliza con un brindis «al único mito del presente y última barricada».

En 1924, seis años después del primer libro sobre la tertulia —donde describía el viejo y sólido aspecto de las salas abovedadas del café, que más bien parecía un túnel o un abaluartado recinto—, publica Ramón una segunda parte con el título *La sagrada cripta de Pombo*. En ella se puede leer el lema de la tercera proclama, un grabado con una cabeza de asno rodeado por una filacteria en la que reza «Seamos como somos y dejemos que rebuznen».

Había algo litúrgico y ritual, tanto como tradición castiza del café, desde luego, en eso que se llamó «La sagrada cripta de Pombo», porque incluso desde el plano visual podía ser una capilla, ermita, convento o incluso panteón, de un extraño rito de los concurrentes que asistían a esa especie de misa o ceremonia secreta oficiada por Ramón, «el sumo sacerdote», en palabras de Díaz-Canedo. El propio Gómez de la Serna afirma que en Pombo «las dos columnas que hay en el centro del salón de entrada […] son de galería de cementerio, desde luego no son de café».

En 1933, cuando Ramón regresa a Madrid tras una larga temporada en América, quiere reanudar las tertulias de Pombo que han estado «sin culto muchos meses». Pero la bohemia parece esfumarse por instantes. «¡Todos los amigos se han convertido en profesores de instituto!» —dice y escribe—. «Un poco triste resulta el caso; pero allá ellos, que habrán preferido a la libertad la holgura de su hambre». En cualquier caso, ya ve que la tertulia está tocada y,

como el país, la realidad se agita ante todos de una forma incomprensible.

Ramón y su tertulia del Pombo tuvieron detractores e incluso enemigos. Uno, el primero, quizá el más tenaz, fue Rafael Cansinos Assens, el ultraísta, que había sido uno de los fundadores de la tertulia. Son demasiados gallos para el mismo corral y Cansinos, con la misma edad que Ramón, pronto choca con él y se convierte en su azote. En aquella pelea, Gómez de la Serna califica a Cansinos de «pobre figura», de renegado, desleal y «profeta» judaico, «huesudo y majarro».

Ramón decidió salir del país el día que vio pasar por la terraza del Café Lyon a Pedro Luis Gálvez, un bohemio sablista e impresentable, armado con dos pistolones. La función del circo de Ramón quedó en suspenso entre el 36 y el 39. El clown, el centro del espectáculo para Ramón —fusión de lo trágico y luctuoso con lo cómico—, desapareció, como la pista y la magia, y solo quedó una mueca trágica, una máscara grotesca de Gutiérrez Solana.

CAPÍTULO VII: Las alas son para los pájaros

> Yo tenía diez años, cuando un día jugaba con mis amigos y oímos tocar una trompeta. Echamos a correr hasta donde nos pareció escuchar la música y vimos a un hombre que extendía una esterilla en el suelo, el acróbata callejero Clement. Luego se quitaba la chaqueta y aparecía entre el público vestido con un maillot de lentejuelas. Hacía contorsiones. Le vi trabajar y me dije: «Eso lo hago yo».
>
> Leocadio Mejías, Ramper, *Una vida para la risa y el dolor*, 1957

Ramper es una ingeniosa mezcla de gimnasta y humorista. Sale al escenario, vestido todo de rojo, con una prenda de algodón de dos piezas ligeramente ceñida al cuerpo y la cara maquillada de blanco y rojo. Sus elementos de trabajo son una sencilla mesa de madera y una silla de haya cocida, ligera pero resistente. Saluda al público y después de decir algunas frases ingeniosas, exclama:

—Bueno, vamos *p'arriba*.

Coloca la silla sobre la mesa, se sube y sin esfuerzo aparente se coloca con los pies en alto, una mano en el respaldo y otra en el asiento. Y en esa posición acrobática se mantiene en perfecto equilibrio, mientras cuenta sus chistes con una gracia muy personal, al tiempo que también comenta con humor las novedades recientes y contesta al público que gusta de hacerle toda clase de preguntas.

Con la guerra empezada, en los primeros días en los que las tropas de Franco avanzan impetuosamente hacia Madrid, actúa en el Teatro Calderón, en un espectáculo de variedades. Todos esperan con Ramper lo imprevisible, la salida genial, y tampoco esta vez defrauda. Al salir a escena, después de su primera charla, como Ramper ve que en la primera fila hay dos o tres milicianos fumando, les solicita que si le permiten liar un pitillo. El tabaco está racionado y solo puede repartirse a los militarizados en dosis muy escasas. Tanto, que los fumadores siempre están deseando pillar algo más que aquel paquete de tabaco negro picado que contiene muchas

impurezas. El miliciano se levanta y le acerca un paquete. Ramper se echa un poco de la picadura en la palma de la mano y le devuelve el paquete. Tras unos segundos de silencio limpiando el tabaco de las muchas estaquillas que tiene, con el teatro atento, esperando alguna salida de las suyas, Ramper levanta los ojos y, mirando al miliciano le dice:

—Jo, tío ¡no os dan más que palos!

A los comisarios políticos les falta tiempo para denunciarle. Aquello le supone una suspensión de tres meses y una multa. En los números de Ramper, el público, ya desde años atrás, acostumbra a arrojar dinero al escenario para que el payaso pueda pagar las multas por sus chistes políticos.

Desde que Valle-Inclán ha realizado el hallazgo del esperpento, una corriente de lo absurdo irrumpe en la cultura y los espectáculos en España. En el humor, esta corriente la utilizan Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Ramón Gómez de la Serna y Ramper. El payaso excéntrico y el literato comparten puntos en común, empezando por el circo. Como en otras disciplinas o fenómenos de la época, los medios son permeables y Ramper puede hacer intervenciones literarias mientras que Ramón lee un discurso desde un trapecio del circo. Bien mirado, ellos no son los absurdos, sino, de alguna manera, la realidad española.

Ramper es uno de los artistas escénicos más completos e innovadores. Fue equilibrista, acróbata y malabarista, antes de convertirse en payaso; también triunfa como poeta, compositor de música, escritor dramático, actor y mago. Tiene la visión y la facultad de destacar de forma notable en varios campos, y eso le permite parodiar aspectos muy diferentes de la vida con un humor exquisito. Es considerado un personaje excéntrico, que en el argot del circo se emplea para definir al augusto que encuentra soluciones inesperadas y geniales para resolver los problemas.

A su pequeño chalet, un hotelito unifamiliar que tiene en el barrio de Prosperidad, en la calle del Rayo, acude un día a entrevistarle Alfonso Retana, el hijo de Álvaro Retana, que empieza a hacer sus primeros pinitos en el periodismo. La Choza Ramper, como se lee en la entrada, cuenta con salón con piano, biblioteca, jardín delantero y

piscina. Todo un lujo para un artista que no siempre ha disfrutado de esas comodidades.

Como ocurre con otros humoristas o profesionales del humor, llenos de gracia y recursos en el escenario, en su trato personal fuera de escena Ramper es muy serio, tan serio que parece triste. Tras hacerle unas fotos en las que se las ingenia para que no aparezca como una persona melancólica, a Alfonso Retana se le ocurre preguntar si además de su reconocimiento profesional, donde ha conquistado el aplauso de todos, hay alguna otra cosa en su vida que le hubiera gustado conseguir.

Entonces surge la sorpresa. A Ramper se le ilumina la cara con una sonrisa esperanzada y dice que la ilusión de toda su vida es poder volar. «Volar a cuerpo limpio, con unas alas que yo mismo pueda manejar», añade. Primero, Alfonso piensa que le está embromando y a punto está de soltar una carcajada. Pero el instinto del reportero le detiene. Ha visto esa chispa en sus ojos, cómo su rostro y todo su cuerpo han recobrado vida e ilusión. Y entonces el payaso pasa a enseñarle, con mucha más animación de la que ha demostrado en la entrevista, unos planos sacados de unos libros que allí tiene, y que, por lo que el entrevistador puede ver, son diseños del mismísimo Leonardo Da Vinci.

Suben a la terraza de su chalet y Ramper le hace pasar a un gran espacio techado donde tiene un pequeño taller con lonas, maderas, herramientas, cola, cuerdas. Allí están las alas que ha estado confeccionando y con las que espera, al fin, volar. Le confiesa que con anterioridad ha construido otras alas con las que se ha tirado desde la terraza, pero al faltarle algunos detalles no han funcionado bien y se ha roto una pierna.

Ahora sería diferente, con las que está haciendo ya no fallaría.

En la prensa, meses después, se publica que Ramper ha ingresado en el sanatorio con un brazo y varias costillas rotas, víctima de un accidente. Volar es, desde luego, para los pájaros.

Quizá ese empeño de volar le viniera por una parodia que hizo del famoso aviador Lindbergh. En 1927, el norteamericano se convirtió en el primer piloto en cruzar el océano Atlántico en un vuelo sin escalas y en solitario, enlazando París y Nueva York. Su avión era el

Espíritu de San Luis. En 1928, el de Ramper se llama Espíritu del Vino. Es un aparato de juguete que se sujeta con cuerdas a los telares del escenario. La parodia tiene un enorme éxito. El mismo año, el payaso construye una famosa bicicleta minúscula que durante años utiliza en escena, como hará después con un automóvil a pedales. Y debuta en el Circo Price de la mano de su director, Mariano Sánchez Rexach.

El artista no solo actúa en los circos de la capital. Llena teatros por todo el país haciendo dos y tres funciones diarias, como recuerda precisamente en uno de sus chistes. «¿Saben en qué se parece Ramper a los pájaros?», pregunta al público. Tras unos segundos de silencio, continúa con la solución del acertijo: «En que los pájaros tienen alas y Ramper, funciones *a las* cuatro, *a las* seis y *a las* ocho».

El vuelo de Ramper desde su infancia hasta el circo estuvo lleno de turbulencias y giros insospechados.

Ramón Álvarez Escudero, Ramper, nació en 1892 en el Madrid castizo, en una familia de catorce hermanos. Su padre era dependiente de una carbonería. Ramper, un chiquillo de las calles, intentaba conseguir algunas monedas llevando la maleta a los viajeros en las estaciones de tren. Más tarde comienza a trabajar como peón de albañil en la construcción del Hotel Palace. «Ladrillos, espuertas de tierra, yeso… Ganaba un jornal de veintidós pesetas y quince céntimos a la semana, que iban a parar íntegras a mi madrastra, que me daba cuatro gordas los domingos. Gracias a que mi padre, bajo cuerda, me largaba un par de pesetas», cuenta el artista en una entrevista en *Crónica* en enero de 1930.

A los diez años queda deslumbrado por el acróbata Clement. Se busca la vida para que alguien le cuele en el circo Parish y ver los espectáculos de la pista. Comienza a trabajar como hombre anuncio de algunas compañías del circo, lo que le permite conseguir entradas gratis. Luego, practica donde puede: «Todas las noches, después del trabajo en el Palace, iba al Prado y cruzaba las barras del paseo de un lado al otro, aprendiendo equilibrio. Cuando podía, iba a la Gimnástica», recuerda, hablando de la Sociedad Gimnástica Española, donde realiza diversos cursos.

En esos años perfecciona sus habilidades de contorsionista y

equilibrista. Se escapa de casa y viaja por varias ciudades en compañía de otros jóvenes acróbatas y malabaristas como él. Trabaja como amateur hasta debutar como profesional de ayudante en varios circos y tomando parte en varias formaciones. Con veinte años, en 1912 crea, junto a su hermano Perico, un dúo para hacer números acrobáticos. Necesitan un nombre artístico así que juntan la primera sílaba de cada nombre, y nacen Los Ramper. Entran en los carteles de espectáculos de artistas consagrados de la época como Raquel Meller. Primero, en el dúo acrobático con su hermano, y de forma paulatina y casi un poco sorprendente, comienza a soltar su vena humorística. Ese registro los lleva a triunfar en grandes teatros y en hoteles como el Palace de Madrid, el lugar que él mismo ayudó a construir con sus manos años atrás.

Su secreto para no perder frescura es introducir continuas novedades, que van desde los monólogos, las famosas charlas ramperianas, que tienen mucho de improvisación del momento y con discursos en paralelo de diversos campos, o la utilización de músicos acompañantes que, a través de los chistes y las ocurrencias, hacen de interlocutores entre el público y los artistas.

Pero en el momento en que las cosas parecen marchar bien, llega la tragedia. En 1920, en San Sebastián, después de haber debutado en esa ciudad el día anterior, Ramón y Perico se divierten en la playa de la Concha mientras ensayan acrobacias lanzándose al mar. En una de estas piruetas, Perico se rompe la columna vertebral al caer mal sobre la arena. Fallece dos días después. Completamente abatido, Ramón piensa abandonar su carrera, pero tiene familia: su mujer Aurina Secades y sus dos hijos, Jesús y Blanca. Por ellos decide seguir adelante. Comienza entonces su mutación de acróbata a payaso, explotando una habilidad descubierta por casualidad «cuando al despojarse en la pista de unas zapatillas que me resultaban incómodas, lo realicé de tal modo que el público prorrumpió en carcajadas». Nunca abandonará sus dotes de equilibrista, pero las pondrá al servicio de sus actuaciones cómicas.

De los catorce hijos que tuvieron sus padres solo él había sobrevivido. Ramper continúa solo con ese nombre y en sus actuaciones crea compañeros de ficción: un muñeco de paja o un

niño que llora, voz y efecto que realiza entre bastidores su mujer Aurina Secades. Con posterioridad utilizará otro tipo de interlocutores en el escenario, como bicicletas y automóviles, inventos de la modernidad, los protagonistas de los nuevos tiempos a los que caricaturiza —el coche, por ejemplo, es de pedales—. Para entonces, ya ha construido su atuendo, imagen que llegará a la categoría de mito: esmoquin rojo, camiseta roja y zapatillas blancas. Con toda su inventiva, en sus funciones da origen a un subgénero absolutamente propio que diluye límites en la escena y mezcla con éxito music-hall, vodevil, parodias, monólogos y circo.

En Barcelona su escenario predilecto es El Eldorado, y en Madrid el Teatro Maravillas. En las revistas y espectáculos donde participa, el personaje de Ramper entretiene al público entre número y número, realizando equilibrios imposibles mientras cuenta chistes, haciendo parodias de los artistas que acaban de salir minutos antes —fue mítica la parodia de Raquel Meller y una zapatilla como relicario— y en ocasiones, ante el estreno de películas, haciendo de explicador, una figura muy común en aquellos tiempos del cine mudo que cuenta a los espectadores lo que está sucediendo. Las explicaciones de Ramper, siempre distintas e hilarantes, son más atractivas que la propia película, superiores a lo que se ve en la pantalla, y el público asiste, alborozado, a aquellas explosiones de ingenio.

Es asimismo pionero en la forma de utilizar su imagen, que a diferencia de otros artistas de la época —Tórtola Valencia con Myrurgia, por ejemplo— no se asocia al lujo, sino a artículos populares, como abanicos, cajas de bombones, juguetes mecánicos, tragabolas de cartón con su cabeza o muñecos de trapo. Su imagen, su fotografía de payaso, se puede ver en los carteles de los tranvías, las etiquetas con su nombre de las botellas de anís y coñac, tebeos, dibujos animados y en los juguetes de lata con su rostro para los niños de la casa Payá. Se dice que es el artista con más caché de su época, quinientas pesetas por actuación. La discográfica La Voz de su Amo graba en discos de pizarra algunos de sus monólogos y parodias. Es ya una figura conocida a todos los niveles, nacional e internacionalmente. En su atrevimiento, Ramper edita una colección de sellos con la imagen de su rostro pintado para mandar cartas a

su familia desde distintas ciudades de España. No tienen curso legal, por supuesto, pero debido a su celebridad, siempre llegan a su casa.

En 1926 triunfa con Enrique Jardiel Poncela como guionista de los sketches de *¡Achanta que te conviene!*, representados, en 1925 y 1926, en el Teatro Romea de Madrid por la compañía de José Luis Campúa. También es muy celebrada su actuación a finales de los años veinte con el mítico Carlos Gardel o una temporada en Barcelona con su amigo Maurice Chevalier. Es famoso en los palacios y en las cabañas. Actúa, por ejemplo, en el hospital de Carabanchel para los heridos de la guerra de Marruecos con los reyes presentes, y la reina Victoria Eugenia le regala un alfiler de corbata.

En un intento de espectáculo total, Ramper llega a tocar varios instrumentos musicales, siguiendo la estela de su admirado Grock, que domina más de veinticinco en escena. En esos años incursiona en otros campos como el del cine, que aún es mudo, de la mano de Arturo Carballo, gerente del Cine Doré. La película se titula *Frivolinas*, actúa junto a María Caballé, vedette de las revistas de Eulogio Velasco, y la actriz Olvido Rodríguez. Con un guiño a la vanguardia y a la ficción dentro de la ficción, en algunas escenas en las que no está vestido de payaso, Ramper mueve los hilos de un títere que lo representa. Aquella película insólita deja para la historia del cine y los espectáculos en España la visión de aquellas fastuosas revistas y las actuaciones en solitario de Ramper. Además, en 1929 protagoniza varios cortometrajes sonoros dirigidos por Manuel Marín, los primeros del cine español: *Cuando fui león*, *Va usted en punto con el banco* y *En confesionario*.

Siempre innovando y dando nuevos saltos mortales, en 1930 monta un espectáculo propio con Harry Flemming, bailarín y director de jazzband, en el que estrena «Los Ramperianos», una orquesta de siete músicos, a veces más, maquillados y vestidos como él, como si fueran copias. También hace su gira por Sudamérica y en 1931 viaja a Buenos Aires y otras capitales, donde se encontrará con Gardel, a quien también parodiaba. Dos años después, en España forma compañía con la Yankee y Concha Piquer, y comparte escenario en el Price con Estrellita Castro. Estrellita siempre agradeció a Ramper la ayuda que le había dado. Fue una curiosa amistad la que tuvieron.

Los dos recordaban que habían sido explicadores de películas del cine mudo.

El 18 de julio de 1936 —el mismo día que en los estudios Orphea de Barcelona va a comenzar el rodaje de una película cuyo protagonista es Ramper, dirigida por el director de cine y actor Otto Bauer con el título de *Bimbo, el payaso (¡Bimbo, Bimbo!)*— estalla la guerra civil. Ramper se queda aislado en el mismo hotel que Jacinto Benavente. Esa película nunca llegará a hacerse.

Ramper declaraba no haber contado jamás un chiste político, pero lo cierto es que sus parodias tocaron ese campo, en el que daba su particular visión de la actualidad. La cosa venía ya desde el fin de la dictadura. Al rey Alfonso XIII se le conocía con el apodo de «González», y un día Ramper cuenta que se encontró con su amigo González, que le había comentado que no se encontraba demasiado bien y le pedía consejo para mejorar su salud. «Para lo tuyo, sal de Madrid», le recomendó el payaso.

En una actuación al final de la guerra, Ramper hace que busca algo entre el público, mirando con una vela detrás de los asientos. Alguien le acaba preguntando… «Ramper, ¿qué buscas?». Y él contesta… «La paz honrosa». El chiste le cuesta ser amonestado por las autoridades republicanas. También sale a escena con un cubo tirando serrín al suelo mientras dice «¡Serrín de Madrid, (ise-rinde-Madrid!)» y un cuadro de Franco, al que señala, diciendo «¡Y a este le vamos a colgar!», lo que provoca fuertes aplausos entre el público. Días después, acabada la guerra, ya con los vencedores en la capital, repite el número y nada más decir eso, desde las gradas alguien airado pide la cabeza del payaso. Ramper, imperturbable, responde: «Si a mí no me ha servido para nada, ¿crees que te va a servir a ti para algo?».

CAPÍTULO VIII: Mito y realidad del cabaret

Noche de cabaret,
cuando le conocí,
nunca la olvidaré,
porque me hizo feliz.
Mientras sonaba un fox
en sus brazos me vi,
y ya loca de amor
suya siempre yo fui.

Revista *Las castigadoras*, libreto de Francisco Lozanoy José Mariño, música del maestro Alonso, 1927

El cabaret es la danza de los cuerpos. A diferencia del circo, todo parece pesar más, como si atrajera las figuras a la tierra: una geometría del deseo y el placer, de la sugerencia de goce. Arabescos dibujados en el aire que son solamente distracciones, excusas para disimular esa tendencia a la tierra, esa atracción del abismo de la cópula que se imagina, presente en todo ese lenguaje que flota, de mesa en mesa, de silla en silla, de mirada en mirada.

El cabaret madrileño es quizás una consecuencia de los cafés cantantes de finales del XIX. Tras acabarse la fórmula, surge el auge del teatro por horas, el género chico, los espectáculos de variedades y más tarde la revista. Las variedades, el cuplé sicalíptico, los ritmos calientes de las Antillas, el tango y la machicha, se refugian en el cabaret, de donde ya no saldrán.

En la época dorada, desde los años veinte hasta el año 1936, hay cabarets para todos los gustos y todos los ambientes, del más exquisito al más tirado. Entre sueños de parranda y lujuria que casi nunca se cumplen se arrastra una fauna variopinta: desde las cantantes más frívolas que enseñan carne hasta las tanguistas que, con historias de lástima, sacan el dinero a los paletos que llegan a Madrid para echar una cana al aire.

Entre esos locales y cabarets, una misma empresa, Regañón y Cía., regenta dos en la calle Atocha: el Salón Atocha presenta «un espectáculo moral para familias», mientras que el Cabaret Satán, en el pasaje, celebra los jueves «diabólicas fiestas» con señoritas frívolas y al precio de una peseta por —según la afortunada errata— «consumación». El nombre de Satán hace honor a la decoración, que evoca las grutas del averno. El poeta Pablo Neruda y el pintor Mario Carreño son asiduos. Es, tal vez, el más bronco de los locales nocturnos madrileños, o esa es la fama que se ha propagado, pródigo en excesos, desnudos y alcoholes. Otra particularidad es que sus números musicales se emiten por Unión Radio, inaugurando una nueva moda ante el desarrollo de las ondas hertzianas.

> ¡A lo que hemos llegado! —se lee en septiembre de 1934 en *El Siglo Futuro*, periódico ultracatólico y antisemita—. Anoche, Unión Radio anuncia la inauguración de un cabaret que lleva este título, nada más: Cabaret Satán. Claro que todos los cabarets llevan esa marca, todos; pero el diablo no asomaba los cuernos y el rabo en el rótulo. ¡Ya está! y no lo ha redactado Carducci. A esto hemos llegado. Quema de conventos, prisión y destierro del cardenal Segura, incendios constantes de iglesias, destrucción de cruces, supresión de crucifijos en escuelas, asilos y hospitales, ateísmo persecutorio oficial y el crecimiento espiritual en danza diabólica, brindando a Satán, que ríe escuchando el eco de los mueras a España.

La cruzada ultracatólica contra el Satán no había hecho más que empezar. Llevaban muy a mal que estuviera pared con pared, con la iglesia de El Salvador y San Nicolás, en el número 60 de la calle de Atocha, donde lo anuncian grandes letras de neón. Tal y como un gracioso cronista señala, nunca cielo e infierno se encontraron tan cerca. La decoración es muy atractiva. Nada más entrar por el pasaje de Atocha y bajar las escaleras, se penetra en una cueva y todo se convierte en un paisaje de regiones infernales, con estalactitas, luces y colores de fuego, como los que enmarcan el escenario donde los músicos tocan, en una bienvenida a un

particular infierno lleno de atractivas mujeres o, si se quiere, diablesas.

Y dado que hablamos de llamas infernales, *El Siglo Futuro* echa más leña para la hoguera y habla de «orgías selváticas» en el local, mientras que la empresa anuncia en su publicidad «grandes bailes de señoritas taxis», hábiles bailarinas, chicas de compañía que acompañan a los clientes en aquellas noches infernales pero que no son propiamente meretrices. La cruzada contra el Satán se incrementa a medida que pasa el tiempo, hasta alcanzar tintes absurdos, con ataques de todo tipo. No se sabe lo que les irrita más, si el jazz, los ritmos afrocubanos, el nombre del cabaret o todo lo que califican de arte degenerado.

El dueño del Cabaret Satán es Faustino García, un empresario que se deja convencer de la idea del local, de su decoración y programación por el pintor cubano Mario Carreño. Carreño es un búho nocturno, un amante de la noche, las mujeres y los excesos. Ha viajado desde La Habana —donde dibujaba para el *Diario de la Marina*— a París, en mayo de 1933, desde donde se traslada a Madrid. Aquí estudia artes gráficas en la Escuela de San Fernando, y cuando tiene una oportunidad plasma lo que ha visto en el Cabaret del Infierno y en el de la Muerte de París, donde unas escaleras bajan a un garito que imita las grutas del averno, con estalactitas. La inauguración del Satán tiene lugar el 11 de agosto de 1934 con una fiesta en honor a la prensa. El pintor Carreño, al lado del propietario —cuya cara refleja el dinero invertido y la posibilidad de rentabilizarlo— explica la escenografía, aunque bien poco hay que explicar. Ha pretendido que ya desde la entrada el cliente penetre en un mundo especial, con una notable instalación eléctrica de luces de colores. La orquesta Rico toca como en el interior de una hoguera. Tras el cóctel de bienvenida se van desarrollando los números de varietés, y la temperatura se calienta, como el baile que se desarrolla a continuación. Varias horas después de aquello, a Carreño le da por subirse a las altas columnas, desde donde grita que le vengan a bajar los bomberos como a los gatos en las películas norteamericanas. «Tanta mujer hermosa y el alcohol a uno le hace hacer cosas increíbles, sí, increíbles. Le zumba el mango,

chico», dijo años más tarde desde Chile recordando aquel día de la inauguración.

La inauguración, publicitada con el reclamo de «Algo completamente nuevo», no defrauda las expectativas y el local pronto adquiere fama de que en sus noches puede pasar cualquier cosa. A las 23:15 se retransmite en directo a través de Unión Radio la actuación de las orquestas que tocan jazz y ritmos afrocubanos. Una asociación estudiantil llamada Kryssa acude a menudo para organizar bailes y mascaradas que acaban en delirios de todo tipo. Una de las vedettes que triunfan allí es Rosita Marín, cantante de cuplé y reina de la «frivolidad», con las tetas al aire, vestida con una capa y tocada con unos cuernos como si fuese la madona de las diablesas, a pesar de que la conocen como Miss Muñeca.

El gran amigo del pintor Carreño, Pablo Neruda, acude muchas noches tras las tertulias de la cervecería de Correos con escritores y miembros de la generación del 27, a los que arrastra al cabaret, donde se celebran fiestas infernales y corre el champán, los vinos y los licores. La orquesta dirigida por el maestro Ríos, instalada en su escenario del averno, toca jazz y ritmos afrocubanos mientras muchachas semidesnudas se entregan a danzas eróticas y se organizan concursos de baile con los clientes arrebatados. Neruda, al terminar las veladas, junto a varios amigos y amigas, remata la noche en su famosa Casa de las Flores, en Argüelles.

El Satán, aparte de la fama de aquellas noches orgiásticas, en realidad no tan excesivas, es objeto de curiosos reportajes, como el de la cerillera albañil en *Crónica* en septiembre de 1934. La descubren una noche algunos periodistas que toman una copa cuando a uno de ellos se le acaban los cigarrillos. Un rato después, una voz femenina pregunta si han llamado. No es una tanguista del local, sino una deliciosa muchacha, vestida de diablesa, con el cajón del tabaco y las chocolatinas. Con amable sonrisa, ofrece los cigarrillos americanos.

—Sí, yo quería una cajetilla —dice el que ha llamado, intentando coger los cigarrillos y la mano de la cigarrera.

Esta no se inmuta, retira la mano y se pone seria.

—Perdone, señor; por cuatro pesetas compró usted la cajetilla y

nada más.

Lo ha dicho con la tranquilidad de quien ya lo ha vivido otras noches, sin cortes ni asperezas, pero firme. Uno de aquellos periodistas pregunta por ella al *maître*. Este le cuenta que se llama Merceditas, una chica formal que dentro de poco se va a casar, se hace respetar y además es albañil. El periodista se extraña, la llama de nuevo y le confirma. Tiene diecisiete años, ha estudiado en Francia, ha trabajado como doncella, posteriormente albañil y por las noches es «botones» del cabaret.

> —Yo nací en la provincia de Huesca, pero a los tres años me llevaron a un pueblecito cerca de Burdeos para dejarme con unos tíos. Por entonces mi padre marchó a América a probar fortuna; pero volvió tan pobre como se fue. Mi padre era albañil, y con él aprendí yo algo. Después, mi novio, que es albañil también, me puso al tanto del oficio. Vine a Madrid con mis tíos, un día tuve un pequeño disgusto y me escapé. Me fui al pueblo con mis padres. Allí las cosas no iban bien económicamente, y me largué a Barcelona, donde trabajé de doncella. Pasó el tiempo, me escribieron mis tíos, y volví otra vez en Madrid. Aquí aproveché mis conocimientos del oficio y trabajé en algunas obras. En una de ellas conocí a mi novio, y con él hice el decorado de este cabaret. Al acabarse la obra, yo, que necesitaba ganar para ayudar a mantener mi casa, pedí que no me despidieran, y don Faustino, el dueño de cabaret más bueno del mundo, me dejó aquí, como usted ve, vestida de diablo, de lo único que yo no tengo nada. Trabajo de ocho de la tarde en adelante, y el resto del día, de albañil en una obra.

Luego cuenta al periodista de *Crónica* que solo estará de «botones» hasta que se case, que será pronto. Seguirá trabajando para ayudar a la casa. Su novio, que es valenciano y decorador, ha hecho muchas fallas, y en Madrid las figuras de la primera cabalgata de la República. El periodista, tras la conversación con Merceditas Clemente Puértolas, queda al día siguiente en las obras donde trabaja. Y allí la encuentra, entre los obreros, subida en una escalera

y terminando de pintar el alero de un tejado.

Enfundada en un mono con manchas y calzada con alpargatas, Merceditas trabaja afanosa; y a la hora de la comida, sentada en un saliente, se peina un poco para las fotos. A la tarde vendrá su novio y Merceditas, tras una ducha, saldrá a pasear con él. Luego, tras un rato en su casa, en el que lee y cose un poco para que le sigan haciendo fotos, enfila el camino a la calle Atocha, al cabaret, para vestirse de diablesa y ofrecer tabaco, cerillas y bombones a la clientela del establecimiento. A la revista le queda un reportaje moderno en un Madrid donde la mujer poco a poco va ganando terreno en todos los ámbitos, también en el laboral.

A pesar del éxito de algunos cabarets —el Casablanca con la clase alta y el Satán con los crápulas— que han tenido su momento, en los dos últimos años antes de la guerra los cabarets experimentan un declive, por varias razones. Para algunos de los periodistas que los frecuentan, las noches de cabaret son aburridas, entre esas tanguistas lloronas que cuentan historias parecidas para que el cliente las invite o «descorche» una botella, variedades con muy poca calidad, precios altos y ambiente fúnebre. Muchos antiguos clientes se han retraído ante el hostil clima nocturno y las discusiones políticas que están a la orden del día y en todos los ámbitos, incluidos, desde luego, aquellos en los que hay alcohol por medio. La guerra les dará el toque de gracia. Por ejemplo, no es la cruzada católica la que acaba con Satán, sino el Partido Comunista, que en agosto de 1936 instala una academia militar en su local. Lo que fuera en una época un signo de libertad, como el arte frívolo, en la guerra se considera algo reaccionario. Muchos cabarets son confiscados.

* * *

El Trianón Sevilla ejemplifica ese final de época. El local lo ha calificado Rafael Martínez Gandía en *Crónica*, en abril de 1934, como el cabaret de los náufragos, y la verdad es que ha acertado de pleno en esa definición. Allí naufraga la noche y sus habitantes, restos gloriosos de lo que fue un día y que en esos tiempos apenas se

mantiene a flote. Cuesta una peseta la entrada, o dos si se va de señorito y se quiere uno de los palcos algo elevados sobre la pista. Por ese precio se puede pedir una consumición y estar varias horas asistiendo al desfile de una serie de artistas que entonan cuplés y bailan —otra cosa es la calidad— y cuya lista se anuncia en un programa en la puerta del local; lista que más que atraer puede asustar a los clientes al local. En la puerta, otro naufragado, Antonio Ruiz, el que fuera campeón de Europa de boxeo, hace de portero y pone orden cuando se necesita con sus imponentes puños.

Pintadas y con las carnes protestando por salir de sus ropas, algunas bailarinas gordas bailan números insólitos por su energía, así como tiernas muchachas cantan con voz de cazalla y el arrastrado acento de quien tiene la garganta arrasada por el tabaco. El efecto es demoledor, ya que a las desgracias que narra la canción se suma el dramatismo de esas voces de tugurio portuario. Pero claro, echando un vistazo a las artistas que esperan en un banco a salir al exiguo escenario, se ve que en esa diferencia de edades y rostros se encuentran todos los modos de conquista de hombre y vaciado de bolsillos que existen. También algunas muchachas al borde de la desnutrición, recién llegadas, que con cara ingenua son capaces de cantar las mayores procacidades sin inmutarse. Es posible que hayan caído ahí huidas del pueblo, un hombre que las engañó o cualquier otra razón.

Entre las veteranas figuran las que ya han recorrido todos los escalones del espectáculo, chicas del conjunto, artistas con cierto nombre venidas a menos en el ocaso de su vida laboral, o las que fueron mantenidas de lujo y postín y se les había cerrado el grifo. Mujeres que puede que lo hayan tenido todo, que lo hayan derrochado, que hayan caído en las redes de la bebida o incluso la droga. Han recorrido muchos locales, muchas esquinas, conocen los calabozos y las comisarías y algunas están a punto de bajar al último escalón, el de la calle. Otras, sin embargo, empiezan ahora y esperan progresar y colocarse en otros cabarets más finos o tal vez, la revista.

El horario del cabaret, y desde luego para ellas, es un horario maratoniano, una jornada que comienza hacia las cinco de la tarde y

acaba a las cuatro de la mañana. Once horas en las que cantan, bailan y alternan, en un viaje circular desde las mesas y el banco al escenario y vuelta a empezar. El paisaje hombruno se renueva cada dos o tres horas, pero ellas siguen allí, al pie del cañón, de la copa y de la copla, para salir en la madrugada, los pies y el cuerpo deshechos de bailar, la boca y la garganta pastosas de las bebidas y la mirada torcida.

Al salir del cabaret, Gandía se fija en Antonio Ruiz, el antiguo campeón de boxeo, de ojos pequeños y mirada triste, que en otra época recibía el saludo de otros porteros de librea cuando él entraba en los distinguidos salones y hoy agradece el empleo. «Sabe ahora lo que valen los amigos y las mujeres, y en su cabeza dura de boxeador se encierra un tratado de filosofía», escribe el periodista.

Dentro del cabaret suena el viejo y cansino piano, levemente desafinado, y una nueva artista sube al escenario para entonar su pícaro cuplé. Por enésima vez exhibirá su palmito, ya sea joven o viejo, delgado u obeso, mientras los hombres beben —alguno puede que la convide después, si le gusta la canción y no está demasiado perjudicado por el alcohol, sino atacado por el entusiasmo de las primeras copas— y el dueño, Antonio Toledano, echa un vistazo cansado al panorama del local desde la puerta de su despacho.

En el cabaret de los náufragos se repite el rito diario. Por una peseta está el disfrute garantizado, se puede ver la actuación de mujeres fatales venidas a menos. Aún queda noche, aún queda naufragio para rato.

* * *

La Aduana, estrecha y fronteriza calle entre la zona de Atocha y la calle de Alcalá, fue siempre lugar de esparcimiento. Desde el siglo XIX abrían sus puertas el Café del Comercio, el Francés y el Café de la Aduana. Más adelante, en las primeras décadas del siglo XX, surgieron cafés, restaurantes, hoteles, cabarets o frontones famosos a lo largo de su recorrido. En el año 1911 se inauguró en el número 4 el Edén-Concert, un nombre de moda en aquella época que se utilizó en numerosos locales de espectáculos también fuera de

Madrid. Un año después, sus propietarios, Beltrán y Martínez, renovarían el local contratando a las mejores artistas del momento en el género de las varietés. Por el abono de una consumición se podían contemplar todos los números, en una función donde actuaban cupletistas, canzonetistas y bailarinas, en un local agradable con múltiples ventiladores, que le daban un aire de cabaret colonial.

Pero si se hace famosa la calle Aduana a finales de los años veinte es porque en el número 19 abre sus puertas el cabaret Maipú-Pigall's el día 20 de noviembre de 1926 a las once de la noche. Lo hace con la actuación de la orquesta americana Palm Beach Seven, la mejor jazz-band negra del mundo, según anuncia el propio local. Es un precioso cabaret que se convierte en el *dancing* de moda, a lo que contribuyen tanto sus orquestas como la magnífica decoración art déco. Cuenta con dos galerías dotadas de palcos, mesas para cenar junto a la pista y un escenario para la orquesta. Como otros cabarets madrileños, tiene diversas actividades que se desarrollan a diferentes horas. La primera comienza a las seis de la tarde, en la planta baja, como salón de té, donde se sitúa asimismo el bar americano; pero son las actuaciones nocturnas de vedettes famosas con vestuarios lujosos las que atraen a su sala a todo Madrid.

En noviembre de 1931, la revista *¡Tararí!* anuncia que en el Maipú de Madrid se presenta una vedette como ganadora del «primer premio del concurso mundial de belleza y desnudo». Pero ni esos concursos, ni la suntuosa decoración modernista, ni las orquestas contratadas consiguen que el cabaret triunfe a la larga en un Madrid de moda cambiante, cuyos locales de ocio nocturno sufren una continua trasformación. Ocho años después de su inauguración, el Maipú cierra para ser sustituido, el 7 de enero de 1934, por el frontón Chiki-Jai, en el que todos los días, desde las cuatro de la tarde hasta la una y media de la madrugada, se celebran partidos de pelota vasca con apuestas. Tal y como reza la publicidad en el frontón Chiki-Jai: «se encuentra reunido el mejor cuadro de señoritas pelotaris de España, verdaderas "ases" profesionales. Espectáculo moral y sumamente distraído, va acompañado, si lo desea, de las apuestas en pro de "su color"».

* * *

El Pelikan Kursaal, en el 68 de la calle Atocha, se define como «el mejor cabaret de los barrios populares». Está en una zona donde se concentran algunos tugurios, en esa línea fronteriza entre el centro y los barrios populares donde la vida alegre, la frivolidad y la prostitución conviven entre estrechos márgenes. Antes de ser cabaret, en 1920, se llamaba Madrid Concert, y más tarde tuvo otra época en la que se denominó Bar Pelikan. En 1926, durante un tiempo, se cambia el nombre a Cabaret Versailles, y hace también fiestas andaluzas. A partir del 1 de marzo de 1928, la dirección formada por Joaquín Castro y Bernabé Fernández intenta que el Pelikan Kursaal se convierta en el gran cabaret de moda, para lo que programan atracciones con arte belleza y lujo, de buen nivel. Cuentan con la dirección artística de Felipe Fernández, de buena reputación profesional.

En su primer programa figuran la bailarina internacional Katia Lopuhina y Miguel con sus bailes andaluces. Y la famosa Orquesta Vilches. Parece que se esfuerzan en seleccionar lo más fino y elegante de las estrellas frívolas como Encarnita Daza, Mercedes Viancy, Sarita Jordán, Bella Marujita, Marina Fons o la famosa Maruja Tomás, que realizan desnudos integrales en muchas ocasiones. Y entre desnudo y desnudo, cante y baile flamenco.

Actúa mucho también la orquesta de los maestros Fabre y Reñé y la Orquesta Rosillo para el *souper-tango*. Felipe Fernández, el director artístico, se encarga de seleccionar a las cupletistas, bailarinas y canzonetistas. Las copas son servidas por un conjunto de camareras. La entrada es libre, pero tiene una consumición mínima de una peseta. Y los precios son altos. Una copa de Cointreau cuesta dos pesetas y una de Sánchez Romate 1.50. La botella de champán Veuve Clicquot, treinta y cinco pesetas.

Rafael Cansinos comentaba que a ese local concurrían grifas y golfantes de toda laya, como por otra parte sucedía en otros cabarets o music-halls madrileños. A veces ese glamur, ese sueño de ensoñación y lujuria acaba en lo sórdido, mundo fronterizo donde se

agitan las pasiones y a veces se desbordan.

CAPÍTULO IX: Burdeles y pasiones desatadas, la roja crónica del vicio y el fornicio

En las demoliciones del barrio golfo existe
aún una encrucijada de hetairas y de hampones;
como el alma del barrio, flota una copla triste
que llora con un llanto profundo de bordones:
A la mujer de la «vía»
trátala con caridad,
que antes de ser de la «vía»
ha sido mujer «honrá».

«Un son de bordones», Emilio Carrere, *Panderetas de España*, 1927

El 6 de agosto de 1934, una artista de cabaret y exreina de la belleza de veintiséis años, Carmen Martínez González, es asesinada a tiros, desde el bajo vientre hasta la sien, en el cuarto de una pensión del paseo de la Florida. Su asesino se suicida a continuación de un balazo en la cabeza. La policía encuentra sobre una cama de matrimonio el cadáver de una mujer joven, algo gruesa. Está desnuda, tiene una sortija de oro en la mano derecha y una esclava de oro en el tobillo izquierdo. Tendido en el suelo, entre el lecho y el balcón, se halla un hombre en camiseta y calzoncillos, con una pistola automática calibre 6.35 en su mano derecha.

En el bolso de la mujer se encuentra una carta, fechada en Valencia y firmada por un tal Luis, dirigida a ella. Del escrito se deduce que están en relaciones y la apremia para que vaya a Valencia a reunirse con él. El muerto, José Cota, de treinta y cuatro años, casado y comerciante, ha llegado a Madrid el 15 de julio, procedente de Vigo. Alquila la habitación con pensión completa, y a las dos horas llega la que dice ser su esposa. Hacen una vida ordenada, sin que se les oiga reñir ni discutir. Ese día, después de comer, se retiran a su habitación, de la que ya no salen.

Por la madre, Julia Martínez, el juez puede recomponer la historia. Su hija, de extraordinaria hermosura, en el año 28 fue elegida reina de la belleza del barrio de La Latina en la verbena de La Paloma. En 1930 se dedica a ser artista de varietés y trabajar en diversos cabarets de Madrid y provincias. En Valencia, en 1933, conoce a un joven llamado Luis, con el que entabla relaciones amorosas. Hace dos meses Carmen, acompañada de su madre y de su hermana Pilar, sale para Vigo, donde ha sido contratada en el cabaret El Brasil. En una de las primeras noches acude al local José Cota Bordales y toma asiento en la mesa donde se halla Carmen, con la que empieza a hablar. Esa noche se prenda de ella y hace alardes espléndidos, mandando sacar champaña y gastándose quinientas pesetas. Sus padres habían tenido un gran almacén de coloniales en Vigo, que él traspasa y se dedica a administrar la hacienda de su familia, junto a la compra y venta de automóviles, lo que le da bastante dinero. Todas las noches, José visita el cabaret. A los quince días termina el contrato de Carmen. Entonces José, enamorado de ella, le dice: «No te apures, porque si aquí ganabas doce duros diarios yo te daré diez para que vivas conmigo». Carmen acepta y al poco deciden venirse a Madrid.

Ella sigue manteniendo correspondencia con Luis, el novio de Valencia, sin ocultárselo a José. En esas cartas, Luis apremia a Carmen para que vaya a Valencia. Ya en Madrid se instalan en la pensión, y Carmen hace frecuentes visitas a su madre y familia, en la calle del Rosario. Allí mismo Carmen escribe a su novio de Valencia, mientras José lee el periódico. Su madre empieza a pensar que es algo neurasténico y su hija le comenta: «Este hombre se ha enamorado de mí y está chiflado».

José Cota, absorbido por la pasión que siente por Carmen, teme que si esta va a Valencia a ver a Luis, ya no volverá. Aquel día, cuando duerme la siesta, registra su bolso y encuentra una carta de Luis con unos retratos que luego aparecen hechos pedazos. Se ofusca, saca la pistola y dispara.

En el mundo del cabaret, las víctimas son hermosas jóvenes tanguistas o artistas de las varietés, asesinadas por amantes u hombres celosos que se han obsesionado con ellas. La violencia

contra la mujer es más visible cuando se ejerce sobre este tipo de profesionales. En los diarios se califican como «crímenes pasionales» y se asocian al mundo de la noche, un mundo conflictivo que registra en ocasiones incidentes violentos y crímenes, como todo lo que tiene que ver con la prostitución y las drogas.

En los años de la República son muy comentados varios de estos crímenes de «tanguistas» o artistas de los cabarets, el alterne y la vida frívola. El 10 de junio de 1935 se produce el crimen de una tanguista en Segovia. Un agente comercial, Diego Barquero Cáceres, que en realidad vive de las mujeres, mata a su amante, Elena Fernández Villalbilla, de Madrid, treinta años, que trabaja en el cabaret El Molino Rojo del Paseo Nuevo de Segovia, de varias puñaladas en el cuello. Sucede en una casa de la calle de San Roque, contigua al cabaret. El asesino se desplaza en taxi desde Madrid, donde vive, para intentar convencer a su amante de que vuelva con él. Al llegar a la ciudad castellana, se dirige al cabaret donde trabaja Elena. Aquel día es el santo de la dueña del local, por cuyo motivo se ha organizado una fiesta íntima en la que participan todas las artistas y algunos amigos. En el momento en que llega Diego, Elena Fernández está bailando y alternando con unos clientes. La aparición de Diego motiva un incidente, por lo que la dueña del cabaret conmina al novio a abandonar el local. La mujer le dice que vaya a esperarla a la casa contigua donde vive. El hombre espera hasta la madrugada en la casa a que su antigua amante vuelva. El taxista le urge a volver a Madrid o a que le abone el viaje, y recibe el recado de que enseguida volverán los dos juntos. La dueña de la casa oye que Diego habla con su amiga en tono muy bajo. Luego ella, alzando la voz, dice: «No, no; no puedo; no tengo dinero…».

A los cinco segundos se abre la puerta y sale la joven, desnuda, con terribles heridas en la garganta, en la yugular y en la carótida, producidas por una navaja barbera, pidiendo auxilio. Al abrirse la puerta se ve al criminal, que huye a la calle por el balcón. La señora se encierra en su habitación y telefonea a la comisaría mientras la criada de la casa, que se ha levantado con los gritos, rodea el cuello de Elena con una toalla y la reclina en un sillón, donde expira. Sus

últimas palabras son «este me ha matado». Antes de eso, el chófer se niega a llevarla en el taxi a la casa de socorro, ya que le mancharía de sangre la tapicería. Casi una hora más tarde, acude el médico de la casa de socorro, pero no puede más que certificar la defunción.

Según las investigaciones de la Policía, la intención de Diego era conseguir dinero de Elena para pagar el taxi y, en caso contrario, traérsela a Madrid. El homicida se entrega al oficial del cuartel del regimiento de Artillería, que llama al juzgado de guardia. El detenido, con gran cinismo, se jacta de vivir a costa de las mujeres y no estar preocupado por nada. Declara que conoció a Elena en Cuenca, que vinieron a Madrid y vivieron juntos hasta que se acabaron los ahorros que ella poseía. Cuando se terminó el dinero, ella quiso huir de él y vino a trabajar a un cabaret de Segovia, adonde él la siguió.

* * *

Si el país y su capital han cambiado radicalmente en el primer tercio del siglo XX, también se transforman sus tugurios, los lugares del vicio y del fornicio, que se diversifican, multiplican sus ofertas en nuevos escenarios y lugares y, además, se hacen más visibles. En los entornos de estos centros frívolos —calle Santa Brígida alrededor del Teatro Martín, Carretas cerca del Teatro Romea, el Gran Metropolitano en Cuatro Caminos— brotan cabarets, music-halls o casas de lenocinio con un nivel superior a la prostitución urbana y callejera. Una actividad que ha constituido la idiosincrasia de los barrios de la zona noreste del casco antiguo de Madrid: el distrito de Hospicio, donde se alternan los burdeles, tabernas, chulos y busconas.

El burdel del tipo de régimen interno, regulado por un reglamento, se mantiene vigente en Madrid, con cambios, desde 1847 hasta 1935, año en que la República lo abole. Se trata de casas que regenta un ama con pupilas que viven en el propio burdel y que están obligadas a inscribirse en un registro, el de la Higiene Especial, que identifica a las prostitutas en una cartilla con sus datos

personales y el certificado semanal que deben pasar ante un médico. Como a las madamas o amas de los burdeles, también se inscribe en el registro a las dueñas de las casas de citas, que alquilan la habitación a prostitutas externas y a las mujeres «libres», que ejercen la prostitución en sus casas. Este reglamento prohíbe los anuncios de los lupanares en los periódicos, así como los signos de identificación visibles en el exterior: no se puede atraer a los clientes desde la calle. Tampoco se puede ver desde fuera lo que ocurre en el burdel, por lo que se obliga a usar cortinas tupidas para ocultar la actividad, así como se prohíbe la instalación de estos locales al lado de cafés, fondas y tabernas. Aunque se registran incumplimientos y exista una prostitución clandestina y callejera, en general funciona el reglamento, que lo que pretende, sobre todo, es limitar el contagio de enfermedades venéreas, así como la exhibición pública de la profesión más vieja del mundo.

Según varios autores como Bernaldo de Quirós y Enrique Rodríguez Solís, la cifra de mancebías en Madrid a principio de siglo es de más de trescientas. Uno de los mayores centros de puterío y truhanes es Príncipe Pío, por su cercanía al cuartel de la Montaña. Los prostíbulos se extienden por Madrid. Corpus Barga, por ejemplo, pasa por el callejón del Gato mirando de reojo a las mujeres del guiño e invitación. Finalmente se inicia en un cuarto del Postigo de San Martín, aunque podía haberlo hecho en la calle Jardines o Montera. Existen también en la calle de la Roda, de la Aduana, Barquillo, Almirante y sobre todo en la calle Ceres hasta que desaparece por la apertura de la Gran Vía.

Gutiérrez Solana, el pintor de lo sórdido, tiene párrafos muy ilustrativos sobre la calle Ceres en su libro *Madrid Callejero*, antes de 1920:

> en esta calle se han dado muchas puñaladas y ha habido muchas pendencias, pero ahora está la gente más apaciguada, pues el español, a fuerza de no comer, ha perdido la sangre del matonismo, se ha hecho conservador y se acuesta temprano. Estas mujeres llenan la calle, dedicadas al vicio ínfimo, pálidas, blancas como la cera, unas sentadas en una silla baja en el portal,

> fuman un cigarro, otras, tuertas, se han incrustado entre los párpados un ojo de cristal para parecer menos feas. A sus espaldas está la empinada escalera que sube a los destartalados cuartos y salas de recibir, donde los policías de la secreta juegan a la baraja con las dueñas de las casas…

Emilio Carrere, ya en julio de 1922, se lamenta en la revista *Flirt* de cómo estaban cambiando los barrios de Madrid. El célebre cronista de la bohemia y la vida golfa describe muy bien la transformación del Madrid canalla al modernizarse la ciudad, que registra asimismo el desarrollo de otras ofertas de ocio en sus calles:

> Los viejos barrios galantes van desapareciendo. Parecen pequeñas ciudades malditas que se hunden o se borran por un castigo del cielo. Exiguas Gomorras, diminutas Babilonias, islas del pecado perdidas en el océano de la gran ciudad. A veces pensamos que solo han existido en la pesadilla de lujuria de una noche remota. Las golfas-chulas de mantón y alta peineta son una estampa chillona, abigarrada, que el tiempo ha desvaído. El organillero, adonis del hampa, es ya un tipo anacrónico. Una ola purificadora ha arrasado las antiguas capillas de Venus, en el barrio lóbrego y canalla. Queda el cante flamenco, como el espíritu de la ciudad desaparecida, vibrando en el aire. […] Las guaridas se cierran. La galantería deja de ser pobre y nocturna y es perfumada y ligera. Se ha quitado la máscara trágica de la noche, del pecado y de la encrucijada para mostrar su sonrisa de cabaret.

A partir de los años veinte, al igual que ocurre en otras capitales españolas y europeas —Barcelona, París, Londres o Berlín—, las calles son uno de los escenarios de la «vida golfa» de la ciudad. Con el erotismo descontrolado, incorporándose a la cultura de las masas, los teatros, cabarets, dancings que pueblan las vías de la urbe, se llenan de deseos y posibilidades. El auge de la fotografía, que muestra cada vez más desnudos femeninos en los carteles publicitarios y crónicas en periódicos y semanarios, es fundamental para esa conquista paulatina de la vida social y de espectáculos. Es

el reino de lo frívolo, de lo moderno, de una sexualidad que cada vez es más libre, menos constreñida por prejuicios morales y religiosos, poco a poco socavados. Se ha descubierto el cuerpo, la calle y todos los lugares donde esos cuerpos se mueven y muestran.

En la primavera de 1921, y dedicado a Julio Romero de Torres, se publica un original libro que hace la delicia de libertinos, pornógrafos y sicalípticos: *Guía de cortesanas en Madrid*. «Hijas, esto de ser putas no es arte mecánica sino liberal, como del latrocinio promulgó don Francisco de Quevedo» dice en sus primeras páginas. La sorpresa es que parece estar escrito por una mujer, Ana Díaz, que dice haber ejercido la profesión durante décadas. Está lleno de consejos para las aspirantes a triunfar en ese noble arte del puterío, el primero el de no enamorarse: «Mejor entregar el amor a veinte que a uno; mejor la galantería del último que la del primero». Como la capital es lugar donde toda puta quiere ejercer su oficio: «hermanas, ese asuntico que traéis entre las piernas tiene sus fueros y sus privilegios. Empleadlo bien, que el molino andando gana y si quieres, sin grandes fatigas, sacar dinero de bolsa ajena, así bailarás como sonare. Vienen las mujeres a Madrid por suponerla tierra ancha, donde hay mucho que mariscar… […] No te fíes de poetas… huye de mancebitos bullangueros y de ocios en que no se saque tajada, que fuera del negocio todo es tiempo baldío». Aconseja solo el prostíbulo para empezar, e independizarse con la lección aprendida, fuera del ámbito de chulos y rufianes. El ideal es dejarse poner un piso por un querido casado, complaciente, con poco tiempo para la mantenida que así puede abrir otros frentes y aumentar sus ingresos. También habla de los mejores lugares para ejercer su labor de cortesana: «esas ventajas tenéis las cortesanas de ahora, que en dándoos una vueltecita por la braserie del Hotel Palace, el grill del Ritz o la terraza del Regina, pieza segura…». No es, sin embargo, una guía para cortesanas de bajo vuelo, ni busconas callejeras. También critica a los hombres y la cazurrería de la gran mayoría de españoles que ha acentuado el tipo de mujerzuela y hace que las mujeres no amen su profesión y que tengan dentro «un vago rumor de máquina Singer».

Así pues aconseja ser egoísta, buena teatrera al simular el placer,

no enamorarse, ser buena en el oficio y ahorradora, porque la miseria es el peor de los males y nadie se mete a cortesana si puede vivir más o menos bien. También aconseja estar al margen de la política y los movimientos sociales, ya que su patria es su coño. Esta sabiduría cortesana en realidad es una broma y ha salido de la pluma de Pedro González-Blanco, periodista y traductor, hermano del escritor y crítico literario Andrés González-Blanco y del filósofo y ensayista Edmundo González-Blanco. Con el mismo seudónimo de Ana Díaz escribe otro libro parecido, *La entretenida indiscreta*.

Como en todo existen clases, en las casas de placer del barrio de Salamanca se saborea el lujo de mujeres bien vestidas (es un decir) con lujosos conjuntos de ropa interior, música de piano, toda clase de bebidas que pida el cliente, incluido, por supuesto, el champán francés. Uno de los burdeles más famosos, el del chalé Villa Angelita, tiene en 1933 chicas de toda confianza por cinco pesetas. Camilo José Cela contaba que en el burdel llamada Villa Paca había una pupila llamada la Hebrea que las noches de los sábados era capaz de recibir a treinta hombres necesitados. También era famosa la Margot, que trabajaba en Villa Milagros de la calle Ayala. Cambiando de barrio se podía visitar sin mucho peligro a las chicas de un discreto meublé de Augusto Figueroa, o las de una casa de la calle San Marcos, justo encima del Racimo de Oro. Y la muy lujosa, de cinco duros, casa de la Socorrito, en la misma calle San Marcos, con su comedor de muebles de nogal.

Ese sistema, sin embargo, comienza a ser superado en la segunda década del siglo xx, con el descenso del número de burdeles con pupilas permanentes —debido a la subida de los alquileres, más el coste de los reconocimientos médicos—, la proliferación de las casas de citas, locales abiertos sin mujeres fijas, y la prostitución clandestina, así como una presencia cada vez mayor de estas en las calles y espacios públicos. Florecen esas *maisons ouvertes*, que no solo alquilan habitaciones a prostitutas, sino que acogen a jóvenes parejas de amantes y algún que otro adulterio. Normalmente, están situadas en zonas cercanas a la calle Alcalá y la Gran Vía, calles que ofrecen una amplia oferta de entretenimiento, desde el teatro, los dancings, los tupis y bares americanos, los cabarets y cines. Estas

casas de citas se encuentran en las rutas de ocio nocturno como si fueran la última parada donde recalar tras una noche de farra. Tienen otro aire, ya que gozan de un glamur y un aura de divertimento que camufla su naturaleza tosca de burdel.

La prostitución no regulada se propaga casi al mismo ritmo que el crecimiento de la ciudad, frente a lo cual poco puede hacer la policía, todavía anclada en sistemas obsoletos, escasa de personal y medios, cuando no compinchada con las dueñas.

El régimen del prostíbulo lo lleva férreamente el ama ayudada por los chulos o los guapos de mancebía, que, si son fijos, pueden disfrutar de su pupila un día a la semana. Antiguos burdeles se tornan clandestinos. Así lo demuestra una investigación de un caso de prostitución de menores en 1930 en un establecimiento de la calle de la Reina número 13. La policía informa que «los muebles, la decoración y la forma en que está montado el piso en cuestión dan una idea exacta de los fines a los que se trata, ya que cuenta con 4 dormitorios, comedor, cocina, cuarto de baño, dormitorio de la criada, despensa, retrete, todo el amueblado de lujo, todos los dormitorios con armario de luna, tocador y mesilla de noche, comedor, y aunque no se podría decir a ciencia cierta que el piso estuviere dedicado a prostitución, el lujo que presentaba apuntaba a que así era».

Entre los lupanares madrileños más frecuentados por los escritores noctámbulos hay algunos populares, como los de la calle Libertad y San Marcos. Algunos, elegantes, disponen de una decoración modernista como el Mónaco. Otros, de la clase media, son los preferidos por señoritos calaveras y juerguistas alcohólicos porque en ellos se puede seguir bebiendo, las chicas son jóvenes y en algunos se completa la juerga interior con alguna aflamencada orquesta de ciegos.

En el Madrid de la República aparece la *Guía del Madrid de noche*, una revista especializada en el mundo de la prostitución, una guía de prostíbulos, profesionales de la vida alegre, casas de citas, meublés con habitaciones de alquiler por horas —dos pesetas la hora, un duro la noche—, anuncios de preservativos, las gomas que se dispensan en La Francesa, un comercio moderno de la calle del

Carmen.

El Gobierno republicano decreta la abolición de la prostitución. De una manera callada, sin titulares en los periódicos ni grandes campañas de propaganda, el 21 de julio de 1935 se prohíbe en España. Ya se sabía que, a pesar de la ley, sería difícil, por no decir imposible, acabar con esa actividad. En *La Gaceta* se puede leer una larga disposición, firmada por el jefe del Estado, en la que se dice al comienzo: «Artículo 1.º Queda suprimida la reglamentación de la prostitución, el ejercicio de la cual no se reconoce en España, a partir de este decreto, como medio lícito de vida».

Aparte de las mujeres abolicionistas que ondean esta bandera siguiendo a otras mujeres europeas, de ese empeño forma parte también el primer director general de Sanidad, Marcelino Pascua. En cualquier caso, en 1935 el doctor Manuel Bermejillo, subsecretario de Sanidad, es realista en declaraciones a la revista *Crónica*. «No son pocos los que creen que la implantación del abolicionismo entraña poco menos que la desaparición de la prostitución. Error de bulto. La prostitución continúa, como mal casi imposible de extinguir, hágase lo que se haga. Lo que desaparece es su reconocimiento oficial como medio lícito de vida, su reglamentación y normas; la irritante desigualdad que significa para la mujer que la estigmatice el Estado por un acto que el hombre comete igual que ella».

Reconoce luego el doctor que raro es el país de Europa que no puso en práctica lo que ahora se inicia en España, y que sin obtener la erradicación de la prostitución, al menos se alcanzaron algunas ventajas. No desaparecerá la casa de lenocinio, aunque se espera que lo haga a la larga, pues «ya no se concederán más autorizaciones ni permisos para implantar tales comercios. Esto es una consecuencia obligada del decreto. Y si en él se dice que el ejercicio de la prostitución no se reconoce en España como medio lícito de vida, menos podrá reconocerse y tolerarse la explotación de esta cosa ilícita. […] El abolicionismo va acompañado de una serie de disposiciones sumamente serias, a saber: delito de contagio, notificación obligatoria de la enfermedad, investigación de las fuentes de contagio, reconocimiento médico periódico cuando las circunstancias lo requieran, y hasta hospitalización forzosa, si el caso

lo exige». El asunto se pretende refrendar con un nuevo proyecto de Ley Orgánica de Sanidad presentada a las Cortes, pero que no llega nunca al hemiciclo.

El problema de la prostitución está ligado al de las drogas. La cocaína es la preferida por los habitantes de la noche, ya sean *cocottes* de lujo, cupleteras, señoritos o empresarios. Los primeros traficantes que la traen de Francia la llaman «polvo blanco» o «mandanga». González Ruano escribe en sus memorias sobre su venta en el Maxim's, entre el Café de Fornos y el Casino: «La puerta la guardaba un negro gigantesco vestido con librea aparatosa y que vendía cocaína en unos frasquitos de cristal marrón que contenían un gramo y era de la casa Merk».

Incluso sale un fox, cantado por Luisa Vila:

Cuando el querer me hizo penar,
cuando el amor yo vi alejar,
fue la morfina el consuelo
para mi anhelo feroz calmar…
¡Viva el champán que da placer,
quiero olvidar, quiero beber!
Mi juventud ya declina,
¡Dame a probar cocaína!

La Fornarina tomó éter y cigarrillos egipcios que en muchas ocasiones se mezclaban con hachís o cocaína. Es de sobra conocido que Valle-Inclán era un asiduo consumidor de hachís. Lo cuenta Ramón Gómez de la Serna, y no hay más que leer el poemario *La pipa de Kif* del marqués de Bradomín. Quizá el hachís aumenta sus excentricidades, sus salidas de tono, sus intemperancias. No sorprende, pues, la alusión de Valle en ocasiones a su «droga índica», que consume habitualmente, de diversas formas, fumándola, en pipa o en tintura. A pesar de que afirma que ha dejado el hachís porque le produce visiones terribles, está fascinado por el estado en que le sumerge, por las ideas, las visiones, lo que le ofrece la planta del cáñamo, que había conocido en su primer viaje a México:

> Confieso que lo he tomado en abundancia, sin saber sus consecuencias, y por prescripción médica… Mi individualidad llegó a descomponerse en dos distintas. Comencé por ver en las cosas condiciones nuevas: cómo se creaba una desarmonía y otras veces una afinidad quimérica… Lo más espantoso de esas alucinaciones era el recuerdo de todas las personas muertas, que desfilaban por mi memoria como una cinta cinematográfica. Y este fenómeno fue el que me decidió a abandonar el hachís.

La cocaína se prohíbe en 1920, pero se sigue comprando en muchos cabarets y music-halls; las redes de distribución incluyen vendedoras de décimos de lotería, de tabaco americano, vendedores de flores o castañeras, que camuflan la droga en sus castañas.

En 1921 comienza una campaña desde diversos ámbitos médicos y religiosos, moralistas, contra la cocaína, la morfina y los cabarets. El golpe de Estado del general Primo de Rivera recrudece la persecución: la policía forma brigadas específicas, se practican registros a boticarios y farmacéuticos, y se realizan detenciones de decenas de personas. Pocas voces se alzan contra aquella campaña, como las del periodista alicantino Carlos Esplá, que escribe en el diario republicano *El Pueblo*, y que publica artículos sobre el tema en julio de 1921:

> Parece ser que las autoridades valencianas se han enterado ya de que algunos jóvenes «bien» y ciertas señoritas de cabaret hacen gran consumo de cocaína y morfina, cosa que vienen haciendo desde hace unos ocho años. […] En una población donde los serenos cantan la hora y los hombres se bañan separados de las mujeres, la noticia de que algunos jóvenes trasnochadores y generosos de su propia vida y ciertas señoritas oxigenadas se consagran a ingerir drogas exóticas y envenenadoras debe producir una terrible conmoción. Por eso los hombres que nos creemos igualmente alejados del bien y del mal debemos advertir que no existe un gran peligro para la sociedad y que se trata, al parecer, de un feroz complot contra la integridad del cabaret, que

> no se comprende sin cocaína, como no se comprende el templo sin incienso [...] Por lo demás, la cocainomanía me parece una estupidez menos peligrosa que la afición taurina, ya que produce menos víctimas [...] Con no tomar cocaína —que en el argot de sus devotos tiene los nombres de «polvitos», «cocó», «margarita», «truco» y «pienso», siendo este último el más exacto en relación con los consumidores— o no ser torero, se ahuyenta todo el peligro posible, [...] Vivimos sin miedo en una ciudad donde hay cabarets, música infernal de «jazz-band», tifus, viruela, cables eléctricos por los aires, artistas que bailan sin medias, mataderos de burros, tres mil autos, motos y camiones y jóvenes elegantes que se matan lentamente tomando cocaína.

El dictador Primo de Rivera gusta de encontrarse con sus amantes en lugares flamencos como el colmao Villa Rosa. En una de esas visitas conoce a Maruja la Caoba —llamada así por su color de piel —, una artista sevillana, cocainómana y traficante. El asunto no hubiera trascendido a la sociedad española si el dictador no hubiera intentado que los jueces se saltaran las leyes cuando la Caoba fue detenida y procesada por tráfico de drogas y chantaje a un empresario. Primo ordena al juez Prendes Pando que la ponga en libertad. Este se niega, por lo que es expulsado de la carrera judicial, al igual que el presidente del Tribunal Supremo, que sale en defensa del magistrado. La polémica agita a la opinión pública, sobre todo en el Ateneo, donde se reúne la oposición intelectual a la Dictadura, y el colegio de abogados madrileño. El *Heraldo de Madrid* cuenta el caso de una manera algo surrealista, como si se hubiera producido en Bulgaria, a pesar de lo cual se sanciona al periódico durante dos días. La Caoba sale en libertad y Miguel de Unamuno, entonces vicerrector de la Universidad de Salamanca, que publica artículos críticos con el dictador, y Rodrigo Soriano, presidente del Ateneo, que ha criticado la decisión del general, son detenidos y enviados al exilio en la isla de Fuerteventura. El Ateneo se clausura en 1924. El general da alas al escándalo cuando publica esta nota: «El presidente del Directorio no se siente molestado por la persistencia de la insidiosa campaña fundada en su intervención, para que se

hiciese justicia a una mujer, a su parecer injustificadamente detenida. Así volverá a proceder cuando la ocasión se presente, teniendo a gala de su carácter haberse inclinado toda la vida a ser amable y benévolo con las mujeres».

Ya en el exilio, Unamuno publica *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro,* una colección de textos donde habla de la Caoba:

> Famoso se hizo el caso de la ramera, vendedora de drogas prohibidas por la ley y conocida por La Caoba, a la que un juez de Madrid hizo detener para registrar su casa y el Dictador le obligó a que la soltase y renunciara a procesarla por salir fiador de ella. Cuando el caso se hizo público y el Rey, según parece, le llamó sobre ello la atención, se le revolvió la ingénita botaratería, perdió los estribos —no la cabeza, que no la tiene— y procedió contra el juez tratando de defenderse en unas notas en que se declaraba protector de las jóvenes alegres. Aquellas notas han sido uno de los baldones más bochornosos que se han echado sobre España, a la que el Dictador ha tratado como a otra ramera de las que ha conocido en los burdeles. Se ha complacido en mostrar sus vergüenzas y en sobárselas delante de ella.

Con la caída de Primo de Rivera y la llegada de la República, la cocaína será tenazmente perseguida, pero no se erradicará del ambiente nocturno de antros y cabarets. Un mundo en permanente cambio sobre el que surgen nuevas publicaciones que quieren ilustrar a los que se adentran en él.

CAPÍTULO X: Tararí que te vi

> «La inquietud de León Vidaller, director propietario de la popular revista *¡Tararí!*, no reconoce límites. Organiza concursos de belleza, sesiones de cinematógrafo, encuestas originales y un sin fin de cosas más, dignas de un hombre que acomete las más difíciles empresas; y de todas ellas sale airoso».
>
> (*Heraldo de Madrid,* 17-VIII-1932)

El segundo número de la revista *¡Tararí!*, en octubre de 1930, incluye el reportaje de un escándalo. Carlos Fortuny, seudónimo habitual de Álvaro Retana, relata el polémico debut del pintor, modisto y figurinista Pepito Zamora —además de íntimo amigo suyo —, que pretende iniciar su carrera de bailarín en un teatro de Barcelona antes de actuar en varias capitales europeas.

Según le cuenta a Retana el propio Zamora, los incidentes comienzan con el primer número: una «Canción india», de RimskyKorsakoff. En ella, Zamora, cubierto de esmeraldas de pies a cabeza como Indra, tiene a la bailarina, una bayadera con traje magnífico, al pie de su altar. Se ha gastado veinte mil duros en el vestuario para él y la bailarina, Charmaine Hooper. Pero entonces empieza un ligero cachondeo vergonzante que va *in crescendo* en siguientes números, como en el que él actúa como «un bibelot moderno». «Me acerco a las baterías —cuenta Zamora—, para conocer a los de la bromita y descubro a un tal Souza, que fue medio criado de Tórtola Valencia y tiene pretensiones de dibujante; al modisto Valero; a un viejo imitador de estrellas, aquí llamado la Fatty, y a toda una fila de gentuza, procedente del barrio chino». A este ambiente de «locas envidiosas» les contesta con «el más soberbio corte de mangas que registra la historia teatral» y a consecuencias del tumulto, acaba toda la noche en comisaría: «Hubo gritos, palos, carreras, desmayos, insultos, y hasta quisieron asaltar el escenario. El cónsul de Francia se hizo pis de risa; una

condesa abortó en un antepalco; Sugrañés, uno de los empresarios, se escondió debajo de un sofá; el otro, Amichatis, corría por los tejados, sin rumbo fijo, y a mí me llevaron con traje de tisú de oro a la Jefatura de Policía, donde pasé toda la noche».

El reportaje del escándalo es una muestra de lo que promete *¡Tararí!,* un semanario creado por León Vidaller Roy en octubre de 1930, fruto de su olfato empresarial. Vidaller, desde mediados de los años veinte, se consagra como hombre del mundo del espectáculo. Con mentalidad renovadora y espíritu práctico, sabe que la nueva sociedad demanda nuevas distracciones, nuevos placeres, y el primero que ofrezca información sobre el ocio, hará un buen negocio. La revista vive durante los años previos a la guerra, hasta 1936, y cuenta con una redacción en la que se mezclan plumas jóvenes y consagradas, como son los casos de Álvaro Retana o José Luis Salado, especializado en las estrellas de cine. León Vidaller es joven, apuesto, con una figura de galán cinematográfico que va con los tiempos que corren, tiempos de cambio y velocidad incesante, en la política, en la sociedad, en el día y, sobre todo, en la noche. Aquella sociedad camina hacia el desastre sin saberlo; pero aún entonces intelectuales, periodistas, políticos, artistas, piensan simplemente en que el vértigo no les descabalgue. Vidaller pertenece a una generación moderna que ha entrado en el campo del esparcimiento y el deporte. España ya se divierte de otra forma, ha abandonado los corsés de la zarzuela, el género ínfimo y el cuplé, y sale de la dictadura de Primo con ganas de dar una vuelta a los prejuicios, los encasillamientos de locales y espectáculos y, en suma, de apurar esa nueva etapa republicana que ha traído libertad y un relajamiento de las costumbres y moral imperantes.

A las oficinas de *¡Tararí!*, en el edificio neomudéjar del número 4 de la calle Jardines, acuden un desfile de mujeres jóvenes con vistosos vestidos y bien maquilladas, candidatas a vedettes, vicetiples o simplemente chicas monas que aspiran a salir en los papeles y que alguien se fije en ellas para abandonar sus ocupaciones habituales, ya sean estas el servicio del hogar, la tienda, la confección o el cabaret donde trabajan de tanguistas. Al franquear la puerta, tras la mesa del conserje, un largo pasillo lleva a la sala, donde redactores

y colaboradores se afanan sobre las mesas llenas de papeles y aporrean las máquinas de escribir, a menudo mirando de reojo aquellas fotografías, periódicos o publicidades que constituyen el alimento necesario para la revista. Al fondo se encuentra la sala del director, León Villader, cuyas paredes están decoradas por las portadas de los números que van saliendo y que van llenando la superficie visible. En una de las habitaciones laterales en las que se abre el piso, una luz roja indica que aquel es un laboratorio fotográfico y que no se puede abrir la puerta hasta que esa luz no se apague. De aquella puerta emergen cada cierto tiempo los fotógrafos, llevando aquellas fotos aún húmedas, agitándolas con las manos para que se sequen más rápido.

Cuando está contento, Villader enciende un puro y, con él en la boca y la chica del brazo, sale a la redacción para presentar aquella joven a alguno de los afanosos reporteros de variedades que se reparten por las mesas de aquella sala. No llegan en total, entre fotógrafos, colaboradores, contable y conserje, a las diez personas, y existe mucha camaradería. Si la chica en cuestión es mona, bien arreglada, con labios rojos o mirada interesante, de entre esa decena siempre hay algún voluntario para seguir los consejos del director y hacerle una interviú. O simplemente para poner a aquellas protegidas un pie de foto original y chispeante, comentarios entre graciosos, ligeros y casquivanos que se escriben en todos los números con parecidos clichés. Muchas de aquellas candidatas son muchachas de cuya representación se encarga el propio Villader, que regenta una sala de fiesta en el Retiro y surte a algunos cabarets o music-halls de bailarinas o chicas para el conjunto.

Los camareros y aprendices que suben alguna comida o cafés del bar cercano a la redacción se disputan esos encargos, no por las magras propinas que puedan obtener —ya se sabe que los periodistas siempre están a dos velas—, sino por las gachís cañón que puedan contemplar en esas visitas.

En ese caldo de cultivo del nuevo tiempo y los nuevos hábitos, *¡Tararí!* supone la superación de otras revistas de la época como *Flirt*, llenas de relatos picantes de Álvaro Retana, Emilio Carrere, Alberto Insúa, Joaquín Belda y dibujos de mujeres de erotismo

etéreo y evanescente, esa estética que caracterizó los años veinte. Villader apuesta más bien por el desnudo más explícito, al igual que *Sparta* (1932-1935), una revista de espectáculos que en una sección fija «El despertar de nuestras tiples frívolas», incluye fotografías de vedettes salidas de la cama, a medio vestir o en la bañera.

¡Tararí! también coincide con otra revista humorística de carácter sicalíptico, de vida efímera: *Chic* (1932), un cuaderno grapado impreso a una tinta, con portada en dos colores, con contenidos similares a las coetáneas *Miss* y *Cosquillas*. *Chic* atraía a su clientela con fotos de mujeres desnudas y una portada explícita con el dibujo de una joven sugerente, a menudo con ligas y en actitud de abandono. Estas revistas eróticas buscan deliberadamente un tono alegre y optimista en un tiempo en el que ya existen demasiadas tensiones territoriales y problemas sociales y políticos en la educación y con la religión. Apuestan por la ligereza y el erotismo, en una línea que iba un poco más allá de la que había abierto con *Vida Galante* Eduardo Zamacois, y que definía aquella época ya pasada de la pícara galantería como «el aroma de alcoba que perfuma la literatura francesa del siglo XVIII» que protagonizaban «mujercitas locas y maridos de vodevil, aunque sin audacias de mal género».

La época es ya diferente, y la clientela masculina demanda otro tipo de revista donde informarse con precisión de locales y antros para poder ir de juerga y divertirse. En ese aspecto, Vidaller sabe combinar esas necesidades y expectativas sin depender tanto de la venta o las suscripciones como hacen las otras propuestas. *¡Tararí!* aparece en Madrid primero los sábados, más tarde los jueves, para que los caballeros de las principales capitales, sobre todo Madrid, puedan elegir las diversiones excitantes del fin de semana.

Fruto de la evolución de la sociedad en ese campo, de la modernidad, *¡Tararí!* apuesta asimismo por los deportes y los nuevos héroes de las masas: futbolistas, boxeadores y ciclistas, hombres y su esfuerzo, sin desdeñar tampoco a las mujeres deportistas, que encarnan un nuevo modelo de femineidad, más acorde con la visión de las bondades del deporte y las actividades al aire libre. Un periodista deportivo como el exquisito falangista Jacinto Miquelarena

escribe en su libro *Stadium (notas del sport)* de 1934, que la esposa vuelve a ser novia, en contraposición a la época de los años castizos del Teatro Apolo, cuando el ideal era «el cetáceo con medias negras y zapatos blancos». Ahora el ideal son «mujeres sanas, limpias y fuertes». Más en la línea de las mujeres que dibujaba Rafael de Penagos en la pasada década, pero superando en este caso el decandentismo propio del art déco, esa mujer lánguida, sin caderas ni corsé, que fuma, alterna, y hace deporte con la misma pasión que el hombre y mira el mundo con cierta displicencia.

¡Tararí! incluye información sobre las varietés, la revista, los cabarets, los cuplés o la canción española; y la alterna con reseñas de los estrenos teatrales de los más novedosos autores, como Federico García Lorca, Valle-Inclán, Rivas Cherif, e incluso homenajes a Miguel de Unamuno. Y, por supuesto, también sobre los estrenos cinematográficos y corridas de toros.

La actualidad cinematográfica la cubre José Luis Salado. En sus secciones publica reseñas de los estrenos en Madrid, así como noticias y grandes fotografías de las estrellas de Hollywood a quien todo el mundo admira. Salado trabaja en los estudios de la Paramount en Joinville, a las órdenes de Claudio de la Torre. Compone canciones, redacta diálogos cinematográficos, entrevista a las aspirantes a estrella y prepara crónicas mundanas con destino a los periódicos y revistas españolas. En aquellos estudios convive una colonia variopinta de actores y actrices de varios países europeos, haciendo versiones en ese cine sonoro que está en expansión.

Pero sin duda lo que atrae, y todos los que trabajan en *¡Tararí!* lo saben, no es esa mezcla entre la prensa festiva y atrevida con informaciones más culturales, sino la publicación de fotografías de semidesnudos o desnudos de las artistas del mundo de la farándula. Como revista ilustrada, y más en este campo, incluye muchas fotografías de Mendoza, el fotógrafo especializado en desnudos, y de otros como Alfonso, Sauz, Galán, Coyne, Venus o Luque.

Frente a la sicalipsis, que se percibe casi como sinónimo de pornográfico, y dejando de lado la palabra «erotismo», demasiado explícita, la revista apuesta por la etiqueta de la «frivolidad», los «cuadros artísticos» y los desnudos «artísticos». Aun así, es atacada

por los sectores conservadores e ignorada por la prensa izquierdista.

Desde que aparece la revista hasta que se publican las primeras fotos de desnudos pasan dos años, a finales de 1932, y entonces ya se comienza a calificar a las que salen como «artista semifrívola» o «frívola» —una diferencia de piel, ya que las primeras solo enseñan los senos y las segundas todo el cuerpo— en aquellos cabarets como el Trianón Sevilla de la calle Magdalena o el Pelikán de la calle Atocha. En esos reportajes destapistas los reporteros preguntan: «¿Qué opina del piropo? ¿Qué opina del abrazo? ¿Qué opina del amor libre? ¿Cómo le gustan los besos? ¿Qué opina usted del beso, del desnudo, del abrazo, del amor libre? ¿Qué le gusta más del hombre? ¿Se emocionó usted alguna vez?», preguntas que acaban al final en «¿En qué parte del cuerpo siente usted más calor?» o «¿Dónde prefiere usted que la besen?».

Con esta riqueza de sinónimos y eufemismos, las artistas se adaptan a quien las contrate. En los anuncios de la revista se puede leer, por ejemplo: «Merceditas Viancy, canzonetista fina y frívola y bailarina excéntrica». Es decir, lo mismo puede actuar vestida y *fina* para espectadores honorables; *frívola*, es decir, se desnuda si lo requiere el auditorio; o incluso bailar tangos y foxtrot si hay que animar una fiesta privada, y por lo tanto es una danzarina *excéntrica*.

Una novedad, que acompaña las entrevistas, los relatos y textos de artistas de cine, teatro, cabaret o del music-hall, es la *Guía de artistas*, una relación de trabajadores de varietés, zarzuela, revistas y vodevil en que se adjunta el domicilio y el teléfono. En realidad es publicidad comercial, que se inserta de forma abundante en cuadernillos impresos en tinta azul y otros en negra. No solo vive la revista de los que la compran, a veinte céntimos el número o abonados que pagan diez pesetas al año, sino de los reportajes de promoción que contratan los representantes, las propias artistas, o los empresarios de negocios de carácter frívolo, que no se anuncian en periódicos o revistas más formales.

Si en los primeros números de *¡Tararí!*, «la guía» ocupa dos páginas, al final acaba ampliándose hasta cinco, y se incluyen en ella casi trescientos artistas. Algunos ya son muy famosos, como Miguel

de Molina («artista gitano, canciones y bailes») y el Negro Aquilino («el saxofón humano»), y se diferencian del resto pagando un recuadro acorde con sus éxitos y su caché. Aparte de esas excepciones, una mayoría de artistas, sobre todo mujeres, no son conocidas. Se puede sospechar que algunas se dedican a una prostitución más o menos encubierta o complementaria. El mundo de las varietés da de sí lo que da.

El semanario, además de tener locales en Madrid y Barcelona, abre delegaciones en Valencia, Sevilla, Zaragoza, Bilbao y Santander, ciudades de las que informa de «la vida frívola» e incluye publicidad de antros y cabarets. Esa especie de boletín gremial se completa con información útil para los diferentes colectivos del mundo de las variedades: hoteles y pensiones que hacen precios especiales a los artistas o negocios que están cerca de las zonas de espectáculos. Se anuncian academias para preparar a las aspirantes a artistas, matadores o representantes taurinos, modistos especializados en la moda teatral y todo tipo de espectáculos. Se reseñan hoteles para ejercer la prostitución o especialistas en venéreas.

Todo el entramado de los espectáculos tiene su anuncio en *¡Tararí!*, incluida la agencia de contratación de «señoritas artistas, jóvenes y bonitas» de León Vidaller, promotor y representante.

Llega 1936 y *¡Tararí!* se convierte en una publicación mensual de más de cien páginas y con un precio de cincuenta céntimos. En el número de febrero se abordan las elecciones y su relación con las variedades. En su editorial «Aires ligeros, pero no tanto», Vidaller habla de una mayor permisividad, pero previene contra futuros peligros. La postura de la revista es equilibrada entre la moral de las catequistas y «la sicalipsis al grado mayor»:

> Hemos combatido siempre la seudo moral de ciertas damas que combaten por sistema el varieté. Pero también combatimos la sicalipsis al grado mayor. Es decir, que el término medio se ajuste a la realidad, porque esto de ahora, el libre albedrío, no dará fama ni honor al varieté. A este hay que ayudarle por otros caminos. Las canciones finas de intención e ironía, los gestos insinuantes y atrevidos. Un desnudo artístico también, si la exhibidora es una

> escultura viviente a quien admirar. Pero, pasar de aquí, creemos que es en perjuicio de todos, ya que, pasada la ventolera, estas elecciones que se ciernen sobre nosotros, vendrán las restricciones y veremos lo que pasa.

Todos en la redacción temen que un triunfo de las fuerzas conservadoras, la CEDA de Gil Robles, suponga la vuelta a la vieja moral y las cortapisas de todo tipo. La victoria electoral del Frente Popular aleja de momento el peligro. Pero meses después, todo se derrumba con el inicio de la guerra civil. El espíritu libre de la revista, la frivolidad que pregona y abandera, tiene difícil acomodo cuando se enarbolan otros estandartes. Si en el bando republicano no se estima la frivolidad con el esfuerzo bélico puesto en marcha, no podrá encajar nunca en la dinámica pacata y apolillada del bando franquista.

Así que *¡Tararí!* termina su efímera aventura vital de seis años en aquel nefasto verano del 36 y su recuerdo se quedará en el aire, como un sueño perdido de libertad.

CAPÍTULO XI: Empresarios sagaces

> «Has sabido crearte un tipo y hacer un trabajo completamente original. Recibe mis felicitaciones». José Luis Campúa, competente empresario y autor, hizo una pausa, me dio otro abrazo más apretado y efusivo que el otro, tanto que le saltaban las lágrimas de la emoción y terminó con la frase: «Aprende a bailar el charlestón». En la tertulia del teatro de San Sebastián estaban Luis de Tapia, Merceditas Serós, Carmen Flores, las Hermanas Pinillo, Antoñita Torres y otras figuras.
>
> Carlos Saldaña, Alady, *Risas, lágrimas y estrellas (Memorias)*, 1965

No le dejan verla. No puede despedirse de ella, interceptado en los pasillos de la clínica por la hermana y la amiga de Consuelo Vello, la Fornarina. El día anterior, el 17 de julio de 1915, la vedette muere tras haberse complicado la operación de quistes malignos en los ovarios. La penicilina, que la podría haber salvado, no se descubre hasta trece años después.

Aquel 18 de julio de 1915, el empresario José Juan Cadenas ve la comitiva fúnebre desde la oscuridad de un portal de las cercanías de la clínica. Así asiste al último viaje de aquel amor pasional que durante más de una década le ha arrebatado en un carrusel de celos y emociones, de rupturas y reencuentros. Un imponente coche fúnebre, desde la clínica del Rosario donde ha sido operada, lleva a la Fornarina al cementerio de San Isidro por las calles de Madrid. Es uno de esos coches acristalados, de aquellos que llaman de estufa, repleto de coronas y flores, tirado por caballos empenachados al que sigue un impresionante séquito de familiares, amigos y admiradores, el público de Madrid que le rinde su último homenaje. Aquel luminoso y caluroso día de julio, tan alegre como la propia Consuelo Vello, contrasta con la tristeza de su muerte, en la flor de la edad. Todos en ese recorrido la recuerdan con cariño, artistas compañeras suyas, periodistas y escritores, el pueblo que la ha acompañado en su triunfo en aquellos años.

José Juan Cadenas lleva aquella pena, la de no haberla podido ver por última vez, durante el resto de su vida. En realidad será un reproche consigo mismo, por no haber estado a la altura de su gran amor. Todo aquello podría ser la letra para un gran cuplé, un gran cuplé que nunca escribiría.

No se entiende a la Fornarina sin Cadenas, que la había formado y pulido para ser estrella internacional. Tras la muerte de su creación, y a pesar de su dolor, Cadenas sigue escribiendo libretos y embarcándose en varias aventuras empresariales.

José Juan Cadenas había comenzado su andadura en el género chico. Periodista, autor de libretos, poeta, letrista de cuplés y empresario de teatro, es uno de los pilares de los espectáculos en el primer tercio del siglo xx. Se pueden citar sus obras *La dolora*, *La tragedia de Pierrot*, *Doña Inés de Castro*, *Reinar después de morir*, *El famoso Colirón*, *El primer pleito*, *Los obreros* o *El abanico de la Pompadour*. De esta última, en 1916, es productor y adaptador literario, en una de sus facetas, la que introduce la opereta europea en España.

Al igual que otros empresarios, Cadenas abre elegantes teatros como el Reina Victoria en 1916 y el Alcázar en 1925, operaciones en las que se gasta un buen dinero en decorados y vestuarios hechos por modistos y escenógrafos parisinos, vieneses o berlineses. Toda obra, sea opereta, vodevil o sainete, la aborda de igual manera, buscando la mayor calidad. Pero, paradojas de la vida o del destino, Cadenas sobre todo será recordado por ser el gran amor de Consuelo Vello, la Fornarina, de la que fue su Pigmalión.

Consuelo Vello y Cadenas se conocen en el recién inaugurado foyer del Romea. Aquello es un terremoto, un temblor y un tumulto. Cadenas, apuesto y con palmito, cultura y labia, decide adoptar a ese amor loco y adaptar para él las letras más famosas del cuplé francés, siempre dentro de una línea pícara e insinuante pero nada procaz, que conquista a un público amplio. Con esa finura y elegancia, no exenta de las dosis necesarias de pimienta, consigue para ella actuaciones por toda Europa. Teñida de rubia, en esa primera década del siglo la Fornarina es una muestra de la modernidad cosmopolita. Tan inteligente y sensible como ardiente,

aprovecha la benigna influencia de Cadenas y se cultiva, aprendiendo idiomas, relacionándose con escritores, artistas y hombres notables de varios países, dejando atrás el estigma de la prostitución.

Lo curioso es que la considerada reina del cuplé canta de forma mediocre, no sabe solfeo, ni tiene oído musical. Eso sí, posee una dicción clara y un registro medio de potente voz. Su número de baile más célebre es «El polichinela», que canta accionando ella misma una marioneta a la que llama Tobías.

Ella es una de las primeras cantantes en grabar placas para gramófono, esos discos que han llegado a España al final del siglo y que en esa época aún solo pueden adquirir los pudientes, aunque se oigan también en salas de baile, cinematógrafos, espectáculos y casas de lenocinio.

José Juan Cadenas, en compañía de Álvaro Retana, escribe en 1907 para la Fornarina «Aventuras de don Procopio en París», una versión de la machicha, un baile brasileño entre dos bailarinas, una vestida de hombre que acomete por detrás a la otra. Cadenas, nombrado corresponsal de *ABC* en la primera década del siglo XX, logra llevar a su amante al Apollo Théâtre de la capital francesa junto a Pastora Imperio y otros artistas y cobrando mil francos, sueldo que doblará con un gran éxito de público y crítica. En París, Consuelo conoce a Quinito Valverde, que le escribe el famoso cuplé «Clavelitos». Actúa la Fornarina en su momento de mayor esplendor en el Palais Soleil de Montecarlo, Folies Bergère de Berlín, Alhambra de Londres, Olympia de París, American Parkos Budarava de Budapest, Kursaal de Lucerna, en escenarios de Viena, San Petersburgo, Copenhague, Suecia, Noruega. Y detrás de la reina, José Juan Cadenas.

Un buen día, en París, en una velada tras el teatro, Consuelo Vello le tiende la mano a un vidente que se ha ofrecido para leerle el provenir:

—Veo éxitos crecientes… amor… fortuna… Será usted rica en plena juventud, pero…

El quiromántico habla en francés, idioma que Fornarina conoce perfectamente, y de pronto cambia al alemán, pensando que la vedette no lo comprende. Se equivoca.

—…la raya de la vida se corta en su punto medio —dice dirigiéndose a los presentes.

La reina del cuplé se pone pálida, porque es un pálpito que ha tenido desde muy joven. Sin embargo, se repone y brilla su sonrisa:

—¿Seré pronto rica y dichosa por el amor? ¡Venga entonces la muerte cuando quiera!

Como una estrella fugaz, la Fornarina atraviesa la primera década del siglo con luz fulgurante, pero su luz se extingue pronto. En los años siguientes, debido al auge de la competencia y la llegada de vedettes más preparadas, los triunfos se van esfumando y lo que queda es una lenta decadencia, a la que no es ajena tampoco la relación con Cadenas, que se ha estropeado por los celos, el cansancio y la mutua exigencia. La trifulca entre Consuelo y Cadenas llega a la Sociedad de Autores, donde él le prohíbe que cante sus canciones. Tras idas y venidas, se reconcilian otra vez en un remolino de despechos y reencuentros, que desgasta la salud y los nervios de la artista. Nuevas infidelidades de ambos provocan la definitiva ruptura.

Si la escena madrileña y española no hubiera sido igual sin Cadenas, desde luego tampoco lo hubiera sido sin Pepe Campúa, el maestro de fotógrafos, director muchos años de *Mundo Gráfico*, empresario de éxito y amigo de Alfonso XIII.

José L. Demaría López considera que sus apellidos no son muy comerciales y piensa utilizar el nombre de una ciudad italiana, Capua —en los años veinte está de moda lo italiano—, pero la imprenta en la que ha encargado sus cartas y tarjetas se equivoca al interpretar su nerviosa letra, coloca una eme en medio y acentúa la u. Por esa razón, Capua se convierte en Campúa. Pepe lo encuentra sonoro y se cambia el nombre, que el rey Alfonso XIII le autorizará a usar como apellido años más tarde.

Antes, Pepe Campúa comienza como aprendiz de barbero y luego ayudante en un gabinete fotográfico jerezano. Mucho tiempo después recordará, en plena fama, que su primera peseta la gana afeitando en la cárcel y en el hospital. El fotógrafo de moda en la corte, Manuel Compañy, de paso por Jerez en 1893, le contrata y se lo lleva a Madrid como encargado de una de sus sucursales en la

calle Fuencarral. Llega a ser nombrado jefe de estudio y responsable de la Galería Greco. Tiene entonces veinticinco años y a los tres de prestar servicios en Madrid, Compañy le sube el sueldo a cinco duros diarios. Al comenzar el siglo XX inaugura su propio estudio en la calle Espoz y Mina, donde se especializa en retratos además de fotos para los periódicos. Por entonces, deja el estudio de fotografía para dedicarse al reportaje. Ingresa en la revista *Nuevo Mundo* de José del Perojo. Campúa, hombre emprendedor, habla francés e inglés —aprendido en academias a las que acude después del trabajo—, por lo que puede colaborar con revistas y periódicos internacionales, además de las nacionales. Es esa época en la que adopta el seudónimo que le hará famoso.

En su labor periodística, sigue a Alfonso XIII en sus viajes por todo el país, en los que trabará con él una buena amistad. Le acompaña en 1909 en un viaje por Andalucía y posteriormente en las visitas reales a Francia, Alemania e Inglaterra. Su trabajo en la guerra del Rif —para varias revistas nacionales y extranjeras— lo convertirá en el fotógrafo más famoso de España. Su máxima cualidad, que más tarde él transmitirá a su hijo, es tan simple como difícil: «estar en el momento justo en el lugar adecuado». Para ello, incluso se levanta de noche para ir a la posición que las tropas españolas van a ocupar a la mañana siguiente. Llega a fotografiar los cuerpos de los soldados españoles muertos en el campo de batalla antes de la llegada del ejército español. Sus fotos en Nador, Annual, el Gurugú y el Barranco del Lobo o las primeras que realiza un fotógrafo español desde un globo triplican la tirada de *Nuevo Mundo*, y además se publican en las más importantes revistas del mundo entero. Por todo ello es condecorado con dos Cruces Rojas al Mérito Militar y la Gran Cruz de Alfonso XII que le impone el monarca «por romper moldes en el periodismo español». Alfonso XIII le nombra después «fotógrafo de la Casa Real».

En 1911 abandona la revista *Nuevo Mundo* y funda con Díaz Casariego, Mariano Zavala y Verdugo Landi la revista *Mundo Gráfico.* La fotografía y la actividad empresarial le llevan a la que sería la segunda y definitiva de sus pasiones: el mundo del teatro y la revista. Un poco antes de la década de los veinte, pone en marcha el

Cine Royalty, una de las primeras salas de la capital, situada en la calle Génova. Y en 1920, el Madrid Cinema, donde comenzará con la labor que le hará ser conocido en Madrid, además de lograr amasar una considerable fortuna. En el Madrid Cinema, Campúa comienza a hacer variedades casi en broma como número final después de la sección de cinematógrafo. El lugar es antiguo, destartalado, incómodo y el empresario piensa con buen criterio que si lo moderniza, atraerá a mayor y más selecto público. Su divisa es «de lo mejor y mucho» y contrata al reputado escenógrafo Martínez Garí, que hace un cambio radical en la sala. Cuando en 1921 se vuelve a abrir el Madrid Cinema, ya con el nombre de Maravillas, la sala está decorada en estilo japonés. El telón está pintado con grandes rayas amarillas y azules, lo mismo que las colgaduras de los palcos, separados a su vez con grandes faroles japoneses en forma de canastillas rebosantes de flores artificiales, lo que constituye una suave y fantástica iluminación empleada en los entreactos. La inauguración es un éxito y los aplausos premian a Marujilla, Lolita Méndez, Salud Ruiz y los payasos Pompoff y Teddy, al igual que Esperanza Benito, Estrella Mejicana, Los Morgado y Monna Montero. Es la sensación de la temporada, y Campúa se apresura a contar a los colegas de la prensa sus planes de llevar a las estrellas de la farándula a desfilar por el Maravillas: Raquel Meller, Nati la Bilbainita, Carmen Flores, Pilar Alonso, la Goya, Mercedes Serós, Amalia Isaura y otras muchas.

Campúa empieza a «acaparar» —eso dicen amigos y enemigos— y a pagar los mejores sueldos. No tiene competencia. Desaparecido el Trianón y dedicado el Romea al teatro en verso, el Maravillas se alza como el único teatro de variedades de la capital. Pepe Campúa se convierte en el árbitro supremo del género, el que paga mil quinientas pesetas por noche a una «estrella» como la Meller y hace contratos por telégrafo y por cable.

Algunos críticos teatrales reprochan el hecho de que se pague a las artistas con exceso. Escriben que hora y media, dos horas a lo sumo, de trabajo diario, por muy artístico que sea, no debe pagarse en esa forma. Ignoran deliberadamente los ensayos y la preparación previa. Señalan que el público paga más precio de artista, más precio de

butaca y que el abuso acabará siendo siempre malo, porque «además, la gente vuelve a dar importancia al dinero una vez pasada la ola de oro que invadió a España durante la tragedia mundial, y ya empiezan a dolerse los espectadores de pagar cinco pesetas por oír cantar y ver bailar durante tres horas».

Esas críticas no hacen mella en el público y la fórmula de Pepe Campúa se impone. Varios años después del Maravillas, logra hacerse con el Romea, un edificio de la plaza de la Aduana Vieja, a un paso de la Puerta del Sol. Allí forma su compañía teatral y monta distintos espectáculos. Ente ellos, varios entremeses de Jardiel Poncela: *¡Achanta que te conviene!*, *El turco de Wenceslao*, *¡Qué Colón!* o *¡Vamos al Romea!* Como no tiene competencia, en otra de sus jugadas, decide dejar el Maravillas para comedias, operetas y sainetes, y el Romea, que a partir de ese momento se considerará el templo de la frivolidad, lo dedica a espectáculos de revista y variedades.

En su pequeña fachada, el nombre de la obra que se da se puede leer con letras luminosas de neón, toda una novedad. Durante mucho tiempo se afianza como el local de moda. Cualquier vedette quiere actuar en el Romea, que da un éxito casi seguro. La revista de género frívolo lleva al Romea, contratadas por Campúa, a las grandes estrellas como Celia Gámez, Imperio Argentina, Concha Piquer, la Argentinita, Raquel Meller, Concha Rey, Laura Pinillos, Margarita Carbajal…

Mientras dura el teatro, el tiempo del auge de la revista, Campúa hace también prácticamente de todo. Escribe libretos, produce, contrata, forma compañías y está siempre activo en ese mundo de la revista del que se convierte en un referente. Como en el caso de Eulogio Velasco o de José Juan Cadenas, Campúa acaba siendo autor o coautor de varias comedias teatrales y radiofónicas como *De polo a polo*, que escribe con Felipe Moreno. Crea otras obras con Joaquín Vela y música del maestro Alonso: *Noche loca* (1927) con figurines de Álvaro Retana, *Las lloronas* (1928), *¡Por si las moscas!* (1929), *Me acuesto a las ocho* (1930) o *¿Qué pasa en Cádiz?* (1932). Otras obras escritas en colaboración con Vela, con música de Ernesto Rosillo, son *¡Colibrí!*, de 1930, *Las pavas* o *La niña de la*

Mancha. La última es la revista *Miss-Miss*, de 1935, con música del maestro Dotrás Vila y letra de Campúa y Andrés Hurtado.

Estas obras, una mezcla de revista y comedia, con números muy bailables y pegadizos, tienen un gran éxito de público. *¡Por si las moscas!* con Perlita Greco, llega a las cuatrocientas representaciones y realiza giras por varias ciudades fuera de Madrid. Trabajador infatigable, con relaciones muy buenas con la prensa y sus antiguos colegas, no dio nunca entrevistas, quizá porque conocía bien el ambiente periodístico. Por si fuera poco el teatro, la compañía y las obras, fue nombrado presidente de la Sociedad Unión de Empresarios de Teatros de Madrid en los años treinta.

El Teatro Romea tuvo que echar el cierre en marzo de 1935 debido a las obras en la cercana plaza de Benavente. Su última función fue *Al cantar el gallo,* del maestro Pablo Luna. Mientras el empresario pensaba cómo continuar aquella carrera en el mundo del espectáculo en el que era uno de los máximos paradigmas, llegaron los aciagos tiempos de la guerra civil. Y como si la desaparición del Teatro Romea presagiara asimismo el final de su vida, Pepe Campúa no sobrevivió al comienzo de la contienda.

Al poco de la rebelión militar, lo fueron a buscar a su casa miembros de la checa de Fomento, donde estuvo preso, acusado de ser amigo de Alfonso XIII. Al salir, en apariencia en libertad, lo mataron grupos de incontrolados el 22 de septiembre de 1936 en la puerta de su casa madrileña. Casa que fue saqueada, perdiéndose gran parte de sus archivos.

CAPÍTULO XII: Agitados, como los cócteles de Chicote

Bar: palabra moderna, que quiere decir cock-tail.
Cock-tail: palabra moderna, que quiere decir bar.
El barman y la «coctelera».
Malabarismos de esencias más o menos alcohólicas: gama de «marcas»; movimiento rápido.
Desfile de tipos. Alegría de tópicos. Luminosidad internacional. Esperanto hecho forma.
Sencillez de líneas: bruñido. Agilidad de atrezzo.
Notas de blanco, dentro, con melodías de negros, fuera.
Un cartelito: «Guerra al spleen». «Paz a la borrachera».

Casto Fernández-Shaw, *Cortijos y Rascacielos*, nº 1, Madrid, 1930

Una tarde de mayo de 1922, acampaba una columna en el Jemis de Beni Arós. La marcha había sido un poco fatigosa. En la guerra, donde lo más necesario llega a ser innecesario, y apenas se come, se duerme y se vive, a veces surgen apetencias caprichosas, y el hombre que pasa sin nada se obsesiona con un refinamiento y sufre y padece por aquel deseo. Aquella tarde, uno de la columna tuvo la sed de tomar un cóctel. El enunciado solamente parecía un sueño, contagiado de los misterios que fluyen de las tumbas de Muely Abdesalam. Con obstinación de bebedor dio con un soldado que sabía fabricar el cóctel. Era un soldado de ingenieros, que se llamaba Perico. Aquel Perico, insospechado barman en el valle abstemio de Beni Arós, hoy tiene un trono en Madrid.

Eso escribe Gregorio Corrochano en el prólogo de *El bar americano en España*, el primer libro de Pedro Chicote, publicado en 1927. Corrochano era corresponsal del *ABC* en Melilla en la campaña de Marruecos cuando ocurre el desastre de Annual. El famoso periodista

taurino reconoce a Perico porque ha sido cliente suyo en el bar del Ritz, y se lo dice a los jefes de su batallón.

Quizá eso pueda explicar el hecho de que Chicote llegue al norte de África, un lugar inhóspito, como soldado raso, y vuelva a España dos años después con el grado de sargento, ganado gracias a su valor, a los servicios prestados a la patria, pero en especial a los Dry Martini servidos a los oficiales, que le libran de las fatigas de la infantería a cambio de preparar sus cócteles al Alto Mando en la misma línea de batalla y de hacerse cargo de las cantinas españolas. Pedro, Perico Chicote, ha tenido que interrumpir su formación coctelera y partir a la guerra de Marruecos con el Regimiento de Ingenieros y Zapadores del Cuartel de la Montaña. Allí asiste a las secuelas del desastre de Annual, que tal y como cuenta más tarde a los periodistas que acuden a su bar, «sí que había sido un mal trago».

El espíritu del cóctel, la mezcla, se puede comparar o contraponer a la política en España en la etapa republicana, aunque algunas combinaciones resulten explosivas. Hay líquidos que se pueden mezclar, sabores, frutas y alcoholes, y otros que no. Quizá esa sea la enseñanza de Perico Chicote. Pero frente al hielo del cóctel que enfría y coaliga la mezcla, en el país, en esos años, todo se sucede con rapidez, con gran agitación.

Muchas cosas han ido sucediendo en España desde que comenzó la década de los veinte. Si en el exterior es la guerra de Marruecos la que preocupa a los españoles, en el interior la modernidad, y dentro de ella el bar americano, inaugura espacios nuevos para la evasión de los problemas. En el siglo anterior, la ciudad tenía sus zonas bien definidas, y en ellas se desenvolvían las clases sociales que la poblaban. Las clases obreras y populares habitan en el sur, donde muchos viven en corralas o pisos modestos, la clase media en el Ensanche, burguesía financiera y comercial en la Castellana y nobleza en las cercanías del Palacio Real. Los nuevos tiempos cambian las necesidades y si antes, en el siglo XIX, el placer era disolver las horas en humo en los cafés, lugares espaciosos, de planta alargada, elegantes, con mesas de mármol, espejos, algunos con su pequeña orquesta, donde se habla de toros y política, el nuevo siglo XX transforma el concepto de ocio y cultura. Llegan

nuevos vientos de Europa y Estados Unidos, se impone todo lo cosmopolita. En Madrid, el café evoluciona hacia el bar americano. La Gran Vía convierte el concepto de cultura urbana, con nuevas formas de consumo: cines, bares, grandes almacenes.

Cuando llega la República, Madrid está en pleno proceso de cambio y sigue creciendo, vital y mundana, con sus contradicciones externas e internas, con sus tensiones. Dotado de todos los elementos necesarios, el bar americano se convierte en un símbolo que inicia el camino de España hacia la modernidad y la sofisticación, junto quizá, ciertos cabarets o lugares de ocio. Y dentro del bar americano, el cóctel simboliza y refleja ese carácter. Es algo que destila lujo, sofisticación, a partir de la mezcla acertada de diferentes licores, a los que se añaden jarabes, zumos de frutas y otros elementos. Y por supuesto, el hielo, fundamental para enfriar la mezcla, suavizar los licores y amalgamar sabores y aromas distintos, en su punto justo.

Hay cócteles para cada hora del día y de la noche, combinaciones de todos los tipos, dependiendo del estado de ánimo, de lo que se quiera celebrar, del carácter de cada bebedor… El cóctel es un signo de refinamiento que apela por un lado a nuevos paladares y por otro a la necesidad de consumirlas en un determinado escenario, como si se tratara de un nuevo rito, un ejercicio que exige ciertas condiciones. El primero, el bar de estilo moderno donde el nuevo ciudadano otea orgulloso desde el taburete ese mundo que él viene a degustar, a apurar con nuevo placer.

La filosofía del cóctel es la del ocio, la buena compañía, la despreocupación, la vida que burbujea. Era pareja con las vanguardias en el arte, con el *art nouveau*, el art déco, y el funcionalismo arquitectónico. Es decir, un nuevo diseño, para las clases medias y pudientes que quieren ser abiertas y mundanales.

Los primeros bares de cócteles se abren en Inglaterra, Francia y Austria, donde se les bautiza como bares americanos, y se extienden por el continente a principios del siglo xx. Suelen estar en las calles céntricas, lugares amplios donde el público confluye y se renueva con frecuencia. Tienen una serie de características que en España los hace novedosos. Son bares de primera calidad, con largo

mostrador, aparador o vitrina en un lado, más iluminados; con nevera, divanes, sillas y mesas de madera de roble con superficie de cristal; taburetes para la barra, y un gran reloj para no llegar tarde a la oficina o la diversión. Todo armónico, con diseño moderno y líneas estilizadas. La decoración del local transmite sensación de lujo, aunque distinguido y serio, con un punto de contención.

Ese concepto del bar americano llega a Madrid con el primero de los locales que tuvo ese carácter, el del bar del Hotel Ritz, al final de los años veinte, allí donde más tarde aprendería Chicote. En esa década, el local de buen gusto con maderas de roble macizo, mármoles y metales, que imita a los de EE. UU., es el Pidoux. A partir de 1922, cuando abre, se convierte en centro de reunión de la gente bien, acomodada y moderna. En el Pidoux se sirven toda clase de licores importados, entre ellos champán Piper-Heidsieck, coñac Otard-Dupuy, licor Marnier y otras bebidas consideradas entonces «exóticas». Es el primero donde se utilizan las altas banquetas al estilo norteamericano.

El 1930, el Zahara encarna como ningún otro esa imagen del bar americano madrileño. De estilo modernista, evocando ambientes exóticos e interiores suntuosos, constituye la primera fachada moderna de la Gran Vía. Cuenta con grandes ventanales a la calle. Decorado de manera sencilla, mezcla el estilo de una jaima del desierto con el estilo del bar moderno. Tres salones principales separan un gran pasillo con gruesas columnas pintadas en tonos oscuros, brillantes y pulidos. Mesas bajas, tresillos, sillones en el café y banquetas en el American Bar Miami, que se encuentra anejo. El mostrador lo preside una gran columna en forma de palmera. Tiene un pinchadiscos con un equipo de treinta altavoces de bocina y un reproductor eléctrico de discos gramofónicos último grito, un antecedente del hilo musical por los salones. Incluso retransmite partidos de liga por ese sistema.

Otro de los que sobresalen es el Aquarium, un derroche de lujo, que se advierte ya desde los neones con su nombre en la fachada, sobre las cristaleras. Su propietario es el joyero Luis Sanz, dueño también del Cabaret Casablanca. Luis Sanz, experto en piedras preciosas, tiene una de las joyerías más famosas de Madrid, en la

calle Montera, al lado de la Gran Vía. Es un negocio familiar, que viene desde mediados del siglo XIX, con sucursal en San Sebastián, donde veraneaban los monarcas y la nobleza. Es conocido en Europa como «el káiser de los joyeros» y nombrado proveedor oficial de la Casa Real. El moverse en estos ambientes de lujo y fantasía le da la idea de abrir un cabaret de lujo y un bar café en la línea de los modernos establecimientos de París o Berlín.

Obra de Luis Gutiérrez Soto, el mismo arquitecto que el Bar Chicote, y el Casablanca, el Aquarium se inaugura un caluroso día 11 de julio de 1932 en la calle de Alcalá. Aunque es un lugar de lujo por su fastuosa decoración, destinado también a ser cervecería y con una gran terraza sobre la acera, según su propietario Luis Sanz, los precios del café son corrientes, como otros cafés de Madrid. Para el arquitecto, presente aquel día de apertura, el local ha presentado mayores dificultades que el Bar Chicote debido a su naturaleza, con varios niveles, dos entradas a diferentes calles, 47 columnas y dos patios. Quizá por eso o por la decoración art déco, todo en él es curvo. Como en el Casablanca, el arquitecto ha cuidado la iluminación, en la que se combinan las luces indirectas de colores con abundantes espejos, muy bien colocados, que le dan una perspectiva de amplitud e unidad. Destaca la luna más grande de España en una sola pieza: siete metros de largo por tres y medio de alto.

Dispone de asientos amplios y mesas pequeñas que dejan paso a zonas con suelos enmoquetados. El Aquarium ocupa dos plantas, la baja y el sótano en la calle de Alcalá y tiene dos accesos, por la calle de Alcalá y por la del Caballero de Gracia. En la entrada, según afirma su propietario, se halla «la primera y legítima fuente de soda americana en España», servida por dos barmans americanos que confeccionan combinaciones de refrescos y helados a la vista del público, «con aromas y esencias desconocidas para la concurrencia». El Aquarium es moderno en todos los sentidos. Todo el local goza de una temperatura estable en cualquier época, renovando y filtrando 30 000 metros cúbicos de aire cada cinco minutos exactos. La lujosa decoración se remata con un reloj de cristal y con la instalación de varios acuarios con peces y plantas acuáticas en las columnas

transparentes, que dan el nombre al local. El propietario y el arquitecto han buscado en ese lujo y exotismo una sensación parecida a la del Cabaret Casablanca, y desde luego consiguen atraer a un numeroso público. Llegan a contar tres mil personas diarias. Quizá por estar siempre lleno, no es lugar propicio a tertulias como el Negresco o la Granja el Henar, y se dice que solo van esnobs y cursis.

En aquella profusión de bares americanos, en la capital de España podría citarse al Hotel Capitol, así como a los dos centros feministas, el Lyceum y el Magerit, puntos de encuentro de una mujer que lucha por sus derechos.

El ambiente de los bares americanos lo narra Pedro Chicote, el Velázquez de los cócteles, según las horas del día, en 1930, en su libro *La ley mojada*:

Nueve de la mañana

Apertura, ruido de escobas, plumeros, limpieza, higiene, desinfección, organización del servicio del bar. Botones al Banco a por cambio.

Dos de la tarde

Cuatro barmans, camareros, muchos clientes, más señoritas, barristas, voces, violetera, ¡botones, Capitán!, ruidos, cristalería, risas. ¡Tapia, esa mesa!, voces fuertes, ¡tres martinis! ¡Barman Manhatan!, discusiones. Fútbol-toros.

Seis y media de la tarde

Té, chocolate, whiskys, mariscos, *sandwhisch*, cerveza, hablar lento, risas breves.

Ocho y media de la tarde

Plena luz, golpe de fuego, cuatro bármanes, muchos clientes, señoritas, más señoritas, voces fuertes, risas, alegría, gran optimismo (según lo que se ha bebido), ¡martinis!, ¡brons!, ¡porto flip! «¿Has dicho dos cocktails de champagne, Jesús?». Mucho trabajo, nerviosismo, ruido de copas, discusiones, negocios, flirt.

«¡Barman, mi cocktail!». Ruido de dados, comandas rápidas. «Telefonista, avisa al 1419 que no me esperen a cenar.» Tres whiskys de barril. «Peralta, cobre».

Dos de la madrugada

Silencio, luz difusa, papeles, ceniza, polvo, nada… Hacer la caja, dar la copa al sereno, hasta mañana.

Con todos estos elementos, lo más importante del bar americano, y es lo que responde Chicote cuando le preguntan los periodistas que recalan en su bar tras una noche de trabajo en un estreno de teatro, es su exclusiva apariencia y su público seleccionado. Gente bien y moderna a la que ya no le gusta el viejo café, las tabernas o las cervecerías atestadas de parroquianos, así como extranjeros de visita. Personas que cumplen una especie de rito, que acuden al bar americano y al barman como si este tuviera la solución no de sus problemas, sino de esa tarde o noche que hay que salvar. Y desde la barra, el barman oficia, decreta el mejor trago, conversa con el cliente, le ofrece, además de la copa o el cóctel, una moderada alegría, un chorro de optimismo. Es algo más, mucho más que un camarero, un profesional que sabe de su oficio y de la sociedad en la que vive y trabaja. Alguien que ha adquirido ese saber mundano y profesional a lo largo de una serie de años de práctica en hoteles, clubs, y que tiene una buena educación, grata conversación e incluso idiomas, una cierta cultura para tratar con su clientela, de clase alta o media. Ah, los clientes, lo más importante de estos bares. Perico Chicote decía, y ahí, desde luego, tenía razón: «Los bármanes tienen que conocer a los clientes y sus gustos».

Y también tener buena memoria para saber qué temas les gustan, cómo hacer que se encuentren cómodos, que estimen el servicio, no solo por la propina. Esos habitantes de la noche paran en el bar para tomar una última copa antes de ir a casa y tras dos cócteles, muchas veces relatan al barman cosas que quizá no le contarían a un amigo.

El avispado Chicote tiene la inmensa habilidad de ir con los tiempos y sabe que la filosofía del local se está imponiendo en España, sobre

todo en cierta clase —sus clientes— que ansía incorporarse a la nueva moda y que la importa a sus casas, donde ofrecen a sus invitados un aperitivo en un mostrador que recuerda al bar americano.

En España y Madrid, si se habla del bar americano y de los cócteles, es obligado contar la historia de Pedro Chicote. Su biografía es la de un trabajador incansable. Nace en 1899, un 13 de mayo, en la madrileña calle del Limón, de orígenes humildes. Se queda huérfano de su padre —empleado de la compañía del gas— a los cinco años y su familia sufre necesidades. Un poco antes de los ocho años, Chicote tiene que ayudar a la economía familiar. Su madre prepara en casa un aguardiente de moras y Pedro, en las frías madrugadas invernales en aquella taberna de la plaza de los Mostenses, todos los días, de seis a ocho de la mañana, antes de ir a la escuela, lo vende a los trabajadores del mercado que llegan con su carga y al resto de parroquianos, barrenderos, serenos, faroleros. En otra taberna del mercado sirve té con limón y hierbas. En verano, cambia el aguardiente por agua de cebada y horchata que su madre prepara.

No lejos de aquel mercado donde el niño Chicote se busca la vida, en la calle Amaniel, la cerveza Mahou monta una cervecería en la misma fábrica donde se elabora y allí el futuro barman encuentra su segundo trabajo como vendedor de cacahuetes y almendras que tuesta su madre en un rinconcito del local. Posteriormente, trabaja un tiempo en un café de Carretas. De ahí cambia de momento su destino vinculado a las tabernas y bares y obtiene un empleo de repartidor de telegramas con una bicicleta. Chicote es el repartidor número 85. Pero el destino está ya enredando, y le roban la bicicleta. Aunque consigue otra, se la vuelven a robar y termina repartiendo los telegramas a pie. Tras esa época, los hados, que ya debían reservarle una plaza en el Olimpo de la coctelería, le dan en 1916, a los diecisiete años, la plaza de ayudante de barman en un lugar lujoso y elegante, el bar del Hotel Ritz.

En el lujoso hotel, durante cinco años, aprende el arte de las mezclas junto con Antonio León Pérez. El verano lo pasa en lujosos establecimientos del norte, San Sebastián, Biarritz y San Juan de

Luz, donde continúa aprendiendo. Tras el paréntesis de dos años de la guerra de Marruecos, cuando regresa, en 1923, se hace cargo de la barra del recién inaugurado Hotel Savoy. Su fama ha ido creciendo, así como su sabiduría combinatoria.

En 1925, con el dinero ganado en esos años, compra el bar-restaurante Victoria Palace de San Sebastián, donde trabaja los veranos. Los inviernos, sin embargo, los pasa en Madrid, dirigiendo el Bar Pidoux. Es ya el barman más conocido de España, fama que se acrecienta tras embarcarse en 1929 en el transatlántico Reina María Cristina para realizar un concurso de cócteles durante un crucero a Oriente. Siempre inquieto, es asimismo pionero en algo que había visto en el extranjero: el catering. Es muy comentado el que sirve en la Ciudad Universitaria durante el acto de colocación de la primera piedra con el rey Alfonso XIII. También organiza en San Sebastián, entre lujo y bellezas, concursos de cócteles. En 1930 se realiza en esa ciudad la reforma del balneario La Perla, donde dirige el bar americano y donde introduce un servicio de lujo más, la posibilidad de tomar un cóctel sin salir del agua o tumbado en la orilla del mar.

Cuando Perico Chicote abre, el 18 de septiembre de 1931, su famoso Bar Chicote en la Gran Vía, que será un símbolo y un referente en la capital, se lleva consigo a todo el personal del Bar Pidoux —incluido el limpiabotas—, donde él ha trabajado años antes. Esa es la primera plantilla del bar que ha diseñado el arquitecto Luis Gutiérrez Soto, en el estilo art déco. En sus viajes a Nueva York durante la Ley Seca, Perico se inspira en los *speakeasy* de la época para montarlo. Mezclar bebidas, vidas y opiniones, y que todas convivan en su local es la intención que le anima. Para lograrlo, Perico Chicote, en los tres libros que escribe, *Cóctel*, *El bar americano en Madrid* y *La ley mojada*, deja claro lo que ha aprendido en su vida profesional:

«Un café es una pequeña sala de espectáculos, donde los actores son el propio público; unos van simplemente por verse; otros, por el contrario, para que no les vean; el café, por tanto, debe tener zonas de la máxima visualidad, alegres, luminosas, animadas, y otras, por el contrario, deben ser tranquilas, reservadas, íntimas». Él tiene muy

claro que «lo más importante para ser un buen barman es la simpatía, ser simpático y generoso; pero la simpatía auténtica, no la fingida. Más vale ser así aunque solo se conozcan diez fórmulas, que ser antipático y no tener don de gentes, aunque se conozcan diez mil».

Chicote es listo, siempre ha sido algo más que un superviviente. En una entrevista en la revista *Estampa* en junio de 1930, hace una definición de varios tipos de cócteles, pero lo más interesante es lo que afirma sobre el buen barman, que tiene que conocer no solo los vinos y licores de la tierra, «sino sus mezclas y transformaciones; ha de dominar varios idiomas, será un buen psicólogo y tendrá una esmeradísima educación. Poseerá una conversación fácil y amena, habrá viajado mucho, conocerá grandes capitales, hoteles y casinos, será discreto y reservado…».

Chicote jamás le contó secretos a los periodistas, a pesar de ser amigo de León Villader, el propietario de *¡Tararí!* —con quien había estado en la guerra de Marruecos— o de Luis Montiel, el dueño del grupo Prensa Gráfica con *Estampa*, *Crónica*, *Ahora*, del que regenta el bar de su edificio. Chicote es amigo de todos, y su prestigio se cimenta en sus relaciones, en su simpatía, y en que tiene muy claro que está detrás de la barra. También colabora en la radio. En abril de 1932, propone a Unión Radio dar por el micrófono una fórmula de cóctel, un día al mes, sin decir su título. Al oyente que lo acierte, Chicote le obsequiará con un cóctel para él y quien elija. Tiene tanto éxito que en pocos meses hace su propio programa *El cóctel del día*, todos los días a las 14 horas. Hasta la guerra está en antena. Perico no solo comenta sus cócteles, sino que entrevista a los clientes que acuden a su local.

En la cresta de la ola o en la espuma de los combinados, Chicote abarca varios negocios más, como el bar del Congreso de los Diputados —que gestiona desde 1934 a propuesta de Julián Besteiro, presidente del PSOE—, el del Teatro Alkázar, el de las empresas de Montiel y el Cock Bar de la calle de la Reina. Se encarga un tiempo del bar de algunos buques en los que recorre varios países, hasta el punto de que el marqués de Comillas lo nombra barman honorario de la Compañía Trasatlántica. En uno de

esos barcos, el Ciudad de Toledo, da a conocer los vinos de Jerez en diecisiete países de América.

Mientras tanto ha ido creciendo otra de sus pasiones, que le dará tanta fama como su bar, su famosa colección de botellas, comenzada en los años veinte cuando el embajador del Brasil, en una fiesta, regala una botella de Paraty, un aguardiente de caña, a los bármanes y camareros. Pedro la guarda y es la primera de una colección mítica.

De las especialidades de Chicote, las más populares en esos años son el «Chamberlain», el «Marconi», el «Mac-Donald», el «Anselmi», el «Carco», el «Comandante Franco» —por el vuelo del Plus Ultra—, el «Muñoz Seca», el «Gil de Escalante», el «Magritas», el «Sassone», el «Valdeiglesias», el «Sanjurjo», y el «reverendo cóctel». Y crea cócteles específicos para revistas como *¡Tararí!* o la propia *Estampa*, donde regenta el bar. El Estampa Cóctel son tres pedacitos de hielo, seis u ocho gotas de angostura bitters —para Chicote el secreto de muchos cócteles es la angostura—, media copita de vermut, media copita de coñac Fundador y media copita de whisky. Chicote ha asentado tanto su maestría que gana un concurso en Praga ante barmans de toda Europa con un cóctel sin alcohol: «Inocente cóctel», en el que caben infinitas variedades, a base de jarabes, zumo de frutas y agua de Seltz.

Entre los más demandados están el Yacaré, Daiquiri, Jockey club, Knickerboker, Uzcudun o los inofensivos Oro y Pierrot (sin alcohol), que hacen furor en el Madrid de lujo. El precio de tres pesetas los combinados corrientes y un duro los cócteles especiales no los puede pagar cualquier bolsillo, desde luego. Muchos de los asiduos acuden por la fama del barman y el local, y se toman el Dry Martini, «la lágrima de vermut en un océano de ginebra» como lo bautizó Luis Buñuel —el Dry Martini es 50-50 Martini y ginebra, dos golpes de orange bitters, twist de limón, y la aceituna fuera, para removerlo —, o el Negroni —vermut, ginebra y Campari—, un cóctel creado en los años veinte en Florencia, por el conde Camillo Negroni junto con el barman del Café Casoni, en el lugar donde se reunían.

Al aumentar su fama de rey de los cócteles, también lo hace su leyenda. Se dice que Chicote es tan generoso que no cobra muchas

cuentas pendientes. No delata, porque tampoco le conviene, ni a los gorrones ni a los aprovechados, en su línea de hombre discreto. Diplomático ante todo, si a la hora del cierre algún bebedor cargado se resiste a irse a dormir la mona a su casa, Perico utiliza su don de gentes, su experiencia y resuelve el asunto con corrección y el tiempo que haga falta, sin recurrir a la bronca, menos a la hora del cierre.

Uno de los últimos cócteles que levantan cierto revuelo, antes de la guerra, es en 1935, en la primera edición de la Vuelta a España: una mezcla de orange bitters, Grand Marnier, curaçao anaranjado, ginebra inglesa y vermú italiano que debía ser explosiva sobre aquellas bicicletas para que los ciclistas pudieran superar la dureza de algunas etapas.

Pedro Chicote tiene un decálogo que incluye en el libro *Cocktails mundiales*, publicado en 1947, pero que él aplica desde el inicio de su negocio:

1º Respetar y querer al cliente sobre todas las cosas
2º No utilizar jamás su nombre sin previa y expresa autorización
3º Venerar sus gustos
4º Honrarle en presencia y en ausencia
5º No darle de beber en exceso
6º No serle molesto por acción ni por omisión
7º No cobrarle sino exactamente lo que bebiere
8º No hablar de él sino lo preciso y cierto
9º No desear los caprichos amorosos que tenga
10º No envidiar su posición ni bienestar

En cuanto a la fórmula del cóctel que lleva su nombre, Chicote:

— 3 cubitos de hielo (en la coctelera)
— Una generosa cucharada de Grand Marnier
— Media copa de vermouth rojo
— Media copa de ginebra seca (sírvase en copa de cóctel con una piel de naranja)

En realidad, puede que Pedro Chicote, más que un maestro coctelero, fuera un especialista en resistencia, adaptación, escucha y relaciones públicas, sin juzgar las debilidades ajenas. Los cócteles para él fueron la excusa que le dio la vida para salir adelante y triunfar en un arte en el que tenía poca competencia y que agradaba a todo el mundo. De hecho, Chicote inventó muchos cócteles, pero nunca se tomó ninguno, ni de los creados por él, ni de los ya inventados. Solo tomaba Rioja y en ocasiones vino tinto con sifón. En general no le gustaban —decía que solo el Manhattan (bourbon, vermut rojo, angostura, hielo, cerezas para decorar) le hacía gracia— y tampoco daba importancia a la habilidad de combinar licores y sabores.

Maestro de las mezclas de la vida, fue un hombre amable que contribuyó al placer y al ocio de varias generaciones, encantador de intelectuales y noctívagos, una isla dentro del océano convulso y conflictivo que vivió este país en varias épocas de su existencia.

CAPÍTULO XIII: Visiten nuestro ambigú

> Sumergidos en sutil e impalpable atmósfera de deseos, pasan los brutos mozos, los piccolos marineros con sus caras de niño y sus cuadrados cuellos, vestidos de blanco; y las duquesas inglesas que velan su propio ocaso entre viejos encajes de Venecia, bordados flácidos de oro y perlas fabulosas; los aristócratas adolescentes de una doliente ambigüedad de Sebastianes de marfil, con perlas al cuello, como las mujeres, y, como ellas, los ojos pintados de azul y los labios de carmín…
>
> *Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece* Antonio de Hoyos y Vinent, 1927

En abril de 1936, en las páginas de sucesos de los diarios madrileños aparece una curiosa noticia: dos bomberos se juegan la vida para salvar a un perro en el incendio de una vivienda. Tras el rescate, llevan al animal al albergue municipal. Allí los periodistas descubren con sorpresa que en el albergue se halla recogida una anciana, la gran Olympia D'Avigny, estrella del cuplé de las primeras décadas del siglo XX, donde había sido muy famosa y había protagonizado escándalos junto a su pareja artística. Se decía que era lesbiana o ambigua, de las que gustaban del ambigú.

No queda claro cuando se puso de moda esa palabra, ambigú, que, como las varietés, vino de Francia y comenzó a usarse a finales del siglo XIX. En la España del XX, el ambigú servía para designar una comida compuesta de platos calientes, servidos todos a la vez y el espacio donde se disponían, sobre una o varias mesas. También indicaba el lugar de un local de espectáculos donde se servían bebidas y cosas de comer. Se utilizó con profusión en los cinemas, para anunciar sus servicios de bar en los intermedios de las películas.

Como la modernidad, la ambigüedad fue una palabra recurrente en el primer tercio del siglo XX en España para referirse a muchas cosas, entre ellas a la atracción sexual. Se aplicaba con bastante frecuencia

a los ambientes de la farándula, gente de sexualidad diferente, a la que siempre se había mirado con sospecha, con recelo, con antipatía. Sentimientos inculcados por la Iglesia y el poder establecido: atentaban contra el pudor, el gusto imperante y la noción de familia católica. Universo atrayente para algunos, llenos de sensualidad o de instintos confusos. Todos ellos habitaron ese tiempo y ese espacio durante más de dos décadas, y florecieron de la misma manera que lo hacía la libertad, brillando sobre todo desde el momento en que se instauró la República.

Si Olympia D'Avigny fue señalada entre las mujeres —también lo fue Tórtola Valencia— el hombre que encarnaba la ambigüedad fue el genial Álvaro Retana. Uno de los que más podían conocerle, y que me contaría cosas de él muchos años más tarde, fue su hijo Alfonso, fruto de una de sus «uniones experimentales» con la cantante Luisa de Lerma.

Desde los trece años, con la complicidad y el consentimiento de su madre —y en ausencia de su padre, Wenceslao, gobernador civil en Alicante—, Álvaro Retana se escapa de su casa después de cenar. Las noches de Madrid están plagadas de esos señoritos y señoritas bien que investigan en los antros y lugares donde se representan espectáculos sicalípticos. A Álvaro le gusta ese mundo de las cupletistas, bailarinas y, algunas noches, su madre se lo permite. Por la tarde, en vez de irse a jugar al Retiro, se va con amistades mayores que él. Como es alto y tiene pantalón largo, por dos pesetas semanales forma parte de la claque teatral de los teatros serios, donde se encuentra con Ramón Gómez de la Serna, Ricardo Baeza, Cipriano Rivas Cheriff y otros vástagos de honorables familias burguesas. Según dirá más tarde el propio Álvaro, todos acaban escribiendo cosas serias, pero él está intoxicado de frivolidad: «Como artista yo he sido tan buscado por el público como ellos. Ellos le hicieron pensar, yo sonreír. Ellos despertaban inquietudes sociales, yo las ahuyentaba».

A las ocho de la mañana, sin embargo, a pesar de la hora en la que se ha acostado, Retana ya está en pie para ir al colegio clásico español. Esas repetidas y cotidianas incursiones nocturnas le hacen conocer a las figuras de ese mundillo como la Fornarina, la Chelito,

entre todos los personajes singulares y los crápulas que deambulan por las noches de Madrid. Durante los recreos de las clases comenta aquellas noches con sus compañeros, entre los que está Pepe Muguruza, que llegará a ser un conocido arquitecto, y José Zamora, dibujante después en París y figurinista como el propio Retana. En 1903, a los trece años, Retana y Zamora editan una revistilla llamada *IRIS*. Su deseo es saltar a las páginas de las revistas, ser conocidos. Varios años después, se le ocurre una idea que marcaría su estilo, su personalidad, su carrera e incluso su vida futura. Envía al *Heraldo de Madrid* un artículo firmado con el nombre de Claudina Regnier, afirmando que es una señorita francesa afincada en Madrid y aficionada a la literatura. Su estilo es desenfadado y eso choca, ya que se proclama una adolescente perteneciente a una familia aristocrática. El propio Retana va al *Heraldo* para llevar los artículos y recoger la correspondencia que le llega, afirmando que es su prometido y que Claudina utiliza ese seudónimo para no ser reconocida por su familia. Un aura de misterio morboso envuelve a la Regnier.

Retana consigue mantener el engaño hasta que Francisco Gómez Hidalgo, director de la revista *La hoja de parra*, escribe a Claudina solicitándole un artículo con una foto suya. Para mantener la farsa y los ingresos de los artículos, Retana acude al tocador materno, se pone varios rizos y bucles, se maquilla a conciencia, se encasqueta un sombrero de su madre y se encamina al estudio del fotógrafo Alfonso. Allí Retana posa despechugado y con una gasa cubriéndole los hombros. La foto de Alfonso ilustra un cuento muy atrevido de *La hoja de parra* y la popularidad de Claudina se dispara. En 1908 constituye una novedad que una señorita de buena familia escriba tantas picardías y cuentos subidos de tono. Entre las cartas que Claudina recibe, una es de Aurorita Mañanós Jaufrett, la Goya, que quiere invitarla a su casa, donde toda su familia siente gran simpatía por ella. Retana se presenta diciendo que Claudina está de viaje y que regresará pronto.

Al fin, uno de aquellos reporteros que buscaban la pista de la verdadera identidad de Claudina, desvela que en realidad se trata de Álvaro Retana, el que se dice ser su prometido. José Rocamora, el

director de *El Heraldo*, lejos de enfurecerse, recibe a Retana y le dice: «Es usted un hombre de ingenio y audacia sorprendentes. Como además usted es inteligente y sabe escribir, hará carrera y triunfará en lo que se proponga».

El escándalo que se levanta le vale a Retana colaboraciones en numerosos medios como *El Liberal*, *La Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómico* y otras publicaciones. Una vez descubierto, confiesa la verdad también a Aurorita Jaufrett, que se prepara para debutar como cupletista, y entre los dos comienza a fraguarse una buena amistad. Los primeros cuplés de la Goya llevan la firma y el sello de Retana.

A sus dieciocho años, Álvaro, o Alvarito, como le llaman muchos en la farándula por su aspecto de joven efebo, decide marcharse de casa y vivir de lo que le dan sus escritos y dibujos. No tiene apuros económicos, y aunque esa decisión no le guste a su madre, alquila un piso de ocho habitaciones en la calle Manuel Silvela, con dos personas de servicio. Retana pinta o escribe en su mesa de trabajo, cubierta por un cristal grueso. Debajo se ven fotografías de chicas, chicos, artistas de renombre y demás amigos. Para los figurines tiene dibujada la silueta de las mujeres desnudas en diversas posturas. Al final de los años veinte, Álvaro propone a su hijo adolescente que le ayude en su labor, y que aplique a los figurines una mano de acuarela color carne y, después de que su padre dibuje la ropa, pinte los colores de cada prenda. Tras dejar el figurín pintado, Álvaro le da los últimos toques y los relieves con sombras. Aquello queda listo para que las modistas sepan bien lo que tienen que hacer.

Por los figurines para las chicas de conjunto de las revistas, Retana padre cobra treinta pesetas, sesenta o más por los de las estrellas (entonces el periódico, el metro o el tranvía cuestan diez céntimos). A su hijo le ofrece pagarle una peseta por cada figurín. Según relataba Alfonso, su padre le daba un duro para toda la semana, y él practicaba y acababa manejando el pincel sin sobrepasar los bordes. Era más difícil la segunda parte, la de cobrar: su padre siempre le debía dinero. Las empresas pagan a tiempo, pero recaudar el dinero de las estrellas es mucho más complicado, pronto lo conoce por

propia experiencia.

Para ese cometido, Retana manda a su hijo a visitar a Celia Gámez en el Teatro Pavón, junto al Rastro, donde triunfa con *Las Leandras*. En los pueblos de los alrededores de Madrid e incluso de Toledo, se fletan camiones descubiertos con hombres apretados como sardinas en lata para ver a la Gámez, conocida en su ambiente como «Nuestra Señora de los buenos muslos», en una revista que se mantiene durante años. Alfonso, con sus dieciséis años, aún con el aire del colegio de los frailes franciscanos y subido pudor, entra por la puerta de los artistas. Hasta llegar al camerino de la Gámez, se ve rodeado de una legión de coristas que, tapando tan solo lo más esencial, corren arriba y abajo. Son visiones que al adolescente le dejan paralizado, pues una cosa es verlo en pintura y otra tenerlo en carne y hueso al alcance de la mano. Celia Gámez se hace de rogar y nunca paga a la primera, circunstancia a la que el hijo de Retana, sin embargo, comienza a cogerle el gusto. Se aprende bien el camino. Las coristas le conocen y alguna le gasta alguna broma. Cuando al fin, sin prisa para poder disfrutar del espectáculo, llega al camerino, más de una vez le dice Celia: «Ya está aquí Retanita queriendo cobrar. Pues mira, ¡hoy vas a tener suerte!». Aventura muy parecida le ocurre entre bastidores del Teatro Eslava, en el pasadizo de San Ginés, persiguiendo a Laurita Pinillos; o en el Teatro Martín, tras Tina de Jarque. Al final se acaba manejando en aquellos mundos y navega por ellos disfrutando de aquellos cuerpos desnudos al tiempo que va a cobrar los figurines y su peseta, la comisión que le da su padre.

Por las tardes, Alfonso asiste a otra clase de jaleo en la casa de su progenitor, un barullo muy especial. Entran chicas jóvenes que desean ser orientadas para debutar mejor y triunfar como artistas, y chicos que, con el pretexto de que admiran la obra de su padre, van a la caza y captura de aquellas chicas. Además, a Álvaro le visitan otros novelistas y unos tipos extraños llamados transformistas, como Egmond de Bries, que salen al escenario cantando y bailando disfrazados de mujer. Son un tanto huraños y solo hablan con Álvaro. Al hijo de Retana, la vida en casa paterna cada vez le gusta menos. Mucha de la gente que la frecuenta despierta su antipatía.

Su padre, presintiendo seguramente su disgusto, un día se justifica con él:

—Mira, hijo. Yo soy un escritor que describe en sus novelas a toda clase de tipos, desde marqueses, chulos, prostitutas, maricones o maleantes a personas muy decentes. Son personajes de la vida misma y es tonto creer que no son reales. Por ello, no te extrañe ver en casa a personas que puedan parecerte poco recomendables. Yo bebo en sus vidas, ellos son mis fuentes.

El nombre de Álvaro Retana se hace frecuente en numerosas publicaciones de la época. Tiene una enorme capacidad de trabajo, y además de lo que publica en los periódicos y en las revistas, empieza a publicar novelas —la primera, *Rosas de juventud*, es de 1913—, sin dejar su labor de figurinista, escenógrafo y autor de libretos. Prueba también como actor en teatro y cine. Sorprende su inmensa actividad porque practica una vida disipada: parte de su aureola de individuo amoral, amante del escándalo, va pareja con su popularidad. Incluso sale una marca de coñac con su nombre.

El haberse internado en la cupletería es decisivo, según cuenta en algunas de las entrevistas que le hacen, para hacerse novelista. El 18 de junio de 1911 estrena sus dos primeros cuplés cantados por la Goya al debutar en el Trianón Palace. Uno es «La Tirana de Trípoli», tonadilla popular del siglo XVIII en versión musical de Ruperto Chapí a la que pone letra; el otro, «Ven y ven». Su éxito le hace trabajar como cupletero para las más importantes estrellas.

En 1917 descubre el filón de la novela erótica con *Al borde del pecado*. Debido a su éxito, publica el mismo año *La carne de tablado*, que acrecienta su fama de joven y terrible autor. Misia Darrys lo califica en el semanario francés *La revue artistique*, en septiembre de 1922, como «el novelista más guapo del mundo», frase que Retana explota a partir de ese momento incluyéndola en sus prólogos, declaraciones y entrevistas, donde además incide en una vida exitosa, disipada, de lujo y placer.

Con veinte años, es simpático, gallardo y calavera, y para las vedettes, el amigo, el consejero, el figurinista, el confidente. *La carne de tablado* es fruto de esa cercanía, de ese contacto, de ese estudio: «Así me coloqué estupendamente como novelista. Había

pintado con exactitud un ambiente sugestivo, que no se había abordado antes por ningún otro autor».

Sus novelas eróticas son como él, frívolas y desenfadadas. Retana populariza la bisexualidad y procura sobre todo ser divertido, incluso banal, en sus ideas y planteamientos. Cuando ha inflado demasiado el globo del autobombo, baja el listón y se muestra recatado e incluso conservador, consecuencia asimismo de ser perseguido judicialmente. Tiene un primer proceso judicial en 1921, el principio de varios de los que sufre en la década. Llega a entrar unos días en la cárcel en 1926 por una denuncia sobre su novela *El tonto*, así como dos años después por *Un nieto de Don Juan*. Cuando sale en libertad, parece arrepentirse de sus calaveradas y comienza a escribir con el seudónimo de Carlos Fortuny, con el que se hace célebre durante los años finales de la Dictadura y los cinco de la República.

En la revista *Alma Ibérica*, en enero de 1924, José Montero Alonso le hace una entrevista. En ella dice que gasta tres mil pesetas mensuales, su finca de Torrejón está valorada en quince mil duros. El valor de los muebles y la pianola que tiene en la casa que habita en Madrid asciende a seis mil duros:

> Yo soy como esas hijas de familia, inteligentes y bonitas, que en vez de casarse con un empleadote de la burguesía prefieren lanzarse francamente a la vida galante. Dejan de ser señoritas decentes, pero tienen automóvil y brillantes. Yo, como literato, he renunciado a ser decente; he claudicado y por eso naturalmente disfruto de un bienestar a cambio de mi reputación. De igual manera que una señorita linda y pobre, pero virgen, se resigna a ver desde su balcón cómo pasa triunfal en su carruaje una cocota endiamantada, deben transigir con el espectáculo de mi esplendor económico los novelistas honestos, los que se dicen puros e íntegros, que sacrifiquen ellos lo que yo he sacrificado y tendrán lo que yo tengo. Estoy tildado de escritor pornográfico y se me agasaja con los comentarios más atroces. En cambio tengo dinero. Ellos no ganan mis pesetas, pero en compensación son puros, son exquisitos, son edificantes. En la literatura representan a las

señoritas honorables que hacen encajes de bolillos y ofrecen el prestigio de la virtud. Yo, por el contrario, soy la Chelito de los novelistas. Solo me falta doña Antonia para que la sensación sea perfecta.

Algunos de sus coetáneos destacan su buen gusto, aparte de su liviandad. El suyo es un erotismo irreverente pero con ironía y humor, que le quita hierro y sordidez. En la novela breve es de los autores más cotizados, con un estilo propio, definido, buena sintaxis y vocabulario.

El criado le trae varias cartas, cuenta el periodista. La primera, encerrada en un sobre grande, largo, perfumado, «Muñeco adoradísimo…», otra «la más rubia de tus admiradoras», la última: «recuerdas, divinísimo demonio lo de prisa que tuve que irme la última noche».

La aureola de Retana también alcanza a su grupo de amigos más íntimos: la bailarina Tórtola Valencia, Antonio de Hoyos y Vinent y Pepito Zamora.

Pepito Zamora, frívolo entre los frívolos, autor de alguna novelita verde, es sobre todo un gran dibujante, además de pintor, figurinista, modisto, figura del diseño gráfico y de moda. Ha estudiado y residido algún tiempo en París. El otro miembro destacado del cuarteto calavera es Antonio de Hoyos y Vinent, marqués y escritor. Odia la clase a la que pertenece —lo que le llevará ya antes de la guerra al mundo libertario—, que no le perdona el hecho de mostrar su homosexualidad y hacer bandería.

Sordo debido a un sarampión sufrido de niño, habla por señas o a través de papeles o incluso frases en los mármoles de los cafés. Siempre provisto de monóculo y a la última moda, vestido como un dandi, Antonio de Hoyos y Vinent es el segundo hijo de un Grande de España pero le interesan más los ambientes populares madrileños de las verbenas y bajos fondos, donde menudean los chulos, prostitutas, torerillos y travestidos que cantan cuplés. Le acompaña casi siempre su amante y secretario Luisito Pomés, que se encarga de contratar los servicios de algún chulapo para el placer de su aristócrata y literato decadentista.

Lejos de ser una figura anecdótica, Hoyos y Vinent tiene el respaldo de otros grandes escritores desde su primera novela, *Cuestión de ambiente*, prologada por Emilia Pardo Bazán. Describe la agonía de aquel mundo de cara aristocrática y elegante, y de cruz sórdida y perversa. Otros escritores cultivaron el decadentismo, pero ninguno llega a alcanzar tal tono de provocación, de morbosidad, como el marqués, que refleja en sus páginas muchas de sus propias experiencias.

Con todos ellos, Pepito, Tórtola o Antonio, Álvaro Retana, príncipe de la ambigüedad, recorre los bajos fondos de Madrid muchos sábados, en unas noches de crápula que se comentan después entre la admiración y el rechazo hipócrita. Retana tiene también debilidad por un famoso transformista, Egmond de Bries, al que le dedica una atención especial, quizá por esa ambigüedad que le fascina. Egmond visita mucho su casa, donde Retana le aconseja en temas, modos y maneras.

Egmond de Bries nace el mismo año que Retana, 1890, en Cartagena, Murcia, con el nombre de Asensio Marsal. Con catorce años ve actuar en Cartagena al imitador de estrellas Ernesto Folliers, y decide imitarlo a su vez. La primera oportunidad de actuar la tiene en una fiesta familiar en la que se disfraza como él. Sus imitaciones divierten tanto a la concurrencia que decide dedicarse al teatro. Y lo hace de forma concienzuda, preparándose en todos los terrenos: el de la voz, la escenografía y, sobre todo, el vestuario, para lo que se convierte en modisto. En el proceso de introducirse en el mundo del espectáculo va cambiando de nombre. Escoge Marsal en su debut en el Teatro de la Encomienda, en Madrid, donde se ha trasladado con su madre viuda. Luego lo cambia a Salmar, para por último denominarse Egmond de Bries (a veces escrito Egmont o Edmond), aconsejado por Álvaro Retana. Aparte de este último, su verdadera madrina es la Fornarina, Consuelo Vello, quien consigue que refine sus imitaciones, pues al principio, según él mismo confiesa, son «verdaderas patochadas». La Fornarina le guía para confeccionarse un nuevo vestuario. Nunca la olvidará, y a ella le dedica siempre las mejores actuaciones. Cuando muere la Fornarina, dice en las entrevistas que no encuentra ninguna otra que la reemplace. En su

camerino, junto a una estampa de Jesús del Gran Poder, nunca falta la fotografía de Consuelo Vello.

Tras un comienzo fallido en 1912, no vuelve a actuar hasta dos años después como imitador de estrellas en el Teatro de la Comedia. El éxito entonces le acompaña, y así empieza a labrarse una gran carrera a su paso por el Romea y varios teatros portugueses. Siguiendo una estela que ya han abierto Frégoli y otros transformistas extranjeros, Bries se dedica a superar a sus artistas imitadas, si no en la voz sí en los vestuarios, con soberbias imitaciones, delicadeza y habilidad: Aurora Mañanós Jauffret, la Goya; Consuelo Portella Audet, la Bella Chelito, o Pastora Rojas Monge, Pastora Imperio. Las artistas y el público están encantados con él, ya que destila un gran respeto y la perfección de sus números es innegable. Hasta el punto de que en algunas ocasiones, fuera de Madrid, donde en principio no es tan conocido, la gente duda si es hombre o mujer. Se cuenta que en Barcelona, una comisión de caballeros se dirige hasta su hotel para dilucidar el enigma. Egmond les recibe divertido y es tan contundente la «argumentación» que, al día siguiente, todo Barcelona sabe que se trata de un hombre. Alguna vez, tal y como cuenta Retana en sus obras, tiene que encarar incidentes con gracia y descaro. Como cuando tras la perfección de un número, que ejecuta con su elegancia y precisión, es ovacionado calurosamente.

> El transformista se adelantó a las candilejas para saludar y con un movimiento brusco se despojó de la peluca y la goyesca redecilla para mostrar altivamente su cabeza morena. Un chusco de la gradería gritó fingiendo asombro:
>
> —¡Anda; pero si es un hombre!
>
> Inmediatamente, otras voces atipladas continuaron: «¡Mariposa!», «¡Goloso!», «¡Apio!». El transformista, impávido, dirigiéndose a las localidades de donde surgieron los apóstrofes, respondió antes de abandonar la escena:
>
> —¡Ay, qué cursis! ¡Ya no se dice apio! ¡Se dice vidrio!

Varias veces Egmond tiene que enfrentar este tipo de incidentes,

como en febrero de 1921, en el Teatro Lara, cuando le prohíben exhibirse disfrazado de mujer por la protesta de unos cuantos jóvenes que sienten menospreciada su dignidad de varones, según cuenta la revista *Nuevo Mundo*. Dura poco la prohibición, ya que en su defensa se pone el ejemplo de otros artistas como Frégoli y Folliers. El público femenino es el que muestra más ardientemente su admiración, como comprueba José Albuerne en *Cine Mundial* en enero de 1925: «Las mujeres, devorándole con los ojos, lo contemplan en el colmo de la sorpresa, del entusiasmo y acaso de la envidia porque, en cierto sentido, se sienten disminuidas por este hombre —hombre de verdad— que ha sabido sorprender, con una delicadeza y una exquisitez incomparable, todos los matices de la mujer, desde el "aire" aristocrático más refinado hasta la incitante desenvoltura de la mundana».

Consagrado al actuar delante de los reyes en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, en 1919, un año después, llena un aforo de 2500 espectadores durante cuatro meses en el Teatro Fuencarral. Además de las imitaciones, incorpora en su repertorio temas de los músicos más populares, incluidos, por supuesto, de su amigo Álvaro Retana, con el que comparte la condición de figurinista, el gusto por las variedades y la bisexualidad. Antes que otras vedettes, estrena «Las tardes del Ritz», un foxtrot con letra de su amigo Retana y música del maestro Monreal: «¡Ay, qué placer es bailar un foxtrot / con un doncel que nos hable de amor! / Aunque cien años llegara a vivir, / yo no olvidaría… ¡Las tardes del Ritz!».

El éxito en teatros españoles y europeos le hace dar el salto a América en 1924: Argentina, Cuba, Venezuela, los Estados Unidos. Su vestuario es enorme: 135 vestidos diferentes, con encajes llenos de finos detalles que él mismo diseña, corta, cose y borda: guantes, sombreros, ropa interior, plumas, gasas y tules. Los mantones vienen de Shanghái. Se destaca su elegancia, ya que huye de lo zafio y chabacano, y su atavío preferido es el de gitana flamenca, que sabe bordar con perfección. Por América lleva una cohorte de secretarios y ayudantes y diecinueve baúles, casi tantos como luego llevaría Concha Piquer. Esos gastos parece que contribuyeron a arruinarlo. Vuelve en marzo de 1928 al teatro de la calle Fuencarral.

Pero el auge de otros géneros como la revista y el cine sonoro van acabando con el cuplé, y eso afecta a las actuaciones del transformista, que prácticamente ha desaparecido del escenario al llegar la guerra.

En este asunto del transformismo, la imitación de artistas, el sexo indefinido o ambiguo, las primeras que se visten de hombres en los escenarios son las mujeres, algo que se tolera más que un hombre vestido de mujer. Militar, bandolero, torero, golfillo, chulo, son disfraces a los que recurren artistas de varietés. Bailes atrevidos como el tango y la machicha son llevados al escenario por parejas de bailarinas, a menudo lesbianas, en las que una de ellas desempeña el papel de hombre. Una de las parejas más famosas a ese respecto es la de Las Argentinas, compuesta por María Cores y Olympia D'Avigny.

Cuando la napolitana Olympia D'Avigny (su verdadero nombre era Olympia Arditi) conoce a la bailarina bonaerense María Cores, en el circuito de variedades de Buenos Aires, surge entre ellas la chispa de la atracción y el deseo, además de afinidad y simpatía. En las primeras décadas del xx tienen un éxito fulgurante interpretando los ritmos de moda: machichas, tarantelas, tangos, con su dosis de picante. Se reparten los roles masculino y femenino. El último es para Olympia, redonda y voluptuosa; María es más atlética y masculina. Tras el éxito porteño viajan a Madrid, donde debutan en el Price y se organiza el escándalo con la machicha, al realizar movimientos, poses y acciones que no se permitían a una pareja mixta. Además, se atreven con números andaluces, tarantelas y ritmos italianos. Pero su éxito es también el germen de su final: surgen parejas de mujeres que las imitan de forma más provocativa y chabacana. El desgaste y la convivencia hacen mella y Olympia y María se separan. La argentina retorna a su país y la italiana retoma sola su carrera de gran cantante lírica, con una voz potente y llena de matices. Sola en el escenario triunfa cantando «¡O sole mio!» o «Torna a Sorrento», y luego un repertorio en castellano con delicioso acento italiano. Figuras como Ernesto Tecglen o Salvador Valverde componen para ella. En 1910, todavía como Olympia la Argentina, debuta en el Trianón Palace de Madrid estrenando un tema de los

hermanos Romero, «Y tú no eres eso» (Y no es que me importe / haberte querido, / que limosna también se da a un pobre / y tú un pobre has sido).

Precursora de las grabaciones con fonógrafo, graba para la casa Berliner's ya en Italia a principios de siglo. En España registra sus cuplés de más éxito para la casa Odeón, entre ellos «La jardinera española», «Mi Mariana» y «Robustiano», y posteriormente realiza otra serie de grabaciones para la Pathé de San Sebastián. Con éxito, seguida por un público fiel, actúa en escenarios europeos y americanos, gran viajera que, sin importarle las incomodidades del tren o el barco, disfruta del cambio de paisajes y, sobre todo, de los diferentes casinos. Aficionada al juego, Olympia juega también en el amor. En los dos campos, suele perder. Decía que «había ganado mucho y había amado mucho». Todo lo ahorrado desde que comenzó a actuar lo pierde al apostar por valores italianos que se hunden tras la Gran Guerra. Como, a pesar de su calidad, cada vez es más difícil que la contraten en teatros de primer nivel, se dedica a dar clases particulares a otras artistas.

Sigue enseñando y estrenando canciones que se convierten en éxitos, pero sus contratos son cada vez más escasos y en 1925 casi se reducen sus actuaciones a festivales, como «vieja gloria» de las variedades, donde produce pena y nostalgia, aunque tuviera todavía un indudable cariño del público. Retana la adora y considera que la fortuna de la cigarra napolitana había llegado a ascender a «cien mil duros en metálico y treinta mil en joyas», pero que no había conservado una mínima parte debido a su generoso corazón y su afición al juego. En 1932, ante la situación de penuria de la exdiva, el empresario del Teatro Eslava, David Hormaechea, organiza una función en su beneficio, en la que actúan artistas como Perlita Greco, María Esparza, Ramper, Laura Pinillos y Egmond de Bries, que se esmera y realiza una gran imitación de la italiana.

Cuatro años después, volverá a aparecer en las páginas de sucesos al ser descubierta en el albergue municipal adonde llevan a perros y gatos. Vive en una casa muy modesta, describe el periodista, y afronta su realidad con gran entereza, sin nostalgia de un pasado tan brillante. La napolitana sobrevive rodeada de gatos en su

humilde hogar, gracias a los benefactores del albergue de animales, una Sociedad Protectora entre cuyos miembros se encuentran cupletistas como Raquel Meller o la Goya. En julio del 36 estalla la guerra y conocida la situación de Olympia, que vive en la calle, recibe la ayuda de la sección de artistas de variedades de la UGT, que organiza una función en su beneficio. La velada se celebra en el Teatro Chueca, donde acuden artistas como la Yankee —que hace una donación de su propio bolsillo—, Ofelia de Aragón, Rafael Arcos o Luisita Esteso.

Los tiempos de esplendor y ambigüedad han pasado. Lo que viene, lo que queda tras la guerra, es tan solo un universo gris y uniforme donde aquellos juegos y tendencias quedan soterrados.

CAPÍTULO XIV: Tórtola Valencia baila

Tiene al andar la gracia del felino,
es toda llena de profundos ecos,
anuncian sus corales y sus flecos
un sueño oriental de lo divino.
Los ojos negros, cálidos, astutos,
triste de ciencia antigua la sonrisa,
y la falda de flores una brisa
de índicos y sagrados institutos.
Cortó su mano en un jardín de Oriente
una manzana del árbol prohibido
y enroscada a sus senos la serpiente
devora la lujuria de un sentido sagrado.
Mientras, en la tiniebla transparente
de sus ojos, la luz pone un silbido.
Ramón Valle-Inclán, 1922

Bailar en el umbral, en el vértice entre la vida y la muerte, le iba muy bien a Tórtola Valencia, aquella bailarina insólita, inclasificable, sacerdotisa trágica del giro, del gesto. Tórtola bailó una vez tras una batalla, en un campo lleno de muertos y heridos. Lo narró en 1913 en la revista *The Kon Leche* José del Perojo, ingeniero industrial, aviador —diseñó uno de los primeros aviones españoles— y director de la revista *Por esos mundos*, que asistió a ese momento tan bello como extraño, perfectamente ilustrativo de lo que era Tórtola. Perojo había llevado a la bailarina varias veces en esos primitivos aviones de las primeras décadas del siglo. En septiembre de 1912, el periodista llegó como enviado especial a Escútari, en Albania, en la guerra de los Balcanes, un prolegómeno de la Gran Guerra. Escútari, la llamada ciudad blanca, al fondo de un lago, estaba a punto de ser cercada por los serbios. Perojo se alojó en el Hotel Tambuk y

comprobó que en el hotel no había nadie, huidos todos los huéspedes turcos y albaneses ante el avance de los sitiadores. Tan solo André Tudesq, un periodista francés enviado de *Le Journal* de París que llegó unos días más tarde. Eran los dos únicos corresponsales de guerra y enseguida se hicieron amigos.

El sitio de Escútari lo llevaron a cabo los ejércitos aliados de Serbia y Montenegro entre el 28 de octubre de 1912 y el 23 de abril de 1913. Una guarnición del imperio otomano defendió la plaza hasta que, diezmados, terminaron capitulando. Ya avanzado el asedio, Perojo regresaba al hotel en el que se alojaba cuando se encontró con una figura femenina que llevaba un gran turbante con velo blanco y estaba envuelta en una túnica, grandes y ricos ropajes, con joyas y colgantes. Iba seguida a unos cuantos pasos por lo que parecía ser una doncella. Era mujer principal, sin duda, la favorita de algún serrallo, o una princesa turca. En medio de su desconcierto, la mujer le preguntó: «Pepe, ¿qué haces aquí?». Cuando se descubrió la cara, para sorpresa del periodista viajero, emergió Tórtola Valencia.

Aún no repuesto de la sorpresa, la bailarina le contó que había viajado allí desde París para aprender nuevos bailes. Había logrado entrar en uno de los principales harenes de Escútari gracias a una vieja criada albanesa que una vez había tenido. Allí veía y estudiaba las danzas secretas del harén, entre ellas la *Naatch*, una danza sagrada que ejecutan las bailarinas orientales delante de los príncipes. Estaba desesperada, pues nunca creyó que la guerra avanzase con tanta rapidez y ahora se veía en la imposibilidad de salir de la ciudad. Tenía contratos que cumplir en Alemania, en el sur de Francia y después en España. ¿Cuánto duraría el asedio de Escútari? —preguntaba a los periodistas—. Ya no había barcas para subir el río Bojana y salvar el asedio alcanzando pueblos donde no llegaba el frente. Por tierra era imposible. Los convoyes eran atacados y todos los puentes habían sido volados en el avance de los sitiadores. Para complicarlo todo, las continuas y fuertes lluvias habían formado charcas y lagos enormes.

Todo se había unido para que Tórtola no saliera de Escútari. Los turcos le negaron la salida. Por estar más segura fue a vivir al hotel

donde se alojaban Perojo y Tudesq. Se habían acabado los víveres, los tres se mantenían de dulces y chocolate. Aparte de los avatares del asedio, su entretenimiento consistía en los bailes de Tórtola, acompañados por Perojo a la guitarra. Así pasaban, cansinas, las noches en el hotel. Una tarde, al regresar a su alojamiento, los periodistas encontraron a Tórtola vestida con una túnica siria.

—Quiero que me llevéis al campo de batalla, José, y tráete la guitarra.

—¿Cómo, Tórtola? De ninguna manera. Allí vamos a encontrar muertos, buitres, perros y familias que buscan desoladas a sus deudos. Acabamos de volver de ese escenario macabro. ¿Qué vas a hacer allí?

—Voy a bailar ante ellos —contestó.

Perojo se quedó aterrado, pero no quiso contrariarla. Además, si él y su compañero francés no la acompañaban, iría sola, estaba seguro. Montaron los tres en el carrito, tirado por un burro que les llevaba a las avanzadas a diario, y emprendieron el viaje hacia el campo de la muerte. En el camino encontraron otros muchos carritos iguales que regresaban. De dentro partían sollozos de mujeres y gritos de dolor y de espanto. Eran familias que, después de los combates, salían al campo todas las tardes y buscaban entre los cadáveres los cuerpos de sus seres queridos. «¡Procesión triste y horrorosa que llevaría grabada mucho tiempo en mi memoria!», escribió más tarde el periodista español.

Volvían los heridos en camillas, que se hacinaban ante los edificios que hacían de hospitales. Aquel día, la batalla había sido muy dura. Los albaneses habían recibido el castigo de las ametralladoras y los cañones y un reguero de ellos, en distintas posturas, dormían su último sueño, acribillados y sangrientos, al pie de la fortaleza. Al aire libre, soldados a montones agonizaban. Había allí *nizzams*, con sus bigotes grandes, que evocaban a los tártaros de las invasiones; *rediffes* venidos del Asia Menor, y siniestros *bachi-bouzonckes*. Un grupo de heridos escuchaba religiosamente a un santón que leía el Corán. Todos esos hombres iban a morir aquella noche por falta de cuidados.

Tórtola les quiso dar un supremo consuelo, y bailó. Bailó ante

aquellos hombres alucinados. Malamente, equivocándose, Perojo la acompañaba en la guitarra, mientras que Tudesq, sentado a su lado, con la cara entre las manos, sollozaba como un niño. Como podían, los dos periodistas miraban imantados aquellos giros como si fuera un rito religioso. Todo se abismó: los *kodjalis* cesaron de recitar los versículos del Corán, los heridos intentaban arrastrarse hacia ella, se incorporaban del suelo o los camastros para intentar besar su túnica, alzándose sobre los codos para poder contemplar aquel derviche sagrado que, como si fuera un santón, giraba sobre sí mismo entre los malheridos. Todo el campamento estaba transido. Tórtola bailaba y bailaba. Nadie podría decir de dónde salía aquella improvisación ante aquel panorama de agonizantes. Todo era tan extraño, conmovedor, delicado y tétrico… Tórtola en estado puro.

Ella también contó aquella aventura que la marcó de por vida en el periódico *El popular* de Málaga:

> A mi paso por el campo de batalla pude apreciar en toda su magnitud la horrible grandeza de la guerra, y me sentí emocionada profundamente. Aún se oían muy cerca las últimas escaramuzas del combate, y allí, entre montones de cadáveres, material de guerra deshecho en agrupaciones informes, lamentos dolorosos de los heridos, ruidos lejanos del cañón y la fusilería, imprecaciones de los prisioneros y vencidos, y los gritos de júbilo de los vencedores, tuve una inspiración que hizo sacudir todo mi cuerpo en estremecimientos convulsivos… y bailé en una danza, no sé cómo ni por qué, sí señor, la danza de las batallas, y poseída de una excitación nerviosa, sobrenatural, bailé locamente en medio de aquel fragor horrible ante la admiración de vencidos y vencedores, que coronaron mi inspiración subiéndome sobre el carro de municiones de un cañón y aclamándome como la musa de las batallas.

Tras aquella extraña apoteosis, la noche fue consumiéndose, como muchas vidas, mientras se exhalaban ayes y suspiros. Y al fin Tórtola, junto con sus amigos, sin mediar palabra, volvió a la ciudad. De aquella noche memorable, como recuerdo, Tórtola le regaló a

Perojo la túnica que usó y que él colgó del muro de su estudio, como símbolo de belleza y bondad.

De no haberse retirado en 1930, quizá hubiera podido bailar en la guerra civil, en una escena tan extraña como la que protagonizó en Escútari. Podemos, eso sí, por un momento, imaginar su figura de bailarina trágica realizando sus evoluciones, en los frentes de la guerra española, poniendo belleza en la agonía.

Delgada, de delicadas formas, Tórtola Valencia es hermosa, alta, un perfil bien definido, con nariz del más puro griego, perfecta cara ovalada y pálida, boca expresiva con la sonrisa que dibuja sus fascinantes labios. Y destacando, hipnóticos, sus ojos negros, con esa negrura metálica y mate, profunda, que intimida desde la primera mirada.

Tórtola, punto de fuga, cuerpo cimbreante, movimiento y pasión, alas y estelas, colores dibujando en el aire figuras nunca vistas que traen ecos ancestrales, de bailarinas y danzas de todos los tiempos. Y también egolatría y capricho, desdén y rareza para no pasar inadvertida, presente siempre allí donde va, haciéndose sentir. Por otra parte, es una mentirosa irredenta. Se inventa vidas, anécdotas, como si fuera varias personas, varias mujeres bailarinas, semejante a las estatuas de Durga, la diosa hindú de la energía suprema y protectora, y tuviera más que ocho brazos, ocho caretas con las que le gusta rodearse. Es difícil llegar a ella, siempre se interpone una máscara. En el fondo podía dar la misma sensación que muchas de las artistas de la época, bastante impostoras.

Carmen Tórtola Valencia o la Bella Valencia, como se la nombra en los círculos artísticos, nace en Sevilla en 1882. Su padre es el catalán Florenç Tórtola Ferrer y su madre la andaluza Georgina Valencia Valenzuela. Con tres años, marcha con toda la familia a Londres para buscarse un futuro, mas el futuro nunca llega. Sus padres emigran de nuevo a México buscando fortuna, pero mueren en el estado de Oaxaca antes del fin de siglo, lo que sin duda marca el destino trágico de su hija. Una familia de la alta sociedad inglesa adopta a la pequeña y le da estudios. Idiomas, danza, música y dibujo componen un poso de cultura que es lo que queda cuando su tutor muere en 1906. Esta infancia accidentada siembra en el cerebro de

Tórtola un imaginario de un fantástico origen entre Goya y la familia real española, mezclado con la descendencia de un noble inglés. En 1908, debuta en el Gaiety Theater de Londres con un papel secundario en el musical *Havana*. Enseguida destaca, y un año después realiza una gira por Europa que la lleva a Viena y a París, al Folies Bergère. Son tiempos de nuevas tendencias en la danza, representados por Loïe Fuller e Isadora Duncan, que Tórtola asimila y mezcla con coreografías orientales y toques costumbristas hispanos.

Triunfa en los escenarios de Alemania, Holanda, Dinamarca, Francia e Italia. En Madrid debuta en 1911, pero sufre un estrepitoso fracaso. Regresa a Alemania y entre 1912 y 1913 asume la cátedra de Coreografía y Estética en la Universidad de Múnich. Allí traba amistad con el archiduque Francisco José de Baviera. Se dice que precisamente el archiduque era uno de sus dos grandes amores masculinos, aunque la bailarina cuenta una versión algo diferente. Aquella había sido la aventura que más le había impresionado en la vida. Tuvo la desgracia, según confiesa en una entrevista a Carmen de Burgos, en su libro *Confidencias de artistas*, de que se enamorase de ella el príncipe, «y como me negaba a corresponderle, una tarde en que me había invitado a pasear por el lago, cerca de Múnich, tuvo un acceso de furor, de locura, tan grandes, que me agarró por el cuello para tirarme al agua». En ese momento recordó la fama de la familia real de Baviera, llena de suicidas y locos trágicos, como Luis, el llamado rey loco. Pero mantuvo la sangre fría, «y entonces invoqué su nombre, logré calmarle y que me llevara a mi casa». No es la única locura que inspira, según dice. En París, un joven pintor español que nunca le ha hablado de su amor, se da cinco puñaladas en su apartamento. Quizá por esa pasión que su belleza levanta entre los hombres ha optado por el sexo femenino, o por una ambigüedad calculada.

Rodeada de mitos y secretos, una de las cosas que más atraen de Tórtola Valencia no son sus bellos ojos negros, sino su libertad. Quizás no exista nadie tan libre como ella en aquella época. Es de las primeras personas en declararse budista, cuando en España no se sabe siquiera qué es eso. Y además, vegetariana, en un feroz país

de carnívoros, sueño de los pobres de comer carne. Es, asimismo, una de las primeras mujeres que cuelga el corsé, que califica como «cárcel de los encantos».

Los fotógrafos son sensibles a otra de sus cualidades. Puro movimiento, gracia de líneas, traza y curva, en sus poses hay una inmovilidad mayestática, un éxtasis tranquilo y sereno que logra que las máquinas la quieran, fotogenia que desprende y queda impresa en las placas. Ella es su mejor danza, su construcción más efectiva y eficaz. Nada de lo que haga o toque Tórtola es común u ordinario. Se diría que un extraño aire, ese que hace que cuando baile su ropa se llene de ondas y colores, la rodea en todo momento. Una mezcla de corrientes la agitan. Esos soplos de inspiración, esos ramalazos de estilo y genio pueden venir de Egipto, Siria, Japón, México, Perú o la India, corrientes exóticas en las que navega sin problema. Siempre está rodeada de elementos plásticos, ya sean sombreros, muñecas, objetos religiosos o elementos vulgares que en sus manos encarnan otras cualidades, cumplen otra función. No ha nacido Tórtola para pasar de puntillas, sino para brillar, para que quede en el aire una sensación, una forma cambiante, arte efímero que crea con su cuerpo y sus figuras, rastro colorido, bandera flotante.

Tórtola muestra en todo momento su carácter, deja siempre su impronta. Cuando no está bailando en un escenario, lo hace de otra manera sobre las calles, en las casas, en los hoteles, restaurantes y garitos, con su vestimenta. Su gran amigo de correrías Álvaro Retana recordaba en sus escritos que se vestía un poco más llamativa que todo el mundo, y en ocasiones cruzaba la calle de Alcalá

> envuelta en una casulla del siglo XII o en un refajo de Pompadour, cargada con un bolsillo, una caja de bombones, un abanico, una sombrilla, un gramófono de viaje, un cogedor de cocina, una caja de zapatos, y otros impedimentos más o menos decorativos e históricos, que la prestaban todo el aspecto de una persona que se halla de mudanza. A veces, por debajo de la falda le arrastraba un extraño apéndice, que lo mismo podía ser la faja de Salomé que la cincha del general Espartero, y causaba la hilaridad de la

> chiquillería madrileña. Tórtola salía en las calles madrileñas a escándalo por exhibición; pero aquello no importaba. Lo interesante es que ella era una mujer original, una artista exquisita, y los que no entendiesen tanta sabiduría terpsicoriana eran unos cipayos más dignos de vivir en las regiones salvajes que entre ciudadanos y civilizados.

Ramón Gómez de la Serna dice que es altiva y soberbia, y aunque le dedica versos, no conecta con ella en su visita a Pombo, a pesar de que es muy amiga de José Zamora, el que hace los dibujos de bienvenida en aquella tertulia. Gutiérrez Solana, experto en máscaras y caretas, dice que Tórtola es fascinante, aunque a él, que gusta más de lo lúgubre y áspero, no le atraiga mucho.

Siempre esconde una sorpresa. El caos que la envuelve es creativo, curioso, y en su habitación pueden alternarse papeles, pañuelos, mantones de Manila, cigarrillos aromáticos, frutas en un florero, tarjetas postales, dibujos y fotografías. También joyas y abalorios, esos que le gusta llevar, brazaletes metálicos, pulseras y anillos de plata y piedras, collares de lejanas civilizaciones.

Mezcla el tú y el usted en la conversación y, aunque pueda parecerlo, no resulta impostado sino que refuerza la calidad exótica de su figura, no del todo aclarada en cuanto a sus orígenes y sus primeros años. Triana, Inglaterra, Europa. Todo en ella se combina como un cóctel original. Dice que habla cinco idiomas, incluyendo el caló, pero tal vez este último no lo chamulla mucho.

Tórtola fuma constantemente, como una chimenea, según ella misma afirma, y en aquellas noches en las que recorre los bajos fondos de Madrid con su cuadrilla —Antonio de Hoyos y Vinent, José Zamora, Álvaro Retana— puede consumir cigarrillo tras cigarrillo. Aparte, claro está, de otras cosas como la grifa, que le une a personajes como Valle-Inclán; pero también la morfina, a la que se ha aficionado y que le ayuda a dominar los nervios tras sus actuaciones. Puede recorrer los tugurios más rastreros o saludar en su palco a los reyes tras una actuación en el teatro. Se mueve en ambientes de alta sociedad y aristocráticos, aunque es republicana de corazón.

A Carmen de Burgos, Colombine, Tórtola no le acaba de convencer. Aunque reconoce en ella aspectos muy positivos, le parece que tiene algo de serpiente, animal al que la compara, con su atractivo magnético y malsano y su belleza acre y laceradora. Y en lo exterior, no solo por lo sinuoso y serpenteante de alguna de sus danzas con el hipnotismo de la cobra, sino también por su dicción, por su lenguaje, por la manera de hablar bajo, alargando las sílabas, sabedora de su voz agria y quizá un punto desagradable. Voz de diosa, o tal vez de sacerdotisa de un extraño rito.

A Colombine, que la ha entrevistado para su libro *Confidencias de artistas*, le ha contado que para crear sus danzas primero tiene que oír la música y luego componer la danza en su cabeza. Todo es un impulso personal, la inspiración del momento. Conoce tanto, según dice, la línea del cuerpo y las leyes que regulan las actitudes, que no tiene necesidad de proyectar coreografías estudiadas. Afirma que en diez años que lleva bailando no ha visto ninguna danza suya en el espejo. «Tenemos que bailar en el teatro, y en el teatro no hay espejos».

Es lo mismo que decía Loïe Fuller, una bailarina amiga suya, a la que Carmen ha entrevistado también. Tórtola, esponja en muchas cosas, también se apropia de palabras ajenas. O las hace suyas. Pero, en cualquier caso, su oficio para ella no es alegre, está sellado con el cuño de lo serio, de lo grave, de lo trágico. En ninguna de sus danzas le toma jamás la alegría. «Yo soy una trágica que baila. Hasta en esa escena de mi danza en que voy a las cuevas de las montañas en que están ocultos los reyes, y me veo asediada por genios, enanos, gnomos y todos esos seres que me miran y me mortifican, yo no veo esa parte cómica de que suele apoderarse el público; veo siempre la tragedia, una tragedia de leyenda, a veces cómica, grotesca, pero endiablada».

Tórtola disfruta cuando realiza bailes en sitios insospechados, en los que el público no paga ni está sujeto a ningún contrato. Es su protesta, su rebeldía contra el sistema, la reivindicación de su alma de artista que se manifiesta frente al mar, en la cubierta de un barco que la lleva de gira a América, en un bar de los bajos fondos de Lavapiés, en un cementerio o una iglesia. «¡Si bailáramos siempre

por impulso! —dice en una entrevista—. La artista tiene que trabajar en los escenarios a veces sin ganas, enferma. Esto estropea el arte».

Para otros, que la critican, es manera de significarse, de darse a conocer, vanidosa ególatra que en realidad es una impostora de la danza. Baila, pues, con pasión y placer cuando le complace, en lugares insólitos. «Cuando lo hice con más entusiasmo, fue cuando bailé con una gitana en Segovia, en San Juan de los Caballeros. El gran pintor Zuloaga tocaba la guitarra. Fue mi primer estudio de la danza gitana». Tórtola tenía miedo de interpretar esa danza en un escenario. Era, para ella, una danza demasiado seria, demasiado profunda, demasiado delirante, «a propósito para hacer pensar, para un público del norte; aquí el público, a excepción de algunos artistas, no gusta de ir al teatro a pensar, sino a divertirse».

Aquella danza, según confiesa a algunos periodistas o a amigos como Retana, es creación suya y de Ignacio Zuloaga, que le ha diseñado el traje. Daniel Zuloaga, ceramista y tío de Ignacio, ha comprado en Segovia la antigua iglesia de San Juan de los Caballeros, asomada a la muralla que da al río Eresma y al convento de El Parral. Convierte el antiguo templo en su taller, un espacio fascinante del que la bailarina se queda prendada en una visita. En ese viaje la acompañan algunos amigos como Eugenio Noel, que luego relata la danza que Tórtola improvisa en el ábside en septiembre de 1912: «El ábside abre su arco un poco más alto que el taller del pintor […]. Un gran panel ilumina la estancia románica y descubre en los rincones objetos de arte antiguo, evocaciones de siglos arcaicos… Tórtola mira todo esto con ojos de búho. […] Ni el pintor Ignacio ni el alfarero Daniel sienten, como Tórtola, la atracción macabra del ambiente. […] ella se siente poseída por el ambiente y sus miembros se conmueven y sobreexcitan. […] Espía el lugar con un miedo luminoso en sus pupilas de puma india. Violentamente se despoja de su gorro serbio y de su túnica alfombrada, […] y sube al ábside, y en el ábside danza. Es un homenaje al templo. […] Baila, sin música. No la necesita. Su cuerpo obedece al extraño ritmo en que se consume constantemente».

Es curioso. Tiene la misma creencia que Gutiérrez Solana, la de una España muy desolada, muy trágica. Después de recorrer los pueblos

de Castilla, esos lugares tan bellos, tan apacibles, tan encantadores, según dice, los siente «envueltos en un ambiente de tristeza, como si la gente no viviera, como si fuesen una cosa que no existe ya».

Tórtola y Zuloaga son amantes durante un par de años, pero al final el pintor termina decepcionando a la bailarina. Se sabrá en 1932, veinte años después de aquella escena insólita en Segovia, cuando Álvaro Retana, bajo el seudónimo de Carlos Fortuny, publique en un reportaje en *Estampa* un párrafo de las memorias de Tórtola. En ellas, habla de Zuloaga. «La pena era para mí, que él no amaba o entendía la música, puesto que era toda mi vida […] él amaba la música de organillo, su ópera era el cante jondo, sus juegos eran tentar novillos y toros […] He aquí el declive de nuestro amor […] ¡Mi ilusión, mi deseo, me habían engañado! Donde esperé encontrar un espíritu elevado, solo encontré la envoltura de un hombre, ¡poca cosa!».

Además de amante y musa de Ignacio Zuloaga, es retratada por pintores como Anselmo Nieto, Anglada Camarasa, Rafael de Penagos y en las letras, por escritores como Valle-Inclán, Rubén Darío o Pío Baroja. Son ellos los que la animan a presentarse de nuevo en Madrid, en cuyo Ateneo obtiene, en 1913, un enorme éxito. Ella considera haber podido bailar en el Ateneo como un gran honor que le ha dispensado su patria. Desde entonces, Tórtola frecuenta círculos de intelectuales y artistas, y consigue la consagración del público español y el de Hispanoamérica, continente al que viaja varias veces entre 1916 y 1930. Es el icono de la marca de cosméticos Myrurgia y en 1917 se inicia en el cine mudo. Actúa en los filmes *Pacto de lágrimas* y *La Pasionaria*, de Joan María Codina, en cuyo argumento se interpreta a ella misma.

Cuando estrena la llamada «Danza Incaica» que ha inventado, portando un vestido lleno de tubitos color hueso, dice que es un vestido hecho con huesos de los conquistadores. Nadie lo cree, pero es parte del papel que representa. Cuando vivía en Londres, visitaba a menudo el Museo Británico, donde estudiaba los cuadros, los vasos griegos, y tomaba apuntes para sus composiciones coreográficas. En sus cuadernos, además de esas notas, llevaba un álbum con sus recortes y tarjetas. Su trabajo *La Muerte de Asa* se la

inspira el bajorrelieve de Canova, con sus figuras tan alargadas, tan solemnes, envueltas en sus túnicas, con sus colas tan largas. «Me ha inspirado mucho sobre todo Goya. He vestido el traje de La Tirana. Quiero copiar los trajes de esas damitas tan distinguidas, tan graciosas; quisiera verlas salir del lienzo y bailar. Experimento el deseo de que levanten los brazos y dancen…, con su elegancia, con su reposo, una danza aristocrática, una danza de corte, un minué».

Entre sus preferidas está la *Danza macabra*, de Saint-Saëns. «La muerte me atrae, es el misterio que nadie ha penetrado». Tórtola, supersticiosa, siempre lleva consigo un espejo roto, para ella un amuleto de buena suerte. Y en las entrevistas afirma, sea ante Carmen de Burgos o Retana, que tiene la facultad de devolver la salud a las perlas, que siente mucho el Oriente y goza de la facultad de los orientales. «Si me pongo un collar de perlas enfermas, estas recobran la vida, el brillo y la lozanía».

Aún no ha acabado la Gran Guerra cuando Tórtola protagoniza un espectáculo que no olvidarían nunca los que lo contemplan en una noche de luna llena de 1917. El escenario es un cementerio abandonado de Madrid, con los muros medio derruidos, donde se refugian indigentes en los panteones. Es el cementerio de San Martín, a las afueras de la Puerta de Bilbao, en el camino llamado de Amaniel. Aquel camposanto con altos cipreses, absolutamente romántico, considerado el más bello de la capital, consta de nueve patios levantados en un cuadrado, y en su entrada tiene un peristilo con dieciséis columnas que sostienen un atrio cerrado con verjas de hierro. El friso por encima de las columnas incluye murciélagos y calaveras, algunos caídos y otros deteriorados.

Allí se reúnen para rendir homenaje a Enrique Granados, muerto el año anterior en el canal de la Mancha a bordo del barco Sussex, torpedeado por un submarino alemán durante la Gran Guerra. Alguien ha trasladado un pequeño piano a ese escenario tan singular, tan decrépito. Se han citado escritores, músicos y artistas, entre ellos sus amigos Antonio de Hoyos y Vinent, Pepito Zamora y Álvaro Retana. Se reúnen cerca del peristilo, alrededor del piano, al que se sienta un joven del que nadie conoce el nombre. Empiezan a deslizarse las notas y los asistentes reconocen la marcha fúnebre de

Chopin. Y entonces la ven, surgiendo desde detrás de un ciprés. Tórtola Valencia, vestida con una túnica blanca, como una aparición. Granados ha sido maestro y amigo de Tórtola, y a él le dedica la danza de la marcha fúnebre de Chopin.

Si el escenario es imponente, más propio de una noche de brujas, la aparición de Tórtola, vestida con un largo velo blanco, provoca a todos los presentes un escalofrío de emoción. Surgida como una ensoñación de no se sabía qué mundo, comienza a danzar aquella danza fúnebre entre las tumbas abandonadas. Es un territorio fronterizo entre la vida y la muerte, tocado por el arte y el movimiento, la música fúnebre de Chopin y el recuerdo de que todos serán tarde o temprano cuerpos debajo de aquella tierra y aquellas losas sobre las cuales Tórtola baila. Era una danza que envolvía a todos los muertos y los vivos, como en el sitio de Escútari. Tórtola se arrastra, casi repta entre las tumbas, rodea luego un ciprés o se acerca a una columna del peristilo, y la huella que queda en la retina es como la que dejara un alma escapando de la tumba, suspiros en el aire que escapan a lo alto, desaparecen, como todos aquellos que asisten a aquel espectáculo y que desaparecerán cuando llegue su tiempo.

Tórtola Valencia se retira en 1930 de los escenarios. Poco después, dedicada a pintar y a coleccionar piezas de arte precolombino mesoamericano, se instala en su casa del barrio de Sarriá en Barcelona, donde vive hasta su muerte con su amante Ángeles Magret-Vilá, a quien adopta en 1934.

Durante algún tiempo, el recuerdo de aquella bailarina mítica, como si fuera la estela de una de sus exóticas danzas, se extingue poco a poco en el aire, imagen flotante ya más propia de la leyenda.

CAPÍTULO XV: Blanca Negri, entre Gardel y Durruti

> He amado muchas veces en mi vida y conservo de ello gratísimos recuerdos, como que en todos mis amores he sido feliz. En ellos he querido de diferente manera según el temperamento de la chica, las circunstancias y el ambiente. Sin embargo, cada vez que me enamoro creo ser esta la única ocasión en que verdaderamente he querido.
>
> Carlos Gardel, en *El Nacional* de Bogotá, 18 de junio de 1935, seis días antes de perecer en un accidente de aviación

Carlos Gardel estaba contento. No hacía mucho que había asistido al partido de la final de copa entre el Barcelona y la Real Sociedad en el Sardinero de Santander. Una final de desempate épica en la que el Barcelona se impuso al conjunto donostiarra por un 3-1, uno de los goles marcado por su gran amigo Samitier. Gardel ha presenciado ese partido junto al poeta Rafael Alberti, invitados los dos por José María Cossío, el estudioso de los toros. A Gardel y Alberti les ha impresionado el pundonor y la bravura de Franz Platko, el portero húngaro del Barcelona. Es lesionado por Cholín, de la Real Sociedad, y aunque tiene que retirarse para ser atendido y vendado, regresa al partido, para que los culés lo acaben ganando. Alberti nunca olvidará aquella noche de celebración, en el hotel, cuando se reúnen con el equipo y los hinchas catalanes. «Se entonó "Els Segadors" y se hicieron ondear banderas. Y una persona que nos había acompañado a Cossío y a mí durante el partido cantó, con verdadero encanto y maestría, tangos argentinos. Era Carlos Gardel».

Gardel y Alberti salen al día siguiente de la final en un viaje por los pueblos de Castilla y León en el coche Graham-Paige, un último modelo que Samitier, representante de la empresa, le consigue al argentino a precio ventajoso. El cantante se lo ha llevado a Buenos Aires y vuelve con él, chófer incluido, en 1928. Antes de esa gira, que terminará en la amada Barcelona de Gardel, él y Alberti visitan a Platko, que se recupera de los golpes del día anterior en el hospital,

donde se encuentran con Samitier. Rafael Alberti publica la «Oda a Platko» el 27 de mayo, ese oso rubio: «¡Y todo por ti, Platko, / rubio Platko de Hungría! / ,Y en tu honor, por tu vuelta, / porque volviste el pulso perdido a la pelea, / en el arco contrario al viento abrió una brecha. / Nadie, nadie se olvida. / El cielo, el mar, la lluvia lo recuerdan».

Así pues, viene Gardel todavía eufórico de aquella final a actuar en varios lugares de Barcelona, y en una de aquellas noches acude al Teatro Comic donde un amigo le ha comentado que una jovencita española canta tangos con gran maestría y acento, como si fuese porteña. Y allí se encuentra con una atractiva joven de dieciocho años: Blanca Negri.

Blanca Negri es una mujer menuda, bien proporcionada, de cuerpo perfecto y de rostro precioso. Deja noqueados, con su belleza, agilidad y simpatía, a todos los periodistas que se le acercan a entrevistarla. Cuando Gardel, admirado por una habilidad para el tango que parece impropia de una artista tan joven, acude a verla al camerino, sus miradas se cruzan y los presentes pueden advertir algo así como una chispa eléctrica desatada que queda en el aire. Parece incluso una escena de las que describen los tangos que los dos cantan. Gardel, nueve años mayor que ella, le elogia el estilo, el desparpajo, incluso el acento. Se ve a las claras que aquella «pícara morena menudita», como después le dice a algunos amigos, le ha impresionado. O quizás esa no sea la palabra. Más bien, durante las horas, los días siguientes, le vuelve loco. Durante los días de gira, en ese otoño de 1928, se ven todas las noches e incluso algunos días no se despegan. Blanca se aprende de memoria el tango «Mi noche triste» y hablan ya de hacer un espectáculo juntos.

—A la vuelta de París, donde tengo que ir ahora y donde grabaré además algunos discos, lo pensamos —le dice Gardel.

—Ah, París, París —responde Blanca Negri—. Mi adorado París. ¡He sido tan feliz allí en estos últimos años!

Y se abisman los dos en la evocación de la capital francesa y en lo que les espera juntos cuando Carlitos regrese.

—Iremos juntos a Buenos Aires, Blanquita. Una artista como tú tiene que consagrarse allí, en la capital del tango. Seguro que vas a

arrasar.

Está claro que los dos fantasean, pero durante aquellas semanas son felices viviendo en una nube de pasión y tangos. Al fin Gardel parte en su coche, con su chófer, hacia París y Blanca sigue en sus espectáculos, donde forma pareja artística con Alady.

Blanca Negri se llama en realidad María de la Paz Barrial Díaz de Liaño y Valavázquez, y nace en Luzón, Filipinas, de madre tagala y ascendencia japonesa. O al menos eso es lo que dice. Su padre es de origen vasco francés con familia leonesa. De hecho, a pesar de haber visto la luz en una casa de bambú y nipa, sobre el río Pasig, en el pintoresco Tondó, el barrio tagalo de Manila y de haber sido bautizada en la catedral del archipiélago, su partida de nacimiento se establece en 1909 en Villafranca del Bierzo, donde se traslada su acomodada familia. Es, en cualquier caso, una curiosa mezcla de Oriente y Occidente, un cóctel de civilizaciones y pueblos.

Cuando llegan de Filipinas, sus padres la meten interna en un colegio de Carmelitas en Valladolid. «¡Qué hermosa vida aquella entre las monjas!», dijo con nostalgia la artista años después. Desde entonces le gusta bailar y cantar, con aquellas monjitas lo hace muchas veces. Pero la familia se traslada a Barcelona, donde a los catorce años ella tiene su primera aventura de amor. Corre 1923, el año en el que Primo de Rivera, capital general de Cataluña, da el golpe de Estado en connivencia con Alfonso XIII. Le sale un novio de diecisiete años, decidido a casarse con ella. «Tanto, que me pidió a mis padres y me regaló el anillo de pedida, que, por cierto, me entregó guardado entre algodón en una caja de fósforos de 0.10. Paseábamos en plan romántico por la montaña de Montjuic, y ya estaba próxima la fecha de la boda cuando mi padre fue a informarse sobre el novio y su familia. ¡Horrible desengaño! La boda quedó deshecha. El padre de mi prometido era verdugo. Estaba jubilado; pero al pensar en ello, mi familia y yo rompimos toda clase de relaciones con el joven y le devolví su anillo en la misma caja de cerillas y con el mismo algodón». A aquel muchacho se lo encuentra muchas veces más por las Ramblas, pero siempre que lo hace, en su cara se dibuja un gesto de horror. «¡Pensar que también él pudo ser verdugo y yo la esposa legítima del ejecutor de la Justicia!», piensa

ella.

Quizá para olvidar aquella historia, los padres la llevan a Biarritz, en Francia. En aquel lugar, su vida cambia un día para siempre. Participa, junto con sus padres, en un acto benéfico, donde sube por primera vez a un escenario a cantar un tema de zarzuela. Realiza, además, un número de un musical norteamericano. Ha aprendido esas canciones imitando los discos de pizarra que se ponen en su casa. Tiene un gran éxito, refrendado por los aplausos que le prodigan, pero la sorpresa viene algo después. Un hombre bien vestido, que se ve que es un hombre de mundo, se acerca donde la chiquilla y se dirige a sus padres.

—Si me dejan a la niña, se la devuelvo millonaria y famosa dentro de cinco años.

Si para los padres aquello supone un impacto, aquellas palabras son para la futura Blanca Negri una revelación. Podía ser artista. Aunque ella saluda con alegría y entusiasmo la proposición, agitándose y sonriendo, se topa con la realidad: sus padres se oponen. No ven claro aquello, una chica tan joven rodando por aquel mundo de la farándula que no tiene buena prensa. Aunque la persona que se lo ha propuesto, el argentino Manuel Pizarro, un conocido de la familia, dirige una orquesta y es gerente de varias salas de espectáculos en París y Barcelona, no acceden a que María de la Paz levante vuelo. Pero aquellas palabras del músico y empresario se quedan en su mente. En ese momento, toma la decisión que marcará su vida. Ella será una artista internacional, y viajará por el mundo con su música, su baile y su arte. Se siente preparada para intentarlo. Su vida, en aquel instante, tiene un sentido y una intención.

Olvidada de momento esa posibilidad, sigue dedicándose a estudiar canto y baile en la Academia de Pauleta Pamias, la maestra vitalicia del Liceo barcelonés, donde se ha matriculado. Pauleta ha sido una famosa bailarina y, cuando se retira de la escena, continúa dando clases solo a mujeres en el Liceo y en su escuela privada de la calle San Pau. La suerte de Blanca Negri es nacer en una familia acomodada que le puede dar estudios, cosa que aprovecha. Aprende francés, piano, baile, canto y arte dramático. Así que ya desde niña

canta zarzuelas, cuplés, romanzas y canciones de musicales americanos. Tiene un gran instinto para la imitación. Y baila. Llega a hacer tales progresos en el baile de puntas que al año debuta en *Aída* con Miguel Fleta. «Yo hacía uno de los negritos que bailan en dicha ópera. Por cierto, que al salir bailando y acercarme a las candilejas, al ver la cantidad de público que nos contemplaba, me quedé parada en medio del baile, diciendo con asombro: "¡Cuánta gente!", la que se armó. Me quise hacer entonces bailarina para trabajar en varietés, y mi madre me encerró en la Protección de la Infancia, donde creí volverme loca».

Algunas de estas cosas las contará en 1929, cuando ya se ha hecho famosa, en una entrevista en *Crónica*. Mientras llega ese día, la chiquilla pasa los días en su prisión de la Protección de la Infancia, jugando a la taba a ver si caen derechas, lo que quiere decir que saldría pronto, y también contando los tranvías que pasan para hacer sus cálculos, si saldría o no. Pares, saldría, impares no.

«Al fin, enloquecida, me arrojé al jardín desde la torre, y estuve a punto de matarme. Quedé coja; pero escapé de aquel odioso edificio; mas ante la amenaza de mis padres de recluirme en un convento peor, escapé de mi casa y de España».

Con quince años, aprovecha que canta algo y se lanza a su primera gran aventura: el Marruecos español. Consigue contactar con Rómulo Danielo, el director de un grupo que se llama la Troupe América, que en esos momentos actúa en el Teatro Alkázar Español de Barcelona, y le convence con su dulce y educada voz para que la incorpore a su inminente gira por el norte de Marruecos. La Troupe América lleva un variado programa de tangos, milongas, pericones, cantos y bailes de sabor americano y sobre todo, argentinos.

«Cantaba con muletas, pues de resultas de la caída quedé mal. Imagíneme con diecisiete años, cojita y cantando cosas tristes. ¡Tenía un éxito! Recorrimos Tánger, Tetuán, Melilla, Ceuta, y en esta ciudad un médico de la Legión se hizo ahijado mío y casi contra mi voluntad me curó el pie. ¡Gracias a él pude arrojar las muletas y realizar mi mejor ilusión: ¡bailar! A mi regreso a Barcelona seguí estudiando canto y baile; pero supe que mi madre iba a internarme en el Buen Pastor y decidí escapar nuevamente».

Y lo hace con un buen chico, amigo suyo, que marcha a Francia. Le dice a su madre que va al ensayo y no vuelve: «Me lancé a mi segunda gran aventura: ¡París! Este chico, que se llamaba Ángel, fue para mí un verdadero ángel, y me llevó en su coche. Pero como iba con otro amigo y no tenía libre más que el hueco trasero, pues allí metida fui a París. Entre las maletas, como una más, en el ¡ahí te pudras! Por cierto que yo no les pedí más que me llevaran a París y no se ocuparan en lo sucesivo de mi suerte».

Allí no conoce a nadie, salvo a aquella persona que, años atrás, le ha hecho la propuesta a sus padres, Manuel Pizarro. Pero aún tiene que localizarlo. «Me dejaron a la puerta del Cabaret Las Acacias, y entré a ver al dueño. Le dije que no tenía dónde caerme muerta y que quería cantar en el cabaret».

Oscar Mouvet, quien recibe a aquella jovencita, es el director del cabaret, que ha reabierto sus puertas en verano de 1922 de la mano de Elsa Maxwell y la colaboración del modisto inglés, el capitán Edward Molyneux. Por su parte, Jenny Dolly y Clifton Webb son las atracciones estrella de ese local de alto nivel parisino, de ese «refugio cálido».

—¿Sabe usted tangos? —le pregunta Mouvet.

Sabe dos: «Caminito» y «Che, papusa». «Los de la orquesta me ayudaron y canté. Tuve un éxito grande, y un señor me dio doscientos francos. Fue mi bautizo de arte en París».

La contratan de inmediato, con un sueldo fabuloso, cincuenta francos y la cena. Así entra en aquel ambiente y conoce a Elsa Maxwell, que es considerada el «leviatán de la sociedad internacional de cafés», una mujer bajita y corpulenta de San Francisco, exuberante y abrumadora. Tiene una gran habilidad para organizar saraos y la consideran bufón y decana de las fiestas en dos continentes, con lo que conquista a la sociedad parisina. Con Maxwell, el Cabaret Las Acacias se diseña al estilo de una plantación sureña, novedad para llamar la atención. En la cocina una mami negra cocina platos sureños y *piccaninnies* (negras jovencitas) atienden a los invitados.

Jenny Dolly, de las famosas Dolly Sisters, y Clifton Webb, pareja de magníficos cantantes y bailarines, actúan bajo los árboles a la luz de

la luna y las lámparas eléctricas. Jenny va vestida fastuosamente por Molyneux y hace su entrada todas las noches cubierta con una capa reversible de tela plateada forrada de terciopelo negro y adornada con un tocado de plumas blancas y negras que vale una fortuna. María de la Paz contempla embobada, bebiéndose sus movimientos, imitando su estilo. Debajo de la capa, Jenny lleva una bata de tela plateada lacada con un amplio cinturón bordado con diamantes y perlas. Luce también un vestido rosa coral, con un segundo cinturón bordado con cuentas de acero coral y rosa y un manto de tela de lamé color acero bordado con plata. Un sueño.

Toda la sociedad elegante parisina había acudido a la inauguración en julio de 1922 de Las Acacias Night Club, un cabaret de verano, y desde entonces son asiduos del lugar: el barón y la baronesa Rothschild; Cécile Sorel, la gran actriz francesa y decana de la Comédie Française; Elsie de Wolfe, la primera dama del diseño de interiores; el marqués de Castellane, el hombre elegante de París y árbitro social de Francia; la elegante cantante de ópera Mary Garden, y la primera bailarina Anna Pavlova. Allí en sus actuaciones, los ve aquella jovencita deslumbrada con Francia y su capital.

Pero María de la Paz tiene un problema. No quiere ser localizada por su familia, y se cambia de nombre. Se hace llamar Eva del Erso, haciendo un juego de palabras con Eva y eros. Poco después localiza a aquel músico y empresario que con su primer ofrecimiento había encandilado su imaginación: Manuel Pizarro. Tras la época en el Acacias, el cabaret de verano, se incorpora a la Orquesta Pizarro en el Casino de París y en el Hotel Palace, con la que durante un año canta y baila desde tangos hasta claqué. En plena juventud, vive intensamente la bohemia parisina. La capital de Francia es una fiesta. Mientras tanto, la familia, en Barcelona, comienza las investigaciones para localizarla, pero no dan resultado. Alguno de esos investigadores que manda la familia dice a su madre que lo más seguro es que la joven haya muerto ahogada en el Sena. La madre guarda luto, convencida de que no volverá a ver a su hija. Pero María de la Paz, Eva del Erso, no ha roto todas las amarras. Cuando le llega a París la noticia de la pena desesperada de la madre, decide volver. Manuel Pizarro lo comprende y no pone

objeción.

—Como en el tango, madre hay una sola. Vaya, pues.

Al día siguiente, Eva del Erso, que se olvida del nombre para volver al propio de María de la Paz, toma el tren y vuelve al hogar. Cualquiera puede imaginar la escena, llegando a la casa familiar. Su madre cree ver una aparecida. Pero si fuerte es la impresión para ella, también lo supone para la hija, que encuentra a su madre enlutada y tan envejecida que hace que caiga enferma. Después de reponerse, reclamada por Manuel Pizarro, vuelve a París, y recorre con su orquesta Londres, El Havre, Marsella, Niza, Milán, Turín, Venecia y Roma. Abandonado ya el nombre de Eva del Erso, tiene que elegir un nombre artístico. Siempre había pensado que su éxito o fracaso dependería del nombre que eligiera como artista. De pequeña leyó la historia de una artista italiana del siglo XVIII, llamada Blanca Negra, que se queda grabada en su imaginación. Tan solo cambiando una letra a su gusto, adopta aquel nombre: Blanca Negri, similar al nombre de la actriz Pola Negri. Blanca Negri es sonoro y aunque tenga un toque paradójico enseguida le toma cariño. Incluso confiesa a un periodista de *Crónica* en 1933 que se había podido casar y que no lo había hecho por no dejar de llamarse Blanca Negri. «Hoy no lo cambio por nada del mundo. Quizá sea un poco de narcisismo».

Tras la gira europea con la Orquesta Pizarro, llega a Barcelona en 1928, ciudad que está en ebullición preparando la Exposición Universal de 1929. Allí la descubre Carlos Saldaña, Alady, que tiene buen ojo para detectar a las artistas que triunfarán. Actúa con «El ganso del hongo» como cantante y vedette, y forma pareja artística con Saldaña en el Poliorama y en el Teatro Circo Barcelonés. También actúa con Pierre Clarel, que tendrá luego un papel en la película *Abajo los hombres* y en la opereta *El baile del Savoy* con Celia Gámez.

Blanca es ya una artista de una pieza, de cuerpo proporcionado y flexible. Puede interpretar toda clase de ritmos y con su magnífica y adecuada voz y su expresividad pasa del jazz al tango más arrastrado. Sus actuaciones se multiplican, y pasa de artista revelación a estrella de moda, muy querida por el público.

Carlitos Gardel parte para París y Blanca Negri tiene la oportunidad, más tarde, en 1930, de viajar a Buenos Aires. Su coronación en los escenarios europeos y españoles no le hace olvidar las palabras del que había sido su amante aquella temporada: «Para ser una diosa del tango hay que consagrarse en Argentina». Así pues, tras todos aquellos éxitos en Barcelona formando pareja con Alady, llega su etapa argentina, un semestre entero. Sus tangos necesitan aquella consagración, que consigue en el Teatro Sarmiento con unanimidad de crítica y público, actuando con Carlos Gardel, Gloria Guzmán y Sofía Bozán. Pero en ese encuentro con Gardel ya no será lo mismo. Carlitos se ha enredado en otros amores y siempre está requerido. Comparte con su antiguo amante otra pasión, que son las carreras de caballos. Una vez cree enamorarse allá en el Plata. «Era un jockey indio, del mismo color del caballo que montaba, y esto fue lo que me enloqueció. Era como un caballo brioso; pero…».

Aunque acaba siendo engañada por un empresario, guarda un gran recuerdo de la ciudad bonaerense: «Buenos Aires, la ciudad que nunca podré olvidar».

Blanca Negri vuelve a España, donde sigue actuando con Alady e interviene en los espectáculos de Harry Flemming. En las interviús declara que lo que más ama es amar, en infinitivo, y que quiere hacerlo en presente; pero confiesa que tiene que conjugar este verbo en futuro: «¡Amar es todavía para mí un anhelo! Mientras la música me alegra, me excita, me abre horizontes y me dice cosas bellas y únicas, el hombre aún no ha dicho nada a mi corazón. A mi corazón, ¿eh? Estoy siempre en víspera de conocer el gran misterio. ¿Quién será? ¿Dónde? ¿Cuándo? Yo pienso que en mi nativa isla de Luzón me espera alguien. ¡Con qué placer hubiera volado con Rein Loring en su avioneta camino de Manila!».

Pero no fue en Manila, en las lejanas Filipinas, donde encuentra el amor —o al menos un amante—, sino en Barcelona. Es anarquista, se llama Buenaventura y se apellida Durruti, toda una leyenda en el mundo libertario que ha vivido en Francia y Argentina, siempre luchando por sus ideas políticas, a veces asaltando bancos para lograr dinero con que socorrer a los compañeros detenidos. Durruti ha vuelto de su último exilio cuando se proclama la Segunda

República. No tarda ni tres días en llegar a Barcelona desde Bélgica, donde se encontraba exiliado.

Aunque parezca extraño, no es tan raro ver a Durruti, como su compañero Ascaso, por la avenida del Paralelo barcelonés. En concreto, por la esquina entre esa avenida y la calle del conde del Asalto, donde está la taberna La Tranquilidad y el Café Español, lugares que frecuentan numerosos anarquistas y sindicalistas. En La Tranquilidad, que muchas veces es lo contrario del nombre, entre 1917 y 1923 algunas veces se han repartido Stars, las pistolas semiautomáticas, entre la clientela. Había una gran cantidad de esas pistolas, llamadas «la sindicalista», ya que el Ejército español la ha fabricado en la Gran Guerra para proveer al Ejército francés y los excedentes han acabado surtiendo el mercado negro.

Pero no es entonces, sino ya en los tiempos republicanos, cuando Durruti, huyendo de una redada en los bares del Paralelo, entra para refugiarse en el Cabaret Pompeya, un local de estilo vanguardista y referencia de lujo en la noche barcelonesa. Allí ensaya Blanca Negri unos números de tango y de jazz. El camarero pronuncia su nombre y Blanca, ni corta ni perezosa, se acerca a él.

—He oído hablar mucho de ti. Yo soy también de León.

Se extraña Buenaventura de que aquella criatura de formas y cara deliciosa se dirija a él de aquella manera y pregunta que a quién se lo ha oído.

—A mi familia. Mi padre es de origen vascofrancés, como el tuyo.

Congenian a partir de ese momento. El anarquista escucha la historia de aquella familia, cuyo apellido le suena vagamente y de aquella artista, y de ahí surge la invitación para que venga a verla actuar.

—Además, creo que has viajado por Argentina. No sé si te gustan los tangos, yo los canto muy bien.

En ese tiempo, entre 1932 y 1933, hasta que el anarquista es deportado por su papel en varias insurrecciones libertarias, se ven a menudo en uno de los reservados del Pompeya, después de las actuaciones en los teatros de la Negri. La vedette le invita a champán, aunque Durruti no es de esos lujos.

—¿Sabes que yo también trabajé como músico en Francia? —le

dice en una ocasión el anarquista—. En mi primer exilio, cuando tuve que salir del país en 1917. Un año después, en Vals-les-Bains, formamos una orquestina, en realidad éramos tres compañeros: yo de joven con bigote, otro que tocaba la trompeta y un tercero la mandolina. Tocábamos un poco de todo.

La relación entre aquellos dos leoneses atípicos dura poco tiempo, porque enseguida la revolución absorbe a Durruti y en aquel periodo republicano es desterrado a la lejana Guinea por los levantamientos y rebeliones que se van sucediendo. Blanca, además de sus actuaciones en los escenarios de Barcelona y Madrid —como por ejemplo en el Teatro Alcázar en 1933 con la orquesta americana de Elordi y sus nueve *boys*—, se enfoca en el cine. Hace una primera incursión en 1929 como actriz, en la película de cine mudo *Déjate de amigos*, que dirige Juan Estiaste; pero la que la catapulta es la comedia *La hija del penal*, de Eduardo García Maroto con guion de Miguel Mihura, que rueda en enero de 1936 junto a Antonio Vico. García Maroto estaba considerado como uno de los mejores directores de la época. La película se convierte en un éxito en España y en Latinoamérica, y la carrera de Blanca parece imparable cuando comienza el rodaje de otra película: *Nuestra Natacha*.

El 6 de febrero de 1936, diez días antes de las elecciones legislativas que darán un gran triunfo al Frente Popular, se estrena en el Teatro Victoria de Madrid *Nuestra Natacha*, la tercera obra de Alejandro Casona, un joven autor en alza que había obtenido el premio Lope de Vega años antes. La obra abordaba el trabajo comunal o la coeducación de sexos que, tras los tres actos y diversos avatares, culminaba y se realizaba felizmente. Aquella obra supone una revolución en el teatro y la pedagogía de la época, y es considerada como ejemplo de teatro «del pueblo y para el pueblo». Los anarquistas ven en ella un reflejo de sus ideas, una obra de teatro al servicio de la revolución. Tras ese éxito, Benito Perojo comienza a filmar una película producida por Cifesa, pero cuyo proceso queda interrumpido por la contienda civil. Lo grabado no se conservará, porque en 1939 el régimen franquista lo destruye como «sucia propaganda comunista». Blanca Negri, que en la película toca el ukelele, se acordó mucho de Durruti en aquellos días.

El 23 de noviembre de 1936, fecha del entierro de Durruti en Barcelona, una de las personas de aquel enorme gentío que abarrota las calles por donde desfila la larga comitiva es Blanca Negri. Aunque la artista continuará su vida artística tras la guerra civil, más en Sudamérica que en España, su nombre acabará quedando olvidado, como aquellos dos amores que la marcaron, letra, tal vez, para un soberbio tango que hablara de las pasiones y los olvidos que se suceden en nuestra existencia.

CAPÍTULO XVI: Danzad, danzad, malditos

Heaven, I'm in heaven
And my heart beats so
That I can hardly speak
And I seem to find the happiness I seek
When we're out together dancing
Cheek to cheek
(Cielo, estoy en el cielo
Y mi corazón late tanto
que casi no puedo hablar
Y parece que encuentro la felicidad que busco
Cuando salimos juntos bailando
mejilla con mejilla).
«Cheek to cheek», canción del film
Top Hat (*Sombrero de copa*), Irving Berlin, 1935

A finales de 1934, el portero del Madrid Foot-Ball Club Ricardo Zamora recibe una estruendosa aclamación en el Teatro Price. No es por una palomita en el aire, sino por inaugurar el demencial, popular y maratoniano concurso de resistencia de baile. Esas pruebas, celebradas desde 1931, pensadas para un máximo de dos meses, comienzan en la Navidad de un año y acaban a principios del siguiente, dependiendo de la resistencia de las parejas de baile, españolas y europeas, muchas de ellas profesionales.

En 1934, el fútbol ya es un deporte de masas en España, pero lo que vuelve locos a los españoles es el baile. Bailar es fundamental en la nueva cultura del ocio popular, sobre todo para la juventud, que comienza a relacionarse de otra manera sobre las pistas. Una manera mucho menos constreñida y basada en los nuevos valores sobre la sexualidad.

Los jóvenes de las grandes capitales se sumergen en la *dance craze*, o la locura del baile. Las salas de baile abren todos los días, a

partir de las cinco o las seis de la tarde, y los domingos y festivos durante toda la jornada. La juventud trabajadora que antes se juntaba en los bailes de verbenas en fechas señaladas, bajo la vigilancia de las familias, ahora lo hacen por sí mismos, en bailes solo para ellos, relacionándose con miembros del otro sexo que incluso no son ni del barrio. Se va a bailar, a darse unas vueltas al ritmo de la orquesta y también, ¿por qué no?, a ver si surge un «flirt». Los chicos son obreros de los talleres o fábricas, estudiantes y oficinistas engominados, empleados de las tiendas, los horteras, dependientes de comercio y obreros manuales, carpinteros, sastres, barberos, albañiles, pescaderos o carniceros. Y ellas son criadas, vendedoras, taquimecas, cajeras, dependientas de almacenes como Rodríguez, Madrid-París, Simeón, San Mateo o Progreso, sastras o modistas, con la imaginación arrebatada por las películas del cine y las novelas populares. Es tal la fiebre que muchas jóvenes trabajadoras acuden al baile en los tiempos muertos entre el trabajo y la vuelta a casa. La República ha traído la regulación de la jornada laboral y el descanso dominical, y muchos de estos jóvenes lo dedican al ocio.

El ritmo lo marcan los bailes populares o de modistillas, primero animados por la música de un organillo, un gramófono y después por una moderna orquesta de tango o banda de jazz. En ese negocio del baile, los locales pueden estar dedicados a ese fin o alquilados por temporadas. Allí también se celebran otro tipo de actividades, desde mítines de los partidos y sindicatos, actos de campaña, hasta combates de boxeo, pasando por cualquier tipo de reunión multitudinaria y popular. Entre 1914 y 1935 existen en Madrid, según los anuarios, al menos 47 salas de baile. Esas salas madrileñas van desde la más exquisita a la más humilde. En este último caso, disponen de un pequeño entarimado en alto para la pianola, la banda o la orquesta y un parqué, pista de baile central, rodeada de mesas, sillas, bancos de madera o de divanes; se completan con espejos y alfombras, cortinas y hasta juegos de luces. Son pabellones con lo básico, donde un precario ambigú despacha bebida y comida fría a base de bocadillos.

Los dancings más selectos y con más prestigio son las propias salas

de cabaret, como el Casablanca o el Maipú-Pigall, que antes de las diez de la noche, cuando comienza su espectáculo de varietés seguido del *souper-tango*, organizan veladas de bailes para la juventud. Estos bailes se anuncian de varias maneras como «té-baile», «thé dansant» o «tea dancing» y representan unos ingresos accesorios. Valen algo más que los bailes populares, a los que acuden los de la clase media y trabajadora, pero son salas más grandes y mejor decoradas, cuentan con mejor surtido de comida y bebida —el servicio de bar es mucho más completo—, a veces varias pistas, guardarropa y palcos. La orquesta o jazz-band toca en un verdadero escenario y la pista de baile está enmarcada por divanes y mesas. Hay una iluminación adecuada, espejos, alfombras, cortinajes y elementos decorativos con cierto lujo.

Algunas de las salas anuncian en sus carteleras que tienen servicios de chicas-taxi para que puedan bailar todos los que quieran, sin importar su destreza o que no tengan acompañante. Las chicas-taxi, oficio y moda que se ha copiado de otros países como EE. UU., son muchachas que las salas contratan y se colocan en un rincón, todas juntas y en fila, en una zona con sillas o bancos donde, compuestas y preparadas, esperan que algunos de los desparejados las elijan. Los jóvenes compran tickets (en 1933 los cinco tickets son 1.50 pesetas), y gastan cada pase con una taxi-girl diferente. Concluido el baile, la chica recibe el ticket y cuando se va del dancing pasa a cobrar en caja su comisión, que es de quince céntimos por ticket. Si ha realizado unos cuarenta, su ganancia es de seis pesetas, que complementa el sueldo de su trabajo, ya que las chicas-taxi suelen ser jóvenes trabajadoras que al tiempo se divierten bailando. Aunque alguno quiera confundirlas, no tienen nada que ver con las llamadas tanguistas, las chicas que trabajan en los cabarets incitando a los clientes a beber y a «descorchar» alguna botella.

Esa fiebre del baile alienta esos concursos de resistencia que, a imitación de los de EE. UU., se han hecho populares en el Circo Price de Madrid. El que inaugura Zamora el 21 de diciembre de 1934 a las once de la noche será el último en celebrarse, aunque eso todavía no lo saben ni los bailarines ni el público. La Iglesia y los sectores conservadores han puesto estas pruebas en su punto de mira.

Critican el ejemplo que tramsmiten a la juventud y el riesgo al que someten sus cuerpos los bailarines, que quedan extenuados por alcanzar unos premios mientras el público presencia esa humillación extrema. Músicos y orquestas se unen a las protestas por variadas razones: aducen que solo dan trabajo a un conjunto y que se utilizan gramolas en los descansos. El negocio para el empresario es, desde luego, redondo, pues durante el tiempo que dura —hay retos de resistencia de mil horas— se llena el circo. Además, se consumen bebidas y comidas a todas horas mientras las parejas dan vueltas a la pista.

En esos campeonatos de los años de la República brillan varios bailarines madrileños. Uno de ellos es Lucio Gómez, el Chato, así apodado por su corta napia, que baila el chotis en una losa con precisión matemática, así como el tango, el fox, el charlestón, el vals, el pasodoble… Trabajó de tendero en el mercado de la Cebada, luego fue dependiente de tienda y más tarde profesor de una academia de baile antes de ser bailarín profesional, de esos que va de concurso en concurso por varios países ganando buenos duros. Con sus pies. Y su corazón. Porque Lucio Gómez, el Chato, es muy rumboso en propinas y detalles, conoce a todo el mundo, es simpático a rabiar. Un hombre del pueblo. En el primer campeonato, el del año 31, llega a ser uno de los finalistas, pero se queda «viudo» porque su pareja, Angelita, llamada «la Reina del Sueño», abandona después de 150 horas. En el 32 ya se presenta con Lolita del Llano, a la que ha conocido en una de esas exhibiciones de baile que se hacen en las Academias. Y tienen la ocurrencia, que celebra encantada la prensa, de prometer que se casarán al llegar a las quinientas horas. Y lo hacen, desde luego, de forma laica y sin dejar de bailar, en la pista del Circo Price, mientras el público y el resto de los concursantes les gritan «¡Vivan los novios!» y reciben regalos de muchos de los asistentes y del empresario Sánchez Rexach, que ve en aquella boda una publicidad añadida. Según contaba luego el Chato, lo difícil había sido bailar la marcha nupcial con cierto decoro, porque, aunque los demás participantes les hicieron un arco, al final tuvieron que improvisar mientras la orquesta atacaba los sones de la famosa melodía de Mendelssohn.

Su mujer, Lolita del Llano, tan bailarina como él, gana el campeonato de España de 1934 de baile de resistencia con su amigo Gonce, mientras que el Chato es subcampeón de Madrid. Por la calle, Lucio va vestido con gusto, siempre con pajarita en vez de corbata —dice que la pajarita es más bailarina—, su mujer cogida del brazo, y caminan con gracia, a veces con movimientos, como si no tuvieran bastante con sus ensayos y siguieran practicando en esos paseos que les llevan a los cabarets o los lugares de moda, Chicote incluido. Recuerdan, salvando las distancias, a Fred Astaire y Ginger Rogers en *Sombrero de copa*, película que se estrena en 1936 en Madrid.

Además de ese gusto por mover el esqueleto, de ver a las parejas evolucionar en la pista atacando los diversos ritmos, en estos campeonatos la atracción es contemplar cómo van cayendo y abandonando los participantes. Debe ser algo atávico español, estar sentado mirando cómo trabajan o actúan los demás. En la primera edición algún diario califica de terrible aquel campeonato de baile «en el que, por milagro, no hubo que retirar de la pista ningún muerto». En la misma crónica, el periodista dice de los sádicos espectadores que «gustaban de hacer bailar a quienes no podían tenerse en pie. Después de todo, la vida, por ahora, la constituyen unos hombres que se fatigan para que otros, a su merced, permanezcan sentados. No es más que una síntesis del mundo».

Tal es la pasión por la danza que la capital ve aparecer academias de baile para enseñar los nuevos ritmos a los madrileños. Saber bailar es fundamental para divertirse y tener aventuras amorosas. «No saber bailar», se lee en la revista *Nuevo Mundo* en 1929, «puede equivaler a una absurda derrota íntima. Actualmente, hay que saber bailar». Para eso existen una docena de academias en la capital madrileña. Lo más solicitado, dicen los dueños o los profesores de estas academias, es el tango argentino y los bailes americanos: el fox y el *black-bottom*. Después el chotis, el vals y el pasodoble. Las nuevas salas también organizan en ocasiones concursos de baile, en los que al principio se incluyen demostraciones de bailarines profesionales para que observen los jóvenes aficionados. Tras los expertos, comienza el concurso

amateur a ritmo de vals, polka, blues, fox o tango.

Los fanáticos del baile ya conocen de este tipo de concursos cuando llega ese primer campeonato del año 1931 al que la prensa, por la novedad, le presta cierta atención. Aunque algunos periodistas señalan que se puede hablar más de prueba de resistencia que de baile, porque muchos no bailan salvo cuando reciben obsequios del público, lo cierto es que se inscriben varios campeones internacionales. Aparte de los premios, que solo son importantes para los primeros clasificados, los participantes reciben dinero u obsequios de los espectadores. Puede que porque les guste el danzarín o porque tienen ganas de ver reanimarse a aquel infeliz que parece que no puede aguantar. Entonces, al ofrecerle cinco o diez duros, el aludido resucita y emprende incluso un furioso charlestón.

Cuando a un hombre o una mujer se le retira la pareja porque no puede más, tienen derecho a seguirse moviendo solos. Si quedan tres hombres solos y sale un cuarto, el primer solitario es obligado por el reglamento a salir de la pista. Estos «viudos» lo tienen más difícil porque el que baila con pareja puede apoyarse en ella, y a veces dar una cabezadita o distraerse charlando.

A medida que se acerca el final del año y se van sumando horas y horas, poco a poco abandonan muchas parejas y se perfilan los preferidos del público, que no se cansa de pedir exhibiciones. Los concursantes se prestan gustosos, y aun cuando nadie lo pide, lo hacen también; ni un gesto de desagrado ni una mueca de cansancio, son hombres y mujeres de goma y acero, tal y como dicen los dos *speakers* que animan continuamente la prueba y que no dejan de contar chistes y chascarrillos. Algunos muy malos, hay que reconocer.

Al Chato, conocido por todo Madrid, no se le escapa una. Parece que conoce a la mayoría de los espectadores que abarrotan a todas horas el circo. De pronto entra un hotelero y al poco se oye la voz del *speaker*, que manda un saludo de gracioso desparpajo: «Acaba de entrar don Fulano de Tal acompañado de una bella señorita. El Chato le dedica una exhibición de tango». Han bailado ya cientos de horas, y el Chato y su pareja, más frescos que una lechuga, bailan

como los propios ángeles, casi sin tocar el suelo. El mencionado señor le ofrece un billete de cincuenta pesetas por el detalle. Otras veces son los asistentes los que, por divertirse, ofrecen otro billetito de cincuenta pesetas por un charlestón a una pareja mohína que parece revitalizarse con aquella recompensa y acelerar el inevitable declive.

Algunos donativos son de amigos, como los que tenía el Chato en el mercado de la Cebada, donde trabajó. De pronto alguien, «su amigo el Chuleta» le obsequia, y luego viene «su amigo el Verduras» y por último su amigo «el Naranjo». Y a cada uno el Chato y su pareja les dedican un tango, un pasodoble, un fox, lo que se tercie. A veces los bailarines cambian de registro para no aburrirse.

Los premios menores se corresponden con el tiempo bailado. Cuando cumplen doscientas horas de resistencia, obtienen un premio de doscientas pesetas cada uno, y al llegar a las quinientas horas, una suma igual de pesetas, sin perjuicio de los primeros premios. Se registra un desfile continuo de espectadores, con independencia de la hora, de día o noche. El circo parece una feria. En este campeonato todo está reglamentado, y en especial el tiempo de descanso, fundamental para que pueda alargarse la resistencia. Cuando llega ese tiempo, varios empleados irrumpen en la pista, portadores de los catres, para que el público pueda presenciar el descanso de los bailarines.

Como regla, los concursantes tienen quince minutos de descanso por hora que aprovechan todos a la vez. Aunque sucede asimismo que el tiempo vaya apremiando y vista la resistencia de las parejas y «viudos» que aún continúan bailoteando, se merme el descanso reglamentario, que se baja a los diez minutos y en alguna de las ediciones, acabe desapareciendo hasta la resolución final. En la pausa se afeitan, reciben masajes, se cambian de ropa o son examinados por el médico. Algunos concursantes quieren dormir, pero otros aún tienen ganas de juerga y no les dejan. Las mujeres duermen en el escenario y los hombres, algunos en la pista y otros en los cuartos destinados a boxeadores. Ante las protestas, a uno de ellos le sacan la cama a un pasillo porque dicen que ronca. En la pista de baile no gozan de mucho espacio, lo que hace molesto

recibir la comida. Los bailarines dicen que no les dan demasiado de comer y que engullen en cinco minutos, sin dejar de mover los pies.

Con frecuencia hay que someterles a acciones que tienen como objetivo mejorar el «riego cerebral». Podía pensarse que los participantes razonan con los pies cuando les vemos cabeza abajo, dentro del catre, mientras alguien les sujeta por las piernas. Al producirse esa escena, muchas bocas se callan y los ojos se concentran en muecas que parecen dolerse de la postura.

Luego, los esforzados bailarines se cubren los ojos con un pañuelo mientras los practicantes les dan masajes antes de que se duerman. El locutor lo anuncia a los espectadores y les dice que pueden chillar, porque sus gritos no despertarán a los que descansan. La gente, sin embargo, guarda silencio, como si temiera profanar algo sagrado. En ese momento, un espontáneo salta a la pista, reloj en mano. Quiere comprobar si los bailarines tienen el pulso normal. Puede que sea un médico recién salido de la facultad, se imaginan los asistentes. Y entonces, quizá propiciado por el silencio que ha hecho concentrarse a los de las localidades modestas, un gracioso exclama:

—¿Cómo le has encontrado, Marañón? —grita y rompe ese hechizo del silencio en el que el circo está sumido.

Estalla una carcajada general. La gracia de la frase ha logrado que todos se desaten. La sala es un guirigay. Cómo no pensar en lo que el cuerpo siente después de cuatrocientas, de seiscientas, de ochocientas horas de moverse como una peonza. Porque si es complicado dormirse, lo es más el trabajo de despertar a los durmientes. Como leños, algunos tienen que ser zarandeados o incluso empujados al suelo, donde caen y detrás de ellos, su catre —como el Chato, al que siempre se le pegan las sábanas—. Los supervivientes empiezan a moverse con lentitud, de forma automática, musitan algo, deliran… Cuando se ponen los calcetines o zapatillas se quedan inmóviles, detenidos en pleno movimiento. Seguramente en esos momentos piensan en los premios prometidos y lo que cuestan, sueño que solo alguno de los que quedan cumplirá.

Las bailarinas marchan hacia un armario frigorífico. De uno de los cajones superiores extraen los útiles de aseo y toda la parafernalia

de los aditamentos femeninos: lápiz de los ojos, barrita de carmín, pinzas, colorete. Se maquillan, abstrayéndose del escenario y las miradas.

El médico que los atiende es el doctor Jáuregui, que en algún momento, entrevistado por el *speaker*, dice que la resistencia de los bailarines es verdaderamente formidable. Y que solamente se hace preciso darles masajes de cuando en cuando y embadurnarles los pies con polvos de talco, para evitar que se les agrieten. Entre los visitantes asiduos al espectáculo, que contemplan desde el reservado de los invitados famosos, están Ramper, Bretaño, Perlita Greco y Tina de Jarque. Todos ellos ofrecen obsequios y premios a los bailarines. El público se renueva constantemente, ríe, aplaude, se cuentan chistes y gracias que se suman a los de los locutores y levantan carcajadas en ese ambiente festivo. Varios espectadores, contagiados quizá por el espíritu del concurso, por una apuesta o porque no tenían donde dormir, siguen la prueba sin abandonar el local, llegando hasta las doscientas horas. Quedan exhaustos, y allí acaban comiendo, durmiendo y aseándose. Por lo visto, como se comenta, es más agotador el esfuerzo de presenciar, sentado, un espectáculo, que el de participar en él. Muchos de los que acuden salen cansados del Price.

Además del Chato, otro de los campeones es Emilio Arango, el Negro Arango. Un hombre elegante, con su capa de color café, un sombrero de fieltro blanco debajo del cual se arremolinan sus cabellos rizados y unos guantes amarillos. En el campeonato de baile es puro nervio, siempre moviéndose, agitado. Simpático y dicharachero, dice que tiene psicología, además de mundología. Ha nacido en Los Palacios, una ciudad de Cuba, de hermoso paisaje de palmeras y plantaciones de cañas de azúcar. Se tenía por español, aunque sus padres fueran de Cuba. Había salido de la isla en 1928 con mucha ilusión por venir a España. Todo eso contaba en la revista *Estampa*.

—Y Madrid no me ha defraudado. Aquí me conoce todo el mundo… tengo innumerables amigos; acaso sea el negro que tiene más simpatías entre los blancos… ¡Me conoce todo Madrid!… Por otro lado, yo soy un sentimental… Cuando tengo dinero, no hay otro tan

caritativo, mi duro es de todos; el dinero no tiene importancia para mí.

Emilio, el Negro Arango, dirige una orquesta en una sala de fiestas, La Banda de Estrellas Negras, y como bailarín danza magníficos fox excéntricos. Dice que es un sentimental.

—Tengo mi título de procurador…, pero soy artista ante todo… Músico y algo poeta. Actor también. Mi sueño sería llegar a ser un Paul Robeson, el famoso actor negro.

El Negro Arango resistirá bailando, en el Price, más de mil horas.

En los descansos de las orquestas, las gramolas arrastran su música chirriante por los altavoces. También los *speakers* se turnan ante el micrófono, con voces ahuecadas: «¡Atención, señores! Un señor tartamudo, de Alcázar de San Juan, aquí presente, ofrece veinticinco pesetas a la pareja número 30 por un "Pericón"», que por supuesto, la pareja baila.

Estos hombres y mujeres rápidos, flexibles, elegantes, bailan —a veces caminan— alrededor de la pista, corrillo de muñecos coloristas, como si fueran parte de un gran mecanismo de cuerda. A algunos no se les nota el cansancio, aparecen impolutos y peinados, como si acabaran de empezar, moviéndose con soltura y movimientos elegantes y, a la vez, enérgicos. Otros, sin embargo, tienen ya las piernas de plomo, avanzan como pueden, aletargados o dormidos, arrastrándose casi, sostenidos por sus parejas, reclinadas las cabezas sobre las que se abate una fatiga infinita.

Hay imágenes que quizá compensan el ambiente cargado de humo. Como cuando una de las bailarinas, en un detalle de ternura, dedica parte del descanso a escribir unas líneas a su novio o a sus padres, tal vez al hijo que cuida alguien. O esas bromas entre los propios bailarines, que simulan una corrida de toros para que se vea su buen ánimo en este espectáculo, que a veces parece cruel e inútil, aunque siempre obsesionante.

Las horas más difíciles son las de cinco a nueve de la mañana, ya que hay menos público, no hay aplausos y el cansancio acumulado se alía con la noche para pesar en todos, ejecutantes y espectadores. Y es asimismo cuando entre los bailarines, que son competencia, se producen rasgos de compañerismo. Por ejemplo, la

pareja de Ortiz, número 32, muy animada y sin que se le note el cansancio, lleva en brazos, seguramente dormido, al Chato, número 4, que es uno de los solitarios que parece que no puede tenerse ya a esa hora. Ortiz, que es uno de los que mejor aprovechan el tiempo del descanso, pasea solo mientras su pareja ayuda al compañero.

En el maratón de 1932, los bailarines intentan las mil horas de danza. El empresario del Price, Mariano Sánchez Rexach, ha fijado en treinta mil pesetas los premios, dieciocho mil de ellas para las tres primeras parejas. Ese año, el campeonato de baile se inaugura el 17 de diciembre con brillantez, como dicen los diarios, y con el objetivo de las mil horas en el horizonte. Todo un récord. El circo se engalana con banderas y escudos de varios países. Las taquillas tienen que cerrar dos horas, porque todo el billetaje está vendido, y no vuelven a abrir hasta las dos de la mañana, cuando algunos han salido. Tras una exhibición de baile se presentan 42 parejas, varias de las candidatas a ganar el campeonato: el campeón español Ortiz y René de Guy; Marco y María, que son ovacionados en una admirable zambra; Los Arias; Ricardo-Ivone, con su número de patines; Ojivale, el gracioso humorista que hizo un delicioso número de ventriloquía; Tapia, Pepe el Sastre, el Chato —que ya es subcampeón de Madrid— y su pareja, Lolita del Llano. Participan algunos campeones internacionales como Decharneux, campeón del mundo; Bodelli, campeón italiano; Willy Stars, campeón alemán.

El campeonato se alarga hasta el año 33, al 2 de febrero, en el que quedan cuatro parejas. A las doce de la noche se retiran los campeones franceses, que en ese año son los Corbiére, por lo que pasan a quedar tres parejas, algunas compuestas tras unirse varios «viudos». A la una y quince de la tarde el público, que abarrota el circo, puesto en pie, pide que los bailarines abandonen la prueba y sean repartidos entre ellos los tres primeros premios. Los jueces dudan, y los hombres de las parejas se niegan, pero el público insiste y, tras nuevas consultas, todos los bailarines aceptan. Entonces estalla una ovación atronadora y los seis bailarines permanecen en pista varios minutos. Han bailado un total de 1117 horas y han realizado la prueba sin descanso alguno. En el reparto de los premios, tocan a tres mil pesetas cada uno, cifra nada

despreciable.

En el año 34, el último año que se celebra el campeonato, los Chatos se presentan separados: él lleva otra pareja y ella actúa con el madrileño Gonce. Las primeras veinticinco pesetas que obsequian al Chato las dona para la cuestación que hace *El Heraldo* para los juguetes de Reyes de los niños. No estarán ese año entre los tres primeros, pero ganan unos cuantos duros.

La última vez que el Chato y su pareja salen en los diarios es en diciembre de 1935, cuando un periodista de *El Heraldo* se los encuentra en el Cabaret Casablanca. No por trabajo, sino por disfrute personal. Tan raro como encontrar a un confitero comiendo pasteles en establecimiento ajeno. Pero los Chatos —la pareja ha heredado el nombre— dicen que van a muchos lugares a bailar cuando tienen ganas. Bailan por placer, para divertirse. El reportero les pregunta de dónde venían.

—De Francia, mismamente.

Hacía un año que la Chata y Gonce habían obtenido el título de campeones de España y eran conocidos y solicitados por públicos de los lugares elegantes del sur de Francia. Aunque Lolita del Llano y Lucio Gómez son marido y mujer, no siempre acaban juntos los campeonatos, ya que a veces el cansancio hace que se retire uno de ellos antes que el otro.

—Llegamos hace poco —dice el Chato—. Hemos ganado dinero, aunque podíamos haber sacado más.

Y cuenta que Boby Sugar, campeón francés, que les había contratado como empresa, se largó en Montpellier cuando llevaban bailando cuarenta y ocho días, sin abonar sus sueldos. Cinco mil francos.

—Después de Montpellier, fuimos a Toulouse, donde bailamos treinta y ocho parejas, de ellas, dos españolas, y mi Chata y yo nos llevamos el tercer premio. Luego a Biarritz… ¡Y allí sí fue la caraba en bicicleta!

Y relata lo que les pasó en Biarritz, algo «muy divertido».

—Ya sabes que la Chata, mi pareja, es campeona de España, y en Price se le impuso una banda la mar de bonita, con los colores de la bandera nacional. Ese fue el problema, los tres colores.

—¿Es que tú no eres republicano? —pregunta el periodista.

—¡Hasta las cachas, hombre! Pero cierta gentecilla de por ahí fuera, no. Y cuando salimos a la pista en Biarritz, la Chata salió con su banda colocada, tan guapa y pimpante. Pero a cierta gente española que había en Biarritz les molestaba a la vista el color morado y nos hicieron el vacío.

Así pues, a aquellos ricachones y gentes adineradas españolas que estaban allí no les gustó el detalle de la banda con la bandera republicana y por más filigranas que hicieron en sus exhibiciones, parecieron no verlos. El Chato cuenta que fueron la pareja que menos dinero ganó.

—Pero no nos importó. Ese es el patriotismo de su clase. Me enviaron varios recaditos insinuándome que si la Chata se quitaba la banda, nos gratificarían. A mí me dio eso mucho asco y no permití que se la quitara. Luego fuimos a Caen, donde gané el quinto premio. Después a Tour, Boulogne-sur-Mer, Periquet, Biarritz y Toulouse de nuevo, donde en el campeonato local llegamos a la final, tres españoles entre treinta y cinco parejas de extranjeros. Ganamos Gonce, Escobar y yo. Y de vuelta a Biarritz, por último, han ganado otro campeonato Gonce, con la Chata de pareja. *Ma femme* ha estado fabulosa con su banda republicana. ¡Esa ha sido nuestra venganza!

El Chato dice al periodista que espera que se vuelva a convocar el campeonato de resistencia del Price. Aunque están suspendidos, él tiene confianza en que se levante la prohibición.

—Nosotros hemos dejado más de un millón de francos de ganancia por donde hemos pasado. Además, no se obliga a nadie a bailar. Y si alguno se obstina en continuar cuando está cansado, el médico, bajo cuyo control estamos continuamente, se lo prohíbe. Por otra parte, con ese espectáculo viven más de quinientas familias. Y te aseguro que no hay nada inhumano ni cruel y, en cambio, sí lo hay en otros espectáculos que se toleran… En fin —termina diciendo el Chato—, que no me voy de Madrid, porque confío en que se arregle lo de que demos un nuevo campeonato en Price y podré saludar allí a todas mis amistades.

El Chato tiene muy claro que aquello es un medio de vida y que

está amarrado a esta forma de vivir, que lleva el baile en el corazón.

—Y en las piernas —apostillaba Lolita del Llano, su mujer—. En el baile somos alguien, nos conocen, ganamos con esfuerzo nuestros dineros, yo no quiero volver a los almacenes SEPU.

—Seguiremos hasta donde nos dé la cuerda.

Cuerda tuvieron un rato más. Pero no hubo más campeonatos en el Price. Los dancings, los bailes, siguieron, hasta incluso la tercera semana de julio del 36, muchos ya al aire libre desde la primavera. Y luego llegó el verano, ese caluroso julio y el baile macabro de la guerra.

CAPÍTULO XVII: Los negros que tenían el alma… negra

La noche ciudadana
orquesta su Jazz Band
Los autos desenrollan
sus cintas sinfónicas por las avenidas
atándonos los pies.

Lucía Sánchez Saornil (Luciano de San-Saor),
«Panoramas urbanos», revista *Ultra*, 1921

Cuando ve a Bubby Curry en el ensayo en aquel teatro de Madrid, el cómico Alady no tiene más remedio que recordar la visita que le hizo un año antes en la comisaría de Barcelona donde estaba detenido. En el rincón donde le habían trasladado los guardias, Alady le vio contrito y compungido, en una imagen muy distinta de lo que era su carácter extrovertido.

Bubby, puertorriqueño emigrado a Nueva York, lleva dos años en Barcelona, donde ha llegado como batería de una orquesta de jazz que toca en el music-hall Parisiana y luego pasa al Maxim's. En el Maxim's actúa la bailarina negra Sadie Hopkins, que en 1927 ha causado sensación en Lisboa, en el Bristol Club, acompañada por el propio batería.

Bubby es largo y de cara regordeta y risueña. Con mirada clara y sencilla, se mueve con lentitud, pesadamente, salvo cuando baila, e incita a la risa solo por su aspecto bonachón. Normalmente aparece como revulsivo cuando el ambiente decae en el cabaret. Entonces, en un momento dado, la orquesta rompe el silencio con estrépito de música negra y gritos de júbilo. Y sobre esos sonidos, la voz potente de Bubby se impone a la algarabía de los instrumentos del jazz. Esa aparición fija las miradas y la atención. Se apagan las luces, y sale al parquet a bailar una danza con movimientos sensuales, envuelto en

la luz de un foco que le sigue allá donde se mueva, resaltándolo en la oscuridad. De la melancolía del cabaret se ha pasado al desenfreno de la locura, dicen algunas crónicas. Pero quiebra la empresa, se cierra el cabaret, y la orquestina se disuelve. Los músicos excéntricos regresan a París, de donde han venido, esperando un empresario que les dé un nuevo destino. Entre ellos no está ya Bubby Curry. El bailarín se ha quedado en Barcelona porque se ha enamorado de Margot, una tanguista rubia y blanca del Bar del Centro, uno de los locales más típicos de la vida nocturna de la capital catalana. Juntos se gastan el dinero ahorrado, en un tiempo de felicidad y derroche que pronto les deja sin blanca. Para ganar otra vez el sustento, Bubby intenta primero unas exhibiciones como solista de jazz-band, luego otras como bailarín excéntrico, pero sin éxito. En ese momento de desesperación, un empresario de zarzuela le contrata para una revista con un buen sueldo en el Paralelo. Bubby y Margot, como pareja de baile, especializados en el charlestón, constituyen la atracción del espectáculo. Vuelve a ganar demasiado. No está acostumbrado a tener tanto dinero y se compra un automóvil.

Una madrugada de julio de 1928, quizá por los efectos del whisky o la gloria de los aplausos, Bubby, aturdido en el volante, atropella a una mujer, que queda muerta bajo las ruedas del automóvil. Va a parar a la cárcel, donde le visita Alady, que habla luego al juez. Convencidos días después, tanto los jueces como la opinión pública, de que el atropello ha sido involuntario y que tiene buen corazón, sale al poco tiempo al serle aplicada la libertad condicional, siempre que no vuelva a coger un coche, claro está. Desde ese momento, Bubby va a todos lados a pie o en tren. Alady decía con sorna que le metieron en prisión por el atropello, ya que tocar en la jazz-band y bailar el charlestón aún no estaba penado, aunque todo se andaría.

A pie, o en el coche de otros, Bubby Curry es uno de los asiduos del distrito quinto, el llamado barrio chino desde 1920, el distrito con más cabarets y cafés, botillerías de flamencos y music-halls de Barcelona, lugares donde se oye aquella música de moda, el jazz.

La vida crápula de Barcelona —que ha llegado al millón de habitantes en la década de los treinta y goza de gran prosperidad—

posee algunas diferencias con Madrid y sus sitios golfos. La vida nocturna barcelonesa se concentra en el Paralelo, convertido en la avenida que agrupa más cabarets, teatros, cines y cafés de toda Europa, así como burdeles y casas de citas célebres como Madame Petit, Casa Enriqueta o El Manquet. Otra de las zonas de diversión es el barrio chino, asociado a esa población marinera que no tiene posibles para acudir al Paralelo y en cuyas calles estrechas y sórdidas, antros de mala muerte, se trapichea con mayor profusión la cocaína (llamada mandanga o mandanga chachi, con más calidad). En 1925, en el barrio chino se abre un cabaret que sería mítico hasta la guerra civil, La Criolla, cuyos dueños han tenido, entre otros negocios, una taberna de marineros y un prostíbulo. La Criolla la visitan intelectuales, faranduleros y, por supuesto, personas como Bubby, artistas de jazz, esa nueva música que hace furor.

* * *

La primera película sonora estrenada en España fue *El cantor de jazz*, dirigida por Alan Crosland, en 1929. La presenta en esmoquin y pintado de negro, en el cine Palacio de la Prensa de Madrid, Ramón Gómez de la Serna, perejil de todas las salsas y fanático del jazz y de las jazz-band, con un texto de quince folios que titula «Jazzbandismo»:

> ¿Fecha del nacimiento del jazz? ¿Qué importa el origen, si se ha adaptado a la época y ha roto la enervadora música de los halagos mustios? ¿Qué importa que esa sucesión del viejo charivari —gran charivari el de toda época— nos venga de Norteamérica y se sostenga que procede de una orquesta que había en el Café Schiller en 1915, y en la que el negro Jasbo Brown, en la hora más excitada por las avispas de los cock-tails, era interpelado con gritos de «Otra vez, Jasbo!», y, por fin, en abreviatura, «Otra vez, jazz?».

El jazz y lo negro están de moda durante las décadas de los veinte y los treinta. La llegada del jazz a Europa es consecuencia de la Gran

Guerra, cuando esa música nacida en Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX es difundida por las bandas militares norteamericanas. Sus ritmos y melodías, fruto de la fusión de elementos africanos y europeos, llegan a España —vía Londres o París— en principio a través del foxtrot y el charlestón.

Es normal que en los antros de moda, un «portero de raza negra» como se dice, vestido de lujosa librea, dé la bienvenida a los visitantes. En la literatura lo negro ya se había asomado de manera notable con la novela de Alberto Insúa, *El negro que tenía el alma blanca*, de 1922. Un best-seller que muy pronto fue llevado al cine con dos versiones: la primera, muda —con Concha Piquer—, y la segunda ya sonora, mucho más moderna y cosmopolita, en 1934, con Angelillo, Antoñita Colomé y Mario Barreto en el papel del negro que sufre. Estos dos últimos cantan el blues «El negro soy yo», compuesto por Daniel Montorio.

La novela relata la historia de un bailarín negro de origen cubano, hijo de esclavos que, a pesar de su origen humilde, llega a triunfar en los espectáculos de París y Madrid. Es una de las primeras obras de la literatura española en tratar el tema racial, con sus prejuicios anclados en una sociedad que recibe con novedad los ritmos negros, pero que sigue considerando al negro inferior.

El jazz al principio es moda de ricos, que hablan de ello y lo disfrutan en sus lugares veraniegos del norte de España, como Santander y San Sebastián, adonde acuden orquestas de París que no pueden pagar los nuevos impuestos aprobados para los espectáculos que sirven para la reconstrucción del país francés tras la Gran Guerra. En la capital, el primer bar americano de Madrid, el Maxim's, en la calle de Alcalá 17, junto al Casino de Madrid, dispone de su propia orquesta de jazz desde que abre, en octubre de 1917. Esa orquesta ameniza sus tés dansants y los *souper-tango*, bailes de tarde o que comienzan tras las últimas funciones en los teatros cercanos. Las noticias del nuevo ritmo se suceden y las jazz-bands comienzan a amenizar bailes de casas de ricos. Una de ellas viene al Hotel Palace para animar una «*souper* gran moda» un año después.

Los ritmos negros van calando en la noche madrileña y sus locales. En 1919, otra jazz-band comienza a actuar en la capital. Es en el

Club Parisiana, en Moncloa, un salón ecléctico tirando a cabaret en el que se puede escuchar además cuplé y flamenco, uno de los últimos refugios en esas noches canallas en las que noctívagos y señoritos acaban saludando la aurora. Café cantante y casino, tiene una fauna variopinta en la que pueden figurar amantes del jazz y los nuevos ritmos, novelistas del momento, pintores como Julio Romero de Torres y cantaores que caen por el club al cerrar los colmaos. Allí se dan homenajes, como por ejemplo el celebrado en honor de Pastora Imperio, tributado por escritores como Ramón Pérez de Ayala y Miguel Unamuno.

A partir de 1920 las jazz-bands que actúan en Madrid son la Orquesta Marchetti, la orquesta Jazz Band White and Black, el Jazz Band Padureano o la orquesta Los Ibáñez. También se las califica de orquestas «excéntricas» —se llama así a las que tocan las músicas que vienen de América: swing, blues, foxtrot, jazz, sobre todo porque tienen batería—. Interpretan música de baile, en el estilo de orquestas como las de Paul Whiteman, «el rey del jazz», o Jack Hilton, un jazz ligero.

Tienen que pasar varios años para que se comience a ver en España lo que son auténticas orquestas de jazz de fama internacional. En 1926 se estrena en Madrid y Barcelona la revista musical *Chocolate Kiddies*, con música de Duke Ellington y dirigida por Sam Wooding, al frente de una orquesta de once músicos y un cuerpo de baile de treinta bailarinas. Otro espectáculo que llega en 1928, desde París y con la dirección de Louis Douglas —productor de los espectáculos de Josephine Baker—, fue *Black Follies*, que se presenta como «revista negra de Nueva York con cuarenta artistas negros».

Lo del Parisiana es solo el principio. En España se van difundiendo estas nuevas músicas incluso en las casas de citas, donde es el último grito: se piensa que ayuda a la cópula. Madrid y Barcelona, en los años treinta, son testigos de una época esplendorosa del jazz en España. Allí actúan las mejores orquestas internacionales del momento, como la de Sam Wooding, Jack Hilton o Harry Flemming. Este último se afinca en España durante algunos años, tocando en todo tipo de ambientes, desde los más selectos teatros y cabarets

hasta plazas de toros.

No solo viene el jazz a España con los negros americanos. También lo impulsan algunas vedettes, como Blanca Negri, Carmelita Aubert, Reyes Castizo, la Yankee y Tina de Jarque. Esta última se embarca como empresaria en una gran producción de jazz, en 1927, con la ayuda del representante Juan Carcellé.

También contará con Carlos Saldaña Alady, *chansonnier* a lo Maurice Chevalier que canta cuplés y charlestón y triunfará luego como humorista. El nuevo espectáculo se titula *Revuette Jazz-Tina de Jarque.* La compañía, bautizada Femina, está formada entre otros artistas por la orquesta de ocho profesores Melodians Sincopated Orchestre; un cuerpo de baile de ocho bailarinas, The Metropolitans Girls; Bubby Curry y las hermanas Cortesinas, Angélica y Ofelia, dos españolas de origen italiano nacidas en Valencia que hablan a la perfección el griego.

En esta revista, uno de los números fuertes es Bubby Curry. Al ritmo de la orquesta de los Sincopated, Bubby flexiona las piernas y danza, mago del charlestón.

El charlestón o el charles, como se le acabará llamando, es una variedad acelerada del foxtrot que hizo furor en Estados Unidos. Danza con música rítmicamente sincopada, se caracteriza por la supremacía de la sección de viento sobre los demás instrumentos, especialmente el trombón y el clarinete. En compás de cuatro se baila como baile de salón o en espectáculos que exudan alegría y libertad. El baile arrasa y se convierte enseguida en el nuevo ritmo de moda. Todas las revistas musicales de la época lo incluyen con algún número. En noviembre de 1926, el dancing Maipú-Pigall's de Madrid celebra un campeonato de charlestón.

Tan popular se hace que las academias y profesores anuncian pronto cursos del nuevo baile que todos los jóvenes chic quieren bailar. Los charlestones peninsulares fueron, por ejemplo, el «Charlestón del pingüino», cantado por Celia Gámez; «Al Uruguay», interpretado por Alady, Tina de Jarque y Consuelo Reyes Castizo; la Yankee también había puesto de moda otro que se titulaba «Madre, cómprame un negro».

Aunque la *Revuette Jazz-Tina de Jarque* es ambiciosa, la gira que

hace por provincias, Valladolid, Santander y San Sebastián, antes de presentarse en Madrid, no tiene el éxito esperado y la compañía se disuelve tras las actuaciones en la última ciudad.

Tras aquella tentativa de Tina de Jarque, Alady actúa en revistas de jazz como *Noche loca,* montada por Campúa, junto a las hermanas Pinillos y las hermanas Cortesinas, que acompañan a Ruth Bayton, negra norteamericana, buena y cotizada bailarina. Compañera de la Baker en París, ha triunfado en Berlín y ha actuado en la revista *Not-Yet*, en el Teatro Cómico de Barcelona, acompañada de 150 artistas. En Madrid, en el Romea, gana ochocientos dólares semanales. En una entrevista a un periódico norteamericano, el Pitsburg Courier, en 1931, Ruth declara cuál es su filosofía vital:

> No sacrifiques dinero por amor. Cuando conozcas a un hombre con dinero, déjalo gastarlo en ti. Si le gustas, nunca ahorres su dinero si quieres retenerlo. Si no sabes cómo gastar el dinero, nunca encontrarás un hombre con dinero. Cuanto más dinero puedas gastar, más y mejor le gustarás. Si eres cara, ganarás fácilmente su amor y afecto. Por supuesto, esto no se aplica a los hombres que no tienen dinero.

Ruth Bayton cosecha un enorme éxito en los teatros españoles. Después de *Noche loca,* en 1928, baila en la sala del Maipú-Pigall's, donde según dicen los rumores van a verla Primo de Rivera y Alfonso XIII, que tiene un asuntillo con ella desde que la ha conocido un año antes en Biarritz. Debido a su gran éxito se queda en España unos años y participa en otras revistas, y lo más sorprendente es que crea un baile mezcla de chotis y charlestón, un invento bautizado como «chotistón». Ruth, que parece que está en el país con otro nombre en la etapa republicana, desaparece unos meses durante la guerra civil, aunque al final logra salir de España y volver a los EE. UU.

El jazz no solo es un género musical, sino que constituye un movimiento social que transforma los viejos hábitos. Estados Unidos es un modelo a seguir, y de allí llegan música, baile, moda y nuevas costumbres, consiguiendo cambiar la visión de la sociedad que se

tiene en el país, en especial de las relaciones entre sexos. De hecho, esa música norteamericana ayuda a la mujer de los años veinte a emanciparse.

El jazz contiene connotaciones transgresoras y modernas que encajan perfectamente con el espíritu de la época y juega un papel importante para la figura femenina. Con la alabanza de sus cualidades físicas y sexuales, crea un efecto de inclusión mayor de la mujer y de apoyo a su emancipación y modernización. Ejemplo de ello son las estrellas como Josephine Baker —en España empieza a ser conocida por sus bailes en Europa, que para algunos son escandalosos—. Aquí, tal vez por su ejemplo o el de otras bailarinas, se forman orquestas de jazz que van permeando la revista y los otros géneros musicales. Tal vez esa sea la razón de que surjan algunas big bands femeninas (Melody-Stars, Soro y sus *girls* sinfónicas), aunque las mayores oportunidades para la mujer pasan por convertirse en cantante de bandas o en bailarina.

Los cambios, no obstante, no se producen rápido, y aunque los tiempos son mucho más liberales y las mujeres comienzan a ser más valoradas, una serie de tópicos persiste en las canciones. Los más comunes: la *femme fatale*, la mujer infantilizada y la mujer indefensa. Tanto hombres como mujeres mantienen estas visiones, y los hombres las perpetúan a través de los cuplés y canciones escritas por ellos en los espectáculos a los que asiste un público en su mayoría masculino. La publicidad, asimismo, trata a las mujeres como meros objetos.

Por otro lado, el baile y la moda que viene de fuera se refleja en algunas novelas, como *Entre el fox y el shimmy*, *La señorita que bordaba el charlestón*, *La melodía del jazz band*. En ellas se describe un nuevo modelo femenino que llega de Estados Unidos: las *flappers*, aquí llamadas «tobilleras». Aunque con ciertas diferencias entre el arquetipo norteamericano y español, aquí también se desarrolla el modelo en las clases altas y medias de Madrid y Barcelona. Un estilo de mujer joven, libre de viejas herencias y clichés, vestida de forma atrevida, con el pelo corto, que se maquilla, bebe y fuma, también conduce (en 1925 se estrena el tango «Fumando espero») y, por supuesto, hace deporte: gimnasia,

atletismo, natación, tenis. También es más abierta sexualmente, va a los dancings, baila y escucha el jazz-band.

* * *

La fascinación por el jazz, lo negro y este tipo de espectáculos musicales, hace que durante unos años —que coinciden sobre todo con la época republicana— triunfen figuras como Josephine Baker y Harry Flemming. Un año antes de la visita de Josephine Baker, la llegada a España de Flemming, contratado por Mariano Sánchez Rexach para actuar en el Price, es todo un acontecimiento. Se decía que era el director de orquesta y bailarín negro más famoso del mundo.

En febrero de 1931, el periodista Francisco Aguera, de *Crónica*, acude al Price para entrevistarle. Habla también con propietario del circo, Sánchez Rexach, que el año anterior lo ha contratado en una jugada audaz. «Harry había tenido unos días malos en la parte económica y venía contrariado. Me hizo peticiones fabulosas. Pero yo le convencí de que una *reclame* mía le daría a conocer en toda España y llegamos a un acuerdo. Después, el éxito grande y la repetición este año».

Antes de ser bailarín y empresario, Flemming ha sido aventurero, gigoló y boxeador. La primera vez que viene a España, lo hace como director y artista de la revista *Hello-Jazz* o *Dos horas en Nueva York*, un espectáculo que da una visión humorística y muy colorida de los barrios negros de Nueva York. La revista se estrena en marzo de 1929 en el Circo Price de Madrid, y después pasa al Teatro Fuencarral. Más tarde realiza una gira por Sevilla, donde se celebra la Exposición Iberoamericana, y posteriormente Barcelona, con motivo de la Exposición Internacional. Esa primera compañía norteamericana de Flemming se llama los Blue Birds y está compuesta por blancos y negros, con diez hermosas bailarinas y quince profesores norteamericanos que cantan, silban y zapatean la verdadera música americana, son bailarines de claqué. Una de las artistas es una jovencísima Esther Jones, también llamada Little Esther o Baby Esther, que canta de forma ingenua y que afirman que

fue inspiración para Betty Boop.

El periodista pregunta al empresario si Harry gana mucho, y Rexach confiesa que «con la misma facilidad con que lo gana, se le va el dinero de una manera fantástica. Tenía un magnífico automóvil, la admiración de todo Madrid, un coche que gastaba cuarenta litros. Tuvo un apuro y se deshizo de él. Lo vendió en una cantidad irrisoria».

Cuando por fin puede el periodista entrevistar a Harry Flemming, este le cuenta que nació en Nueva York, de padres americanos, y desde muy pequeño se aficionó al baile. Al morir su padre, una familia alemana le inició en el campo artístico. Pronto vino a Europa, a Alemania, donde debutó. Lleva desde entonces bailando en el continente, sin actuar nunca en América, su patria, en veinte años. Habla varios idiomas, y tiene una gran cultura, no solo musical.

—Todos se portan muy bien. En todas partes gusta mi baile. En Alemania, sobre todo, donde a dieciocho marcos la butaca se llenaba el teatro todos los días. Y yo cobré veinte mil marcos por catorce días.

Afirma que el baile le ha producido mucho, seguramente millones, y que se lo ha gastado: «Pero ahora voy a ahorrar. Cuando reúna unos quince millones de francos me compraré un *chateau* en Francia, y me iré a vivir allí tranquilo». Dice que tal vez un día se case, pero no ahora, ya que no tiene tiempo de ocuparse de los amores.

Con todo el aforo lleno, su salida a la pista provoca grandes aplausos. Harry entusiasma a las multitudes con su elegancia y su sonrisa alegre. Con su frac impecable, su reluciente chistera, su bastón en la mano —que le sirve también de batuta— saluda con ceremonia y comienza a dirigir con brío y gracia a la orquesta. La dirige con la mirada, con el cuerpo, con la postura, ademanes que parecen exprimir su esencia a los instrumentos. Con una seña, la banda se adentra en una serie de sonidos que llenan de resonancias todo el circo, equilibrios armónicos y cadencias que hacen las delicias del público. Es el momento en el que, tras un solo de batería, la orquesta parece decrecer, apagarse. Y entonces Harry baila en la oscuridad perseguido por un foco que se pega a su figura, resaltándola del fondo. Se hace el silencio. Y poco a poco,

suenan los compases del vals «Ramona» con lentitud, con la orquesta en sordina, agazapada en la oscuridad de donde brotan los sonidos que acompañan al bailarín que, chistera en mano y bastón bajo el brazo, repiquetea con sus zapatos de claqué, siguiendo las notas, remarcándolas.

Tiene la escena algo de rito sagrado, dice el periodista de *Crónica* con admiración. Un tributo a los dioses de la danza y el ritmo. Cuando termina, estallan los aplausos. Él se enjuga la frente con un pañuelo blanco y empuña otra vez el bastón para sacudir a la orquesta. Con los últimos aplausos, aún sin desaparecer los ecos del triunfo, Harry desaparece, pues le espera otra actuación en el Cabaret Casablanca.

Los años 34 y 35 ven triunfar a Harry Flemming en España, donde suele empezar en el Circo Price con su nuevo espectáculo, que cada vez tiene más músicos. El 26 de julio de 1934 en el Coliseum de Madrid estrena *Gigante,* en una fastuosa presentación acompañado de sesenta artistas.

En 1935 ya son setenta músicos en el espectáculo *Taurinas Universal*. Una fantasía cómico-taurina en varios cuadros y una apoteosis que en las plazas de toros aúna toreo y el jazz-band de Flemming, al frente de un grupo de músicos con trajes flamantes de marinos neoyorquinos. El espectáculo incluye el toreo de matadoras y hasta banderilleros con moto. Tras estos números, la formación orquestal evoluciona de forma circular, tal y como se puede ver en la publicidad del espectáculo. Una orquesta con vientos, percusión y cuerdas, equilibrada en sus instrumentos, que toca con brillantez no solo ritmos de jazz y swing, sino todo tipo de bailables que contagian con sonoridades que permanecen en el oído de los espectadores.

Así lo refleja una crónica de *Mundo Gráfico* en julio de 1935:

> ¡Harry Flemming! El mismo que viste y calza, como el más elegante figurín, y que con su esbeltez y su cartel es el negro de moda, el que ha recorrido en triunfo las cuatro partes del mundo y ha hecho soñar de amor a mujeres, blancas, negras, amarillas y cobrizas. Harry Flemming le da al espectáculo lírico-taurino una

> distinción, una elegancia y un empaque nuevo [...] los músicos evolucionan de un modo aparatoso y teatral. Tocan, cantan, bailan. Música variada, española, americana, checoeslovaca [...] Harry danza, con esa maestría insuperable, que no ha podido ser imitada por nadie.

El deseo de Harry Flemming de poseer un *chateau* en Francia viene asimismo de la leyenda de la más famosa bailarina negra de aquella época, Josephine Baker, que ya lo tiene. No se entiende el triunfo de Flemming, o de Ruth Bayton y otros artistas del jazz en España sin el antecedente de Josephine, que es célebre incluso antes de actuar en el país. La Baker ha llegado a España primero en el cine, donde causa sensación su famoso baile de los plátanos medio desnuda. En 1928 se ha estrenado en España, con gran éxito, la segunda película de la Baker, *La sirena de los trópicos*, en la que se la puede ver bailando el charlestón. Luego se ha anunciado su llegada en algunas ocasiones, y la expectación generada por su figura es máxima. Por eso la visita de Josephine Baker, que a partir de 1930 se presenta varias veces en Madrid, es una auténtica sensación. Josephine es una francesa nacida en Misuri que al empezar a actuar como bailarina ambulante adopta el apellido de su segundo marido, el guitarrista de blues Willie Baker. Vive en París desde 1925 y se ha convertido en un mito. Provoca reacciones de todo tipo donde baila, terremotos que no reflejan las postales con su figura, que circulan con profusión. En sus números danza prácticamente desnuda delante de un decorado de árboles y plantas que semeja la selva.

La primera actuación en Madrid es en Cuatro Caminos, en el Teatro Gran Metropolitano de la avenida de la Reina Victoria, los días 10 y 16 de febrero de 1930. El teatro, recién inaugurado, forma parte del intento urbanizador de la Compañía Metropolitana en Reina Victoria, con otros edificios, que quiere desterrar la imagen de arrabal obrero que se ha levantado en 1917 (aquello que contó Blasco Ibañez en *La horda*). Los empresarios Luis y Gregorio Roncero, que viajan a París para contratar a Josephine Baker, la semana anterior traen a otra bailarina de fama mundial, Anna Paulova. Menos mal que no coinciden.

—¡Una idiotez! Las bailarinas que se alzan sobre las puntas de los pies y dan saltitos dentro de sus vestidos de azúcar molida me parecen pájaros bobos… No puedo resistir a la Paulova —dice en varias entrevistas.

Los empresarios quieren darle la máxima publicidad a su teatro en Cuatro Caminos. Josefina —se la llama así en España— cobra dos mil pesetas, aunque hay quien dice que son cinco mil por actuación. Los precios del espectáculo varían, entre tres y quince pesetas, caros para lo que se estila incluso en los más selectos teatros madrileños. A su llegada a Madrid, a la Estación del Norte el 8 de febrero de 1930, una muchedumbre la espera a los pies del vagón. Le regalan ramos de flores, y una comitiva la recibe como a una estrella mundial. Es un día de intenso frío por una nevada. En las entrevistas que concede allí mismo dice que admira al escritor Edgar Wallace y al pintor Julio Romero de Torres.

El periodista José Montero Alonso, que en ocasiones tiene veleidades literarias en la revista *Mundo Gráfico*, anuncia su presencia en Madrid de forma ampulosa: «Está, por fin, entre nosotros, Josefina Baker, la precedió ese gran jazz-band de elogios, de ataques de retratos, de caricaturas, de contratos jubilosos y hasta de suicidios, que han hecho de ella una figura, que es casi un símbolo: encarnación de la vida moderna, con todo lo que en ella hay de afán de dislocamiento y de olvido, de embriaguez y de vértigo, de retorno hacia lo primitivo y lo natural. Lo primitivo y lo natural que es acaso, y paradójicamente, lo puro…».

Pero para su desilusión, la Baker se encuentra a una España alejada del tópico: «Ha habido también un desencanto de espíritu, porque ha encontrado en Madrid las mismas costumbres que en las otras ciudades de Europa; las mismas señales de circulación; los mismos blues en los hoteles. Pero, ¿y las majas? ¿Y los toreros? ¿Y los bandoleros? ¿Y las diligencias? ¿Y los pasodobles? ¿Y los crímenes de una rara pasión? Nada de esto».

El día 10, el del estreno, el teatro convoca a la prensa madrileña a las cinco de la tarde a un vino en honor de la artista y allí se congregan todos, fotógrafos y periodistas que intentan coquetear con ella. Pero la Baker es mucha Baker, sabe torear muy bien y les

sigue el juego hablando de su amor a Cádiz y un presunto abuelo español.

Josefina Baker debuta a las diez y media tras el pase de un par de películas y un número de circo. Ejecuta la danza salvaje con sus célebres plátanos, dos canciones pícaras y su número fuerte, el charlestón. Se dice que falta un cuadro de revista para arropar a la bailarina y dar la impresión del ambiente en su Folies Bergère. Al término de sus actuaciones en el Metropolitano, el día 16, la francesa continúa unos días en Madrid antes de viajar a Valencia, donde actúa en el Teatro Apolo, y posteriormente a Barcelona, Zaragoza, Huesca y Pamplona. Volverá a Madrid de nuevo el 18 de marzo, para actuar en el Cine Avenida. En una entrevista en *La Voz*, ese febrero, comenta que al venir a España quería «ver una corrida, comer paella valencia, aprender el tango de Cádiz y cantar hondo; que me pinte Romero de Torres y conocer Sevilla y Barcelona».

Los católicos, desde luego, se oponen a aquella visita. Más que por lo de ser negra, por lo que representan sus bailes desnudos que, según ellos, propician danzas lúbricas de salvajismo primitivo que excitan los groseros instintos de la parte animal. En Pamplona se organiza una manifestación de rechazo y una misa de desagravio.

Con esos ojos grandes, piernas largas, estrechas, brazos delgados y la boca grande, el cabello barnizado, fijado al cráneo, la Baker representa algo extraño, original. No baila danzas salvajes, sino como su público imagina que bailan los salvajes. Es, por tanto, una creación, saltos enérgicos, movimientos violentos, mímica marcada y diferente a lo que existe. Y dentro de todo ello, una elegancia en la que se percibe refinamiento.

Crónica la entrevista y describe como una «animalidad magnífica de mulata del Misisipi». Y entre otras cosas, dice que era «el humorismo, cifra del nuevo caos; cocktail que resiste al análisis de los confusos deseos actuales del mundo; ¿retorno a lo antiguo, vuelta a lo primitivo, al plátano paradisíaco y el canguro, ansia bolchevique, que dé una supercivilización subversiva de todos los valores aceptados?».

—Yo no sé más que bailar —contesta la Baker a los exégetas que pretenden conocer por ella el sentido oscuro de sus danzas—. Ni

siquiera sé cómo bailo. Eso… solo lo saben ustedes, los periodistas.

Josefina Baker, la misérrima chiquilla de San Luis, hija de yanqui y de emigrante español, a menudo dice, para justificar por qué es bailarina:

—De niña era tan pobre, que no tenía ni medias, y como pasaba mucho frío, me dediqué a bailar para entrar en calor…

Como una verdadera vedette, la Baker tiene siempre detrás una cohorte de chicas de varios colores, secretarios, cocineros, y una serie de animalitos, como gatos, perros, monos, cabras, loros, y hasta una serpiente y un cerdito de nombre Alberto (que ha dejado para el viaje a España en una casa de salud de París). Es, como dicen algunos de los cronistas de la época, un Arca de Noé andante. Ella afirma que alrededor de esa arca concibe a la humanidad presente como un charlestón colosal.

Desde luego, no le falta razón.

CAPÍTULO XVIII: Algo que viene de muy hondo y con duende

He querido y he gozado;
He triunfado y he sufrido
Pero siempre he perdonado
A todo el que me ha ofendido.
Con la mirada muy alta
Y andares de emperadora.
Siempre el orgullo de España.
¡Esa es Pastora!
Cuplé de Pastora Imperio

Ramón Gómez de la Serna que el cante jondo es «lloricantar». El pellizco, como el duende, es importante. De eso Ramón sabe algo, y su originalidad está a punto de costarle un disgusto en el mundo del flamenco, en Granada, donde ha acudido a la llamada del pintor Ignacio Zuloaga y de Manuel de Falla, que le esperan en la estación para que presente el Festival del Cante Jondo en junio de 1922. «Hadas y hados, ruiseñores, señoras y caballeros…», comienza Gómez de la Serna, que saluda luego a las estrellas y a los desesperados «en lo hondo, a los que solo se elevan cuando cantan cante jondo». Corre el fino, la manzanilla y otros licores con generosidad. Y cada vez que abre la boca, el público, con más guasa que entusiasmo, lo interrumpe con aplausos, sobre todo un grupo de gitanos y chulos. «Cuando vi la magnitud de la noche y todo un pueblo bravo y flamenco congregado en la plaza de los Aljibes de la Alhambra, me sentí la víctima que desaparece entre los engranajes de la fábrica —pensó Ramón al palpar el ambiente—. Aquellos flamencos que me escuchaban se empantallaban la mirada con el malquerencioso calañés y bebían cañas de manzanilla, no las primeras, sino las segundas, las que ya hacían que el mar de la

multitud estuviese picado». Así que toma una decisión acertada: «Yo siempre cabalgo con un discurso de cinco minutos, otro de media hora y otro de dos horas y media… El que aquí conviene es el de cinco minutos, y por eso me retiro ahora mismo…». Cuando acaba la alocución, ya fuera de la escena, se le acerca un caballero y le dice: «De buena se ha librado usted… A mi lado había un mastuerzo que lo apuntaba con una pistola cargada, y preguntaba a cada momento: "¿Qué? ¿Lo mato ya?"». Esto contaba un día en Pombo su hermano Julio Gómez de la Serna.

Manuel de Falla, piensa —y ahí coincide con Zuloaga y otros— que los cambios que se están dando en el género flamenco en las dos primeras décadas del siglo XX lo están degradando, por lo que conviene volver al prestigio de sus raíces. Para ellos, el verdadero cante jondo es el más minoritario, a palo seco, que se escucha en familia o en pequeñas salas, apenas acompañado de guitarra, sinónimo de lo antiguo, auténtico y genuino andaluz. El género flamenco se ha convertido en una mezcla, contaminado con el cante de los profesionales que en los cafés cantantes trabajan por dinero para vivir. El Concurso de Cante Jondo va, por eso, a premiar a cantantes no profesionales que interpreten cantes poco conocidos. La paradoja es que aquello más bien ayuda a la expansión del flamenco, su popularización y estimación por un público más amplio. El bombo y la publicidad, la expansión de aquel arte, logran el efecto contrario al esperado por los organizadores. Frente a los «puros», los profesionales del flamenco salen reforzados del concurso.

En el baile, ya a primeros del XX en las academias se acuña la danza bolera, conjunto de bailes españoles reelaborados como la jota o la muñeira, sumada al uso de castañuelas. Aunque flamencos y boleros comparten el mismo juego con el vuelo de los vestidos y el mismo braceo, la danza bolera de las academias se destina a ocupar el espacio de los intermedios en zarzuelas y sainetes, perteneciendo al arte de la clase culta, mientras que el lugar del flamenco son los cortijos, las casas particulares, hasta que se sitúa en el café cantante donde cantaoras y bailaoras tienen a veces que alternar con los clientes tomando copas. Desde finales del XIX, la fiebre de los cafés cantantes se ha extendido por todo el suelo patrio, en ciudades y

pueblos, allí donde el flamenco toma carta de naturaleza y durará casi hasta el primer cuarto de siglo.

Mundo fronterizo que va desde el tugurio hasta las casas de la aristocracia, desde entonces el flamenco atraviesa un buen momento al sacarlo de cafés cantantes, salas de juego y burdeles, dándole una nueva categoría en unos escenarios ya menos peligrosos donde los crímenes y puñalás son de mentira. Tras el festival de Granada se eliminan antiguos prejuicios de muchos espectadores. Se acaba con tabúes de marginalidad y se produce el acercamiento de algunos intelectuales que antes no lo valoraban, además de una mayor profesionalidad de los artistas, el arrimo al mundo del espectáculo sin tabúes. El festival, organizado por el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, cuenta con la colaboración de Miguel Cerón y Federico García Lorca. El cartel del concurso lo ilustra Manuel Ángeles Ortiz y colaboran Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, Frederic Mompou, Fernando de los Ríos, Edgar Neville, Andrés Segovia, Manuel Chaves Nogales y el cantaor Manuel Torre. El jurado lo preside el prestigioso cantaor Antonio Chacón.

Desde febrero, cuando se anuncia, hasta meses después de haberse celebrado, su impacto es enorme, saliendo del ámbito granadino e incluso madrileño para alcanzar toda España y Europa. Se graban algunas actuaciones, como la de la Niña de los Peines y Tomás Pavón, participan cantaores casi olvidados y figuras que empiezan a despuntar como el Niño Caracol (Manuel Ortega Fernández, conocido más tarde como Manolo Caracol), que obtiene un premio especial; así como Diego Bermúdez Cala, el Tenazas de Morón, un hombre ya mayor, discípulo del gran Silverio Franconetti. El Premio de Honor, eso sí, se declara desierto.

En esos años hasta la guerra se producirá la transición de los antiguos a los nuevos aires. Es entonces cuando se popularizarán figuras en tablaos y teatros, lo que se da en llamar la ópera flamenca. Artistas como Pastora Imperio, la Niña de los Peines, Vicente Escudero, la Argentina y la Argentinita y la última en llegar, Carmen Amaya, certifican el auge del género que se expande al gran público.

Pastora Imperio, una de las flamencas con más fama, actúa esos años en el Teatro Romea, donde se dan cita, para verla, intelectuales, artistas, escritores y actores: Jacinto Benavente, Emilio Carrere, Álvaro Retana, los hermanos Álvarez Quintero…

—Las vueltas hay que darlas con rapidez y sin que la figura pierda su elegancia —dice Pastora ante los que han ido a verla y en presencia de periodistas de *Crónica*—. Porque para bailar flamenco con distinción y señorío no se precisa ser una niña gamba. Y sobre tó, mucho cuidado con la cola. Hay que darla con el tacón para que ella sola quede extendida como el manto de una reina, que es lo que se debe de pensar que es toa bailarina cuando sale a un tablao.

Pastora se hace querer por público y escritores, músicos y empresarios. Nadie le discute su autoridad flamenca, su tronío.

—Para bailar, lo que se dice bailar, ha de ser de cintura para arriba. Los brazos hay que arquearlos con majestá, porque hay que bailar con ellos tanto como con los pies. Hay bailarinas que toa su gracia la tienen abajo. El arte y el salero tienen que ser también cosa de arriba. ¡Digo! ¡Si el flamenco hay que bailarlo hasta con los ojos!

Como muchas artistas, flamencas y luego de la copla, Pastora Imperio —cuyo matrimonio con el matador el Gallo duró solo un año por los celos y maltratos de él y la tutela insufrible de la suegra—, arrastra un secreto que no se sabrá hasta décadas más tarde. Aunque se decía por lo bajini que tenía amoríos con el rey, en realidad Pastora los tenía con el primo del monarca, Fernando de Borbón, con quien tuvo una hija a la que su padre conoció ya de muy mayor.

En el cante, el nombre que conquista la cima es otra Pastora, Pavón, la famosa Niña de los Peines. Canta el grito bronco, franco, de un registro insólito, un canto de clavijas apretadas, de tiempo cabal, que enlaza soberbio con la música. Una gravedad que se templa, como el hierro de la fragua al entrar en el agua, con su gracia al salpicar la tragedia con ritmo de palabras, traqueteo de sílabas y compases, jugando con el dolor y la pena. Así la liturgia de su cante, que sale de algún lugar de dentro para llegar a la garganta, libre y desgarrado, pero también gozoso, áspero y dulce, vida inflamada que se desborda.

En 1915 Carmen de Burgos, Colombine, la incluye en su libro *Confidencias de Artistas*. A Carmen, que es de Rodalquilar, un pueblo de Almería, le gusta la Niña de los Peines, esa morena chata de boca grande y ojos rasgados. La pasión, la rotundidad, la concentración de Pastora Pavón impresionan a Carmen. Habla la escritora de cómo se eleva en el tablao, como una reina, con el compás de sus golpecitos de pie, «Tin-tipitín-tipitín», con su mirada honda, atravesando el vacío, en el pecho la pena que tiene que salir. Colombine destaca su juventud desgarrada, como su grito, que ordena con cadencia profunda para darle entrañas vivas y conmovedoras al cante.

Tras oírla cantar y movida por la curiosidad, Carmen acude a verla y entrevistarla en el cuarto de una fonda donde viven la madre y la hija, con ese desorden natural de las artistas y la tristeza de esos lugares. La recibe la madre, que dice que su hija está cansada, acostada en la cama, vestida, tapada con una gran manta roja. Esas cosas a Carmen le valen porque dan la intimidad que busca. Pastora sonríe con una sonrisa ingenua y triste, boca abajo, apoyada sobre los brazos, con los cabellos desordenados y la mirada perdida. La madre quiere decirlo todo y cuenta el nacimiento en Sevilla, el viaje a Madrid con once años y la necesidad que obligó a empezar a cantar, a explotar ese don que el cielo le había concedido. Fue en el Brillante, de la calle Montera, y de ahí, en unos años, ha recorrido España y parte de Europa.

Nació en una familia gitana. Su padre fue el cantaor Francisco Pavón Cruz y sus dos hermanos fueron también cantaores, Tomás y Arturo. Carmen de Burgos constata que la artista no sabe lo que gana, y es su madre, Pastora Cruz Vargas, la que lo arregla todo. La Niña no quiere más que cantar flamenco. Pastora Pavón es devota y supersticiosa. Le asusta que se derrame la tinta, viajar en martes, la bicha… todo: «Soy muy miedosa, pero ¡para que usted vea! Al mismo tiempo, con lo que más disfruto es con que me cuenten cuentos de miedo y de apariciones».

—Y no es cobarde —añade su madre—. Aquí, ande usté la ve, suelta una bofetada al que se propase; ya la han llevado algunos.

Federico García Lorca, en dos conferencias que da en Buenos Aires

y La Habana en 1933, y que luego publica con el título de *Juego y teoría del duende*, habla de ese concepto encarnado en artistas como Pastora Pavón. Y cuenta una de las famosas noches de la Niña, en una tabernilla de Cádiz, donde juega con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo. Y sin embargo, todo lo que hace, lo que intenta, es inútil ante un público entendido y escéptico, que se queda en silencio cuando acaba, e incluso expresa comentarios sarcásticos. «Entonces la Niña de los Peines se levantó como una loca —cuenta Lorca—, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero… con duende».

Ahí sí, entonces, el público se entrega, la escucha en silencio, la jalea, siente cómo se abre en dos. Y Federico resume esa cosa intangible del duende, que se tiene o no:

> Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes. […] La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétanos de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. […] tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad, de abrirse paso como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni.

La Niña de los Peines, una cantaora completa y enciclopédica, está considerada la mejor de toda la historia. Registra más de ciento setenta estilos, entre los que figuran las primeras bulerías, y populariza las bamberas, las peteneras y los tangos. Representa la transición entre el flamenco clásico de Antonio Chacón o Manuel Torres, cantaores con los que canta en los últimos tiempos, y la modernidad.

En una entrevista en *Crónica* en 1930 cuenta una de sus anécdotas más graciosas, a pesar de que protesta porque, «no tengo ni pizca de gracia, soy una artista *mu* seria y *mu* triste. Mis coplas son siempre de *pare* y *mare* moribundos, de hospitales y cementerio, de veneno y navaja». El periodista, que luego reproducirá su acento más o menos con la grafía adecuada, tal y como se hace en esa época, insiste, divertido, y ella se arranca:

—Bueno, usté quiere saber algún sucedío con sombra. Le contaré lo del inglé de Sevilla. ¡Qué «malaje» tenía el probesillo! Cantaba yo en el famoso Burrero, ¿sabe usté? Y había un inglé allí, entre otros. ¡Josú! Paresía el tío una caña de pescá. Yo di la entrada de la copla con unos lamentos muy grandes: «Ay, ay, ay…». Y de pronto el «malaje» del inglé se levanta con una cara muy grande de susto, diciendo a grandes voses: «Señorres, que se muerre, que se muerre… Un médico, prrronto, prrronto…». ¡No sé cómo no le clavé un sapato en la narí!

Las carcajadas de los reporteros no impiden que ella diga que no quiere que la equiparen con los tópicos andaluces de chiste y chufla. Otra de las periodistas que la entrevistan es Josefina Carabias, que acude a verla en una multitudinaria actuación en el Circo Price en 1935 y da testimonio del fervor popular que la acompaña cuando canta, capaz de paralizar calles y plazas donde incluso tiene que intervenir la Guardia de Asalto con fusiles y caballos para poner un poco de orden. Ante la pregunta sobre sus ganancias, Pastora responde que ha ganado muchísimo,

> —Pero a esta fecha estoy más pobre que una rata. He tenío siempre muchísima familia y mucha gente a mi alrededor a quien mantené, y luego que yo no puedo ve una lástima sin ponerla remedio. Pastora Pavón, la Niña de los Peines, no sirve pá guarda una peseta.
>
> […]
>
> —¿Y cómo fue eso de ponerla el apodo que lleva?…
>
> —Po verá usted. No fue cosa mía, sino de la gente de Sevilla. Yo no pensaba llamarme na má que Pastora, que es mi nombre. Pero se puso de moda un tango que yo cantaba: *Peínate tú con mis*

peines, son de canela… La gente me empezó a llamar la niña der tango de los peines, la Niña de los Peines; y tanto decirlo, así me quedé…

Pastora Pavón ha vivido en esos años un periodo de libertad y relaciones amorosas alternas más o menos estables, ligadas al mundo de la farándula. Pero en 1933, a los cuarenta y tres años de edad, decide sentar la cabeza y casarse con el apuesto Pepe Pinto, trece más joven que ella. Pastora cuenta a Carabias que ya lleva mucho tiempo casada y que tiene una niña de once años, que no canta, pero baila que es una maravilla. Sin embargo, no quiere de ninguna manera que se dedique a artista. «Que baile to lo que quiera en casa; ahora, pá sus padres, y el día que se case, pá su marido…».

Aunque Josefina quiere replicar, se echa encima la hora de la actuación, y además de los nervios de la cantaora, que dice que no tiene bien la voz, entra el Niño Ricardo —con quien ha grabado en 1935 varios discos, entre ellos uno con canciones de ida y vuelta, sones cubanos—, que acompañará a Pastora a la guitarra. Es hora de ensayar y templar y eso hacen ante la mirada de la periodista. Nada más salir a la pista del circo la Niña de los Peines y el Niño Ricardo, la gente se vuelve loca aplaudiendo. Pastora comienza a cantar por soleares con su voz desgarrada y su acento:

Ay… ayyyyyy… ayyy
A mi puerta has de llamá…,
y no te he de abrí la puerta…,
¡y me has de sentí llorá!….

Nadie puede decir más en menos palabras, escribe Carabias sobre esa letra. A la Niña de los Peines los periodistas y el público le han cogido mucho cariño. En la guerra, durante el asedio de Madrid, actúa en los teatros de la Gran Vía, donde un gentío acude a escucharla desafiando las bombas de los «malajes», parafraseando a la gitana. Como todo el flamenquerío en ese tiempo, está a dos velas, por lo que acude junto con Pastora Imperio a la casa de

Melchor Rodríguez, un anarquista sevillano director general de Prisiones, para pedir vituallas, y en algunas ocasiones, se echan unos cantes.

Si la Niña de los Peines es la emperadora del cante, en el baile es el tiempo de dos figuras señeras, dos bailarinas que dejan una impronta y que, si no fuera por una guerra que trunca carreras y vidas, habrían revolucionado para siempre la danza flamenca y española: Antonia Mercé, la Argentina, y Encarnación López Júlvez, la Argentinita. En ese primer tercio del siglo XX, las ideas de las dos bailarinas, así como de Lorca, de Falla y de Sánchez Mejías, logran que nazca y se consolide un nuevo concepto de danza, con compañías de baile españolas que son reconocidas dentro y fuera del país, trascendiendo ese arte ancestral. Ellas ponen las bases de repertorios que recuperan las tradiciones populares españolas. Y además del rico folclore, rescatan la escuela bolera y el flamenco, dándole un aire moderno y vanguardista. No lo hacen solas, colaboran en este intento los intelectuales de la llamada Edad de Plata, literatos, pintores, diseñadores, modistas, músicos, bailarines y bailaores de primera línea, logrando hacer de esta época una de las más brillantes de la cultura española. Y lo consiguen mezclando disciplinas y artes, en espectáculos híbridos que se influyen entre sí y, aunque sea de forma efímera, crean un ambiente donde fluyen el duende y la modernidad.

La Argentinita, con diminutivo, se llama así para diferenciarse de la Argentina, que ha nacido asimismo en Buenos Aires cinco años antes que ella. La Argentinita actúa en variedades y revistas desde muy niña. La Argentina tiene una formación académica y en los años veinte, al principio de su carrera, su baile es popular en los teatros parisinos con el tópico de «lo español». Su proceso desde entonces es un ejemplo de estilización, con coreografías donde se desarrollan diversos bailes españoles. *El amor brujo*, gitanería en dos cuadros de Manuel de Falla en 1925, constituye su primer gran éxito. Escrito por María Lejárraga para Pastora Imperio, se había estrenado antes, en abril de 1915, en el Teatro Lara de Madrid.

En esos diez años, *El amor brujo* sufre nueve transformaciones y Falla y la Argentina la estrenan como ballet en el Trianon Lyrique de

París, con gran éxito de crítica y público. La obra, con vestuario y decorados de Néstor Fernández de la Torre, es el principio de lo que a partir de entonces se conoce como ballet flamenco. Es precisamente la madre de Pastora Imperio, la célebre bailaora Rosario Monge, la Mejorana, quien ha introducido a Falla en los secretos del compás y la melodía del flamenco que serán decisivos en su obra. Se estima entonces que la producción de la Argentina de *El amor brujo* supone un puente entre el ballet romántico de la década de 1840, en España y Francia, y el teatro experimental moderno de la década de 1920 de París. El gran éxito en París hace que Mercé esté vinculada un tiempo a esta obra de Falla, y que comience una carrera en los escenarios mundiales que la consagrará como la bailarina española más famosa, además de permitirle constituir su propia compañía de ballet: los Ballets Espagnols.

Para crear sus ballets españoles, la Argentina se deja influir por el ejemplo de la más famosa agrupación de danza de principios del siglo xx, los Ballets Russes de Serguei Diaghilev, que han revolucionado el panorama del baile europeo. Diaghilev ha tomado la rica tradición literaria rusa con la disciplina de la academia zarista y la ha fundido con la vanguardia europea y las visiones modernas de sus artistas. En el caso de la Argentina, para sus ballets cuenta con los colaboradores más creativos de varias generaciones, como las del 98, el 14 y el 27. Por un lado, crea sus coreografías con piezas de Falla, Enrique Granados, Isaac Albéniz y Joaquín Turina, pero también con jóvenes músicos como Ernesto Halffter, Gustavo Pittaluga, Óscar Esplá y Gustavo Durán. En lo que respecta a los decorados y los trajes, sigue la misma fórmula. Por una parte los encarga a artistas muy apreciados en el medio parisino, como Federico Beltrán, Ricardo Baroja, Gustavo Bacarisas y Néstor de la Torre, pero incorpora nuevos nombres como Salvador Bartolozzi, Mariano Andreu y Manuel Fontanals. Los libretos los escriben literatos como Rivas Cherif y García Lorca. La excelencia artística que alcanza le lleva a actuar en los mejores teatros del mundo, desde París hasta Nueva York, pasando por Londres, Madrid, Barcelona, Túnez, Tokio, Shanghái o Ciudad de México.

En Nueva York se produce entre finales de 1929 y principios de

1930 una curiosa coincidencia. Allí se encuentra Federico García Lorca en una temporada muy fructífera que dará lugar a su famoso *Poeta en Nueva York*. Y también llegan Antonia Mercé y Encarnación López, en una estancia clave para ambas que marcaría sus trayectorias en los siguientes años. Lorca participa en diciembre de 1929 en el homenaje a la Argentina que organiza el Instituto de las Españas que dirige Federico de Onís. Por su parte, la asociación de mujeres Cosmopolitan Club de Nueva York realiza un evento sobre Antonia Mercé el 5 de febrero de 1930, donde interviene Lorca:

> Todas las danzas clásicas de esta gran artista son su palabra única, al mismo tiempo que la palabra de su país, de mi país. España no se repite nunca y ella, siendo antiquísima, poseyendo quizá la gracia de aquellas bailarinas de Cádiz que ya eran famosas en Roma y danzaban en las fiestas imperiales, teniendo el mismo corazón nacional de aquellas espléndidas danzarinas que entusiasmaban al genio en los dramas de Lope de Vega, baila hoy en New York con un acento propio y siempre recién nacido, inseparable de su cuerpo y que nunca más se podrá repetir.

Al día siguiente de ese homenaje a Antonia Mercé, la Argentinita y Sánchez Mejías —amantes, ya que él está casado— llegan a Nueva York. La Argentinita debuta en el Majestic Theatre dentro de la *International Revue*, y posteriormente ofrece bailes y canciones españolas e hispanoamericanas en tres escenarios más hasta el mes de abril. Lorca sale de la ciudad hacia Cuba el 4 de marzo de 1930. Un día antes, Federico de Onís celebra el bautizo de su hijo, y elige a Lorca y la Argentinita como sus padrinos. A partir de ese momento, los dos se consideran «comadre» y «compadre».

Tras la llegada de la República, un grupo de intelectuales pide que se reconozca la labor que la Argentina realiza en el extranjero como bailarina, coreógrafa y embajadora de la cultura española. Es poco antes de que la Argentina actúe con gran éxito en el Teatro Español de la capital. El 2 de diciembre de 1931 se le da un homenaje en el Círculo de Bellas Artes, y al día siguiente el propio presidente de la República, Manuel Azaña, le impone el Lazo para señoras de la

Orden de Isabel la Católica, la primera condecoración que concede el régimen y la única que se ha mantenido desde la monarquía.

Existían diferencias entre las propuestas de Antonia Mercé, la Argentina, estilización, elegancia y abstracción de lo popular; y las de Encarnación López Júlvez, Argentinita, que pretendía dignificar el arte creado por el pueblo. Para la segunda no hay necesidad de tamizar ni refinar aquella sabiduría popular, sino solo estudiarla y recuperarla. Esta última concepción es compartida por Lorca, que está en esa línea de integrar ese folclore en sus proyectos escénicos como *Yerma* a manera de resolución o catarsis festiva. Uno de sus mejores aciertos es el uso de las castañuelas y la inclusión de bailes regionales, cuplés y canciones populares antiguas. En Nueva York, Lorca, la Argentinita y Sánchez Mejías, autor de la propuesta, hablan de la grabación de una recopilación de canciones españolas. La idea del torero da fruto y, tras armonizar Lorca al piano una docena de canciones, las graban en 1931 en la compañía discográfica La Voz de su Amo, en un disco mítico que se hace rápidamente famoso. Se incluyen «Los cuatro muleros», «Anda jaleo», «Café de Chinitas», «Zorongo gitano», «Sevillanas del siglo XVIII», «Nana de Sevilla», «Romance de los pelegrinitos», «Las morillas de Jaén» o «Polo gitano», canción que incluye la bailarina en sus nuevos espectáculos con diseños de Salvador Bartolozzi y Santiago Ontañón. En su trabajo conjunto, aquellas canciones populares alcanzan una gran altura, tanto en la concepción más intelectual como en su ejecución, que quedará fijada y registrada en aquel mítico disco.

Fiel a la línea de recuperar lo popular y dignificarlo, el elenco de la Compañía de Bailes Españoles se forma con bailaores y bailaoras que se buscan en los tablados de Andalucía en viajes a los que se unen varios amigos del grupo impulsor: acompañantes de la altura de Rafael Alberti, María Teresa León, Santiago Ontañón, Eduardo Ugarte y Pepín Bello. La compañía se conforma con las famosas gitanas Juana Vargas, la Macarrona; Malena Seda Loreto, la Malena, y Fernanda Antúnez, la Fernanda. Y con ellas Ignacio Ezpeleta; Rafael Ramos Antúnez, el Niño de Gloria; José Fernández Vargas, el Mono; Enrique Ortega, el Lillo; José Perullera, y Pablo Jiménez Antúnez, el de la Jineta. En algunos ballets, la Argentinita cuenta

con jóvenes bailarines, niños incluidos.

Los papeles protagónicos están al cargo de Encarnación, su hermana Pilar López y Rafael Ortega, el compañero habitual de las dos hermanas. La Compañía de Bailes Españoles se presenta el 10 de junio de 1933 en el Gran Teatro Falla de Cádiz, y en el Teatro Español de Madrid cinco días más tarde con *El amor brujo*. En el otoño de 1933 se estrena un ballet de Falla con varias piezas inéditas, como «Las calles de Cádiz», una creación de Ignacio Sánchez Mejías que recrea el ambiente de un barrio popular gaditano y sus personajes y que alcanza gran éxito.

Con ocho años de diferencia se estrenan las dos versiones de *El amor brujo* de Falla y Lejárraga, la de la Argentina y la de la Argentinita. El destino hace que, al igual que ambas han coincidido en Nueva York, esta vez lo hagan en Madrid en la temporada 1933-1934. Antonia Mercé actúa con números escogidos del famoso ballet en sus giras mundiales, así como en escenarios españoles entre 1928 y 1933. Pero no interpretará la versión íntegra hasta el 28 de abril de 1934, cuando presenta *El amor brujo* en el Teatro Calderón de Madrid en los Festivales Extraordinarios de Música y Baile Españoles organizados por la Junta Nacional de la Música. Cuenta en esta ocasión con Pastora Imperio, la gran novedad de esa puesta en escena. Pastora Imperio ha sido la Candelas original, pero en esta ocasión interpreta el papel de Lucía para dejar el de la protagonista a la Argentina. Otros grandes bailaores, Vicente Escudero como Carmelo y Miguel de Molina como el Espectro, completan el elenco. Los decorados son los realizados por Gustavo Bacarisas diez años antes, con pocas variaciones.

Para entonces, *El amor brujo* de Encarnación López, la Argentinita, genera divisiones en la crítica y el público. Son dos estilos diferentes: unos prefieren la estilización elegante de Antonia Mercé y sus bailarinas, con guiños costumbristas de las cuevas de Sacromonte en el estilo déco de Bacarisas, mientras que otros optan por la Argentinita y la dignificación de lo popular, sin estilismos, con propuestas asimismo vanguardistas que construyen el ambiente con la luz, la forma y el movimiento.

En una cosa coinciden las dos bailarinas, marcadas por la tragedia

y la muerte. Sería cosa del destino, que andaba enredando, como la parca que ronda a los tres protagonistas de esta danza macabra, un fandango fatal. La primera señal ocurre el 13 de agosto de 1934, cuando muere Ignacio Sánchez Mejías a consecuencia de la cogida sufrida en la plaza de Manzanares en su vuelta a los ruedos. Quizá olía a muerte, como dirían después en el mundo flamenco. Aquella muerte causa un tremendo impacto en la Argentinita, Lorca y todos los miembros de la generación del 27 que le han tratado, como Alberti y Miguel Hernández. La onda expansiva alcanza a la compañía de Bailes Españoles que ha creado Sánchez Mejías con Encarnación López Júlvez y acaba con esa experiencia revolucionaria del panorama español e internacional de la danza. Todos los ballets previstos, las actuaciones entre Madrid y París, desaparecen con la muerte del torero intelectual, una verdadera autoridad en el mundo del flamenco. La Argentinita pide ayuda a Lola Membrives y a su marido, empresarios del Teatro Colón de Buenos Aires, y parte pronto a la capital argentina para olvidar aquel trágico final de su amante en el que ni siquiera le dejan verle en la clínica a la que le trasladan en Madrid.

No volverá hasta poco antes de la sublevación militar del 18 de julio de 1936. Un mes más tarde, su compadre Federico García Lorca será asesinado en el barranco de Víznar. Aterrorizadas, Encarnación y su hermana Pilar participan en varios festivales benéficos de apoyo a la República en el verano de 1936, pero salen de España en una larga e intensa gira que las lleva primero a Casablanca y varias ciudades del norte de África y Europa, para terminar dando el salto a América en el otoño de 1938. La Argentinita sabe que aquello es el principio del fin de su danza, pues nunca volverá a España. Un cáncer, tal vez consecuencia de toda aquella fatalidad, acaba con su vida el 24 de septiembre de 1945 en el Harkness Pavilion del Columbia Presbyterian Medical Center de Nueva York.

En 1929, en una entrevista en la revista *Crónica*, a la Argentina la presentan así: «Nervio ritmo. La piel ceñida escuetamente al músculo de elasticidad felina. Una boca terriblemente bella —media luna gitana, hambrienta de besos y amenazante de caricias— y unas grandes pupilas redondas, y chispeantes: dos bolitas de acero

magnético o dos uvas de miel eléctrica».

En sus ballets, la Argentina lo dirige todo. Escoge a los pintores, los modistos, los músicos. Cuando estrena en París *Triana* y *Juerga*, dice: «Ignacio Zuloaga me dijo que eran más "verdad que la verdad misma". Sin hacer españoladas, estilizando lo que España es, he presentado en el extranjero una España que es más España que la de verdad».

La disciplina de la gloria en la Argentina es su método: «Hay que tener alerta los sentidos, cuidar el músculo, el nervio, la expresión. Hay que procurar que la obra tenga emoción de dentro a fuera; es decir: sentirla mía, para comunicarla. La emoción que no se siente no puede transmitirse».

«Figúrese —dice al periodista—: no soy más que un trompo que baila, necesito cuerda para toda la vida. Y me queda un rato largo». Pero ni el que le hace la entrevista, ni ella misma, saben que su final está cerca. El 18 de julio se celebra en San Sebastián un festival de danzas vascas en su honor, que ella agradece. Finaliza el acto y ya en los agradecimientos, entre tantos aplausos, se siente mal. Cruza la frontera y en Miraflores, en un chalet cercano a Hendaya, el médico le obliga a que descanse. Tiene el corazón fatigado por muchas emociones, esfuerzos que minan su salud. La última y demoledora noticia telefónica confirma lo que todo el mundo sospecha desde días antes, pero no se atreve nadie a decir. Ha estallado la guerra civil. Después de recibir esa noticia, la bailarina, que se ha levantado, cae fulminada. En su boca salen las que serán sus últimas palabras:

—¿Qué me sucede?

Era la muerte, que anidaba en un pecho angustiado por el precipicio que se acababa de abrir en el país que tanto amaba. Una herida por la que se desliza, ella que llevaba a su España en el corazón.

CAPÍTULO XIX: La copla que nace: la estrella de Estrellita

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo
ya nadie sabe el autor.
Manuel Machado

Estrellita Castro, una de las figuras de la naciente y triunfante copla, se estremece con la descarga de los fusiles. Son salvas, y aunque ya ha oído unos cuantos tiros en ese Madrid del 36, el sonido siempre la sobresalta, mujer y artista pacífica, sonriente y luminosa, bendecida con la gracia y el salero. En ese momento, sin embargo, la congoja le agarrota el corazón. Al mediodía de ese 4 de agosto de 1936, y en el cementerio del este, antes llamado de la Almudena, se entierra a su agente y representante Jaime Cubedo, redactor jefe del periódico *El Sindicalista*, compañero y amigo del anarcosindicalista Ángel Pestaña. Una guardia de honor de las milicias sindicalistas encabeza y escolta la comitiva fúnebre desde la sede del partido en la calle de Francisco Ascaso (antes llamada San Bernardo) en una manifestación multitudinaria en la que figuran representantes de los partidos políticos del Frente Popular, centrales sindicales, las milicias de la prensa y el director nacional de Seguridad. Cubedo ha muerto dos días antes, en las cercanías de Buitrago, mientras visitaba el frente junto con Pestaña para realizar un reportaje, visitar a los milicianos y llevarles correspondencia y tabaco. Justo cuando iban a iniciar el regreso a Madrid, una granada facciosa les cae cerca y veintiún fragmentos de metralla acaban con su vida. Ángel Pestaña, mejor librado, resulta herido levemente en una pierna. Curado y vendado para el entierro, Pestaña pronuncia ante el cadáver de su compañero un emocionado discurso. Después de exaltar su figura y

su actuación política en el Partido Sindicalista, dice que si Cubedo ha caído, otro lo sustituirá, y cuando este caiga habría otro: «Puede caer el hombre que sostiene el fusil: pero el fusil siempre ha de tener una mano que lo sostenga. La lucha contra el fascismo es dura y a muerte. Se presenta esta disyuntiva: ellos o nosotros. Defendámonos y a la vez aplastemos el fascismo. Que no haya cuartel; hay que obrar sin misericordia, sin sensiblerías impropias de luchadores…».

Estrellita Castro, muy afectada, consuela a la viuda de Cubedo, que asiste al entierro con los dos hijos. Les promete que muy pronto organizará un concierto benéfico con lo más granado de los artistas de Madrid para recaudar fondos y que ellos no queden desamparados. «Mientras yo viva no os tenéis que preocupar de ná».

A las seis de la tarde del día 22 de agosto se celebra la función homenaje a Cubedo en el Monumental Cinema madrileño con una veintena de artistas. Jaime Cubedo, activo hombre de teatro, regentaba desde hacía dos años los negocios teatrales de Estrellita Castro. El periodista había acompañado a Estrellita en su gira del 35-36, en la que actuó gratis para pescadores y obreros con su repertorio de copla, el género que se había puesto de moda.

Estrellita piensa que si las cosas se complican y sigue la guerra, como parece, tendrá que salir de España. No cree que tenga problemas, dada su amistad con Pestaña y con el socialista Indalecio Prieto. Incluso visita al ministro de la Guerra en su despacho para obtener el permiso antes de que el Gobierno se marche a Valencia en noviembre del 36. En enero de 1937 actúa precisamente en Valencia y Castellón, pero muy pronto abandona el país y marcha a cantar a Cuba. En La Habana, el público aplaude a rabiar «La morena de la copla», un pasodoble de Castellanos y Villegas que habla de las modelos de Julio Romero de Torres, un pintor que siempre estará asociado al nuevo género. En La Habana, en 1938, es llamada por directivos de estudios alemanes para rodar tres películas con Benito Perojo: *El barbero de Sevilla*, *Suspiros de España*, que hará famoso el pasodoble del mismo nombre, y *Mariquilla Terremoto*, sobre la obra de los hermanos Álvarez

Quintero. Quizá la filmación de *Suspiros* tiene un tono profético, pues Estrellita la canta en el decorado de un barco, como si fuera una emigrante que sale de su país y ya lo extraña, al igual que pronto tendrán que hacer miles de republicanos.

De la misma manera que hará con Imperio Argentina, en aquel tiempo de rodaje en Berlín, Adolf Hitler la recibe en audiencia especial y allí le lanza algunos piropos: «Es usted una de las mujeres más bellas que han visto mis ojos». Quizá, en ese momento, ante el máximo jerarca nazi, Estrellita, una de las principales estrellas de la copla, pensara en Jaime Cubedo y los anarquistas que ha dejado en la guerra de España.

La copla, la música popular española —aunque a veces se confunda o se apellide andaluza—, en realidad es una derivada de la tonadilla, el género chico, los ritmos andaluces, la *canzonetta* italiana y, sobre todo, del *couplet* francés. Un término, por cierto, algo impreciso (significa verso, estrofa rimada, en otro sentido, cópula) que aquí acaba llamándose cuplé, y cuyos primeros cultivadores son José Juan Cadenas y Álvaro Retana. A menudo tildado de sicalíptico —dada la ambigüedad de los significados picantes o eróticos—, el cuplé deriva a otro tipo de canción popular, con aportaciones de varios géneros, sobre todo del flamenco, convirtiéndose así en la expresión de la música popular. Por otra parte, en literatura, la «copla» se refiere a una forma poética que componen cuartetas de arte menor y rima asonante en los versos pares. El género de la copla, como han apuntado los que lo han estudiado bien, es fundamental para modelar una sensibilidad, para formar y dirigir los sentimientos y emociones, que se expresan con un lenguaje válido que acoge muchos mensajes y significados. Sensación poderosa, todos encuentran parte de la historia de su vida en las coplas, sus amores y desengaños, sus cuitas y emociones profundas. La copla lo abarca todo, lo incluye todo, refleja todo tipo de gustos y sensibilidades. A veces bordeando lo cursi, se salva porque como género recién nacido es una novedad que cae bien.

Así pues, cuando el cuplé entra en declive a partir de 1925, y con la influencia del flamenco y la canción regional, nace la copla o canción

española, que tiene en una serie de cantantes a sus primeras estrellas. Concha Piquer, Estrellita Castro, Imperio Argentina y Antoñita Colomé marcarán el rumbo del nuevo género, que verá también la aparición de artistas masculinos, un fenómeno novedoso, ya que antes los hombres se circunscribían al folclore o el género lírico, o en el cuplé y las variedades, donde se travestían e imitaban a las grandes artistas.

Esta evolución es posible por la aparición anterior del cantante de tangos. Es un momento en el que el tango, la revista y la copla se imponen, sobre todo la última, que se adaptará como ninguna melodía a los nuevos tiempos. Varios son los hombres que triunfan en este campo: Miguel de Molina, una figura fronteriza entre estilos y sensibilidades, que será el referente de una transición de los tiempos antiguos a aquella faceta de la canción popular de los años treinta; Pepe Marchena y, sobre todo, Angelillo.

Ángel Sampedro, Angelillo, es un cantaor nacido en Vallecas:

> Yo era aún un chavalillo —recuerda sus comienzos en una entrevista en *La voz* en diciembre de 1935— y en el Colegio del Sagrado Corazón, del Puente de Vallecas, figuraba en el coro. Cantábamos en las funciones religiosas, con esa monotonía incurable de los salmos y las letanías. A mí me gustaba. Era una especie de monaguillo laico, apenas tendría ocho años. Recuerdo un día en que la señora encargada de la dirección del coro me eligió para que hiciera un solo de canto. Dicen que mi triunfo fue grande. Lo cierto es que a mi madre le propusieron instruirme y educarme la voz. Para ello tenía que ir a Roma. Vino la contestación materna: «Prefiero que mi hijo sea un buen cerrajero a un tenor de fama». Y allí quedó truncado el propósito de mis fracasados mecenas.

A los once años tiene que dejar las clases para ayudar en el mantenimiento de la familia. Comienza como ayudante de un joyero cobrando un real y medio diario, y de ahí pasa a ser limpiabotas del Hotel Palace. Después entra a trabajar en un taller de fumistería, donde se arreglan las estufas, chimeneas y las cocinas de carbón, un

trabajo pesado e insalubre. Pero el cante ya no lo puede olvidar. Está tan ligado a su vida, que se convierte en obsesión. Después del trabajo acude a una taberna de aficionados al flamenco y empieza a soltar su prodigiosa voz imitando a los cantaores del momento, cuyos cantes ha aprendido de un gramófono de bocina que le ha regalado un cuñado suyo.

> No se me escapaba una ocasión de admirar a los maestros. Los escuchaba con afán de aprender, de entrar de lleno en el misterio tan grande que es la canción honda y sentida. Un día, a los dieciséis años, con un grupo de amigos, fui a un concurso de cante. Era en 1925, en un teatrillo pequeño del Puente de Vallecas. El escenario, los palcos, el patio de butacas, formaban un conjunto tan abigarrado, tan reducido de proporciones, que materialmente estábamos apiñados. Comenzó la prueba. A medida que los concursantes ofrecían al público su arte, yo, en el palco con mis amigos, cantaba también por un impulso irresistible. Una lluvia de siseos y de «fueras» acompañó mi cante. Intervinieron mis amigos: «Este canta mejor que todos esos». «Que se vayan». Pero canté. Fue mi primer triunfo serio.

Gana una moneda de oro en ese concurso, que corona una fama comenzada en las fiestas populares donde canta. Vienen los contratos. Angelillo recuerda exactamente que el primer contrato que firma es por cinco días, a razón de cinco duros diarios. Y cuenta cómo ocurre el hecho, que en realidad protagoniza su hermano, un hombre serio y formal. Llegan a su casa a proponerle un contrato para cantar en público en un espectáculo con el Cojo de Málaga. El hermano, que recibe a la comitiva, cree espantar a los visitantes y dice severo y reflexivo: «Mi hermano no canta por menos de cinco duros diarios». Palabra que es aceptada por el empresario. Angelillo firma y comienza su trabajo. Pide un permiso de cinco días en el taller, y el maestro le dice que allí siempre habrá una plaza para él: «Todavía está la plaza esperando mi regreso».

Solo dura quince días en el espectáculo, pero su camino no se tuerce. Desde que sabe que su vocación es el cante, la preocupación

de Angelillo es elevar el ambiente en que se ha desenvuelto hasta ese momento, sacándolo de las tabernas y círculos de guitarra y vino, de los lugares marginales, para dignificarlo y llevarlo a las multitudes de los teatros. Según dice en aquella entrevista:

> —En cuanto pude salvarme de los cuartos de los colmaos, encaminé mis pasos a dar una nueva ruta al cante. Siempre fue una preocupación mía cambiar el ambiente en que el cante tuvo su vida. El tópico de la taberna, de la juerga, de la luz del alba, de las mujeres y de los lamentos es difícil de vencer. Quizá por eso mismo me atraiga más el propósito. El cante clásico, el verdadero, no lo desconozco. No merezco tampoco la excomunión de los antiguos. Respeto la tradición, pero creo necesario que el cante evolucione por nuevas rutas. Los tiempos cambian, y hemos de ponernos al lado de las realidades de la vida. Creo que el cante flamenco ha encontrado su ruta más verdadera en el teatro. El teatro está lleno de posibilidades.

Angelillo comienza de cantaor en el mundo flamenco, pero su repertorio va desde el flamenco más ortodoxo hasta rumbas, boleros y foxtrots. Con el ejemplo de Antonia Mercé, de la Argentinita, de Lorca, busca una base en el folclore español, lo estudia, cantera inagotable. «En cuanto al teatro, el día que encuentre una mujer que sienta el cante y sea una artista, me entregaré de lleno a esta nueva modalidad. Creo en su futuro. Pero hace falta que los autores se acerquen a este género. El cantador de flamenco puede ser también artista. Muñoz Seca, Quintero y Guillén así lo han entendido, y parecen dispuestos a trabajar en obras para el teatro».

Angelillo, flamenco de traje de americana bien cortado, de correspondencia numerosa y atendida, de preocupaciones comerciales, está centrado, según cuenta en las entrevistas, en la orquestación del cante flamenco, una de sus ideas: «conservando, como factor principal, las cinco cuerdas de la guitarra. Pero creo que el cante admite y necesita una resonancia musical más amplia de la que el bordón y la prima le prestan».

En esto coincide Ramón Montoya, el guitarrista de nombre gitano.

También él anima en su frente la idea de orquestar el cante flamenco. En su estancia recóndita de guitarrista, entre los acordes de la guitarra, tienta y compone, desmenuza el sonido con anhelo de pentagrama. Montoya quiere, con Angelillo, crear el género de zarzuela de música flamenca, poco que ver con lo que se ha dado en llamar ópera flamenca, un artificio de un avezado empresario para eludir impuestos dado que los espectáculos operísticos tributaban solo un 3 % frente al 10 % normal. Otra versión cuenta que el nombre de ópera flamenca se lo sugirió Pastora Cruz Vargas, la madre de la Niña de los Peines, al empresario Carlos Hernández Vedrines y de esa manera denominó este empresario a partir del año 1924 los numerosos espectáculos que montó.

La ópera flamenca, poco valorada en ambos campos, el del flamenco y el de la ópera, debido al rechazo de los partidarios de la pureza de los géneros y ser fruto de una época muy concreta, tiene su importancia en el teatro musical en nuestro país. Se desarrolla en diez años, entre 1924 y 1934, para sufrir el parón de la guerra y adaptarse después a los nuevos tiempos. El estilo flamenco por excelencia de la ópera flamenca es el fandanguillo, aunque asimismo incorporaba cantiñas y los llamados «cantes de ida y vuelta»: milonga, guajira, rumba, vidalita, colombiana. Las funciones, celebradas en circos, plazas de toros y grandes teatros, se anuncian con grandes títulos como «Solemne concierto de ópera flamenca» o «Colosal espectáculo de ópera flamenca».

Esas primeras óperas flamencas, dirigidas por Vedrines desde 1924, las encabeza Angelillo, junto a Pepe Marchena —vestido de esmoquin, con un cante no canónico, lleno de falsetes y filigranas, formas efectistas con tantos partidarios como detractores— y otros artistas payos como Guerrita, el Divino Palanca, Americano o Niño de la Huerta. Sin embargo, en la segunda temporada incorpora a gitanos de primera fila como la Niña de los Peines y Ramón Montoya. La ópera flamenca tiene la virtud de dar a conocer al gran público a cantaores como don Antonio Chacón, Manuel Vallejo, Cojo de Málaga, José Cepero, Niño Medina, Pepe Pinto, Bernardo el de los Lobitos, Manolo Caracol, o Juan Varea, grandes maestros del cante jondo.

A comienzos de 1934 Angelillo realiza aquel sueño y se presenta como la verdadera «ópera flamenca», en el Circo Price, con una orquesta de veinticinco profesores y el guitarrista Ramón Montoya, todo dirigido por el maestro Montorio.

A pesar de que la aportación de Angelillo con la ópera flamenca sea su faceta más destacable, en la que él trabajó más y mejor, haciendo cosas que serían novedad muchos años más tarde, paradojas de la vida, la popularidad le llega sobre todo por intervenir como uno de los mejores intérpretes de la recién nacida copla. Lo hizo en varias películas, como *El negro que tenía el alma blanca*, de Benito Perojo, en 1934; un año después en *La hija de Juan Simón*, de José Luis Sáenz de Heredia —en la que actúa una soberbia Carmen Amaya—, y *¡Centinela, alerta!*, estas últimas producciones de Luis Buñuel para Filmófono. La que obtuvo un éxito innegable fue *La hija de Juan Simón*, donde interpreta esa milonga que le hará famoso, la que le catapulta a una fama a la que ha ascendido con escalones firmes y seguros. «La milonga de Juan Simón» es la tremenda historia de un enterrador que, al ser el único del pueblo, tiene que enterrar a su propia hija. En la película, y también en el escenario, Angelillo interpreta esta canción con el desgarrado acompañamiento de una guitarra:

La enterraron por la tarde
A la hija de Juan Simón
Y era Simón en el pueblo
Y era Simón en el pueblo ay,
El único enterraor
Él mismo a su propia hija
al cementerio llevó
y él mismo cavó la fosa
y él mismo cavó la fosa
murmurando una oración.

Con *La copla andaluza* —culpable de cierta confusión de conceptos sobre el nuevo género—, que se convierte en el espectáculo de éxito en la temporada de 1928, hace giras por España y Europa. Allí

coincidirá con Estrellita Castro, la que encarnará por excelencia la copla, y de la que se hará amigo.

Estrella Castro Navarrete, Estrellita, había nacido el 26 de junio de 1908 en la calle Mateos Gago de Sevilla —a la sombra de la Giralda, de hecho fue bautizada en el sagrario de la catedral hispalense—. Hija de padre gallego y madre malagueña, un matrimonio de humilde condición con doce hijos que desde pequeños tienen que ganarse la vida, porque el padre José, pescadero, asmático, está a menudo enfermo. La pequeña Estrellita, rubia y con ojos verdes, quizá herencia de su padre, se aprende las coplillas que oye en los patios o le enseña su madre Sebastiana, y a los seis años ya las canta en las calles, a la vera de las pianolas y organillos, y en las fiestas, bodas y bautizos de su barrio. Tal y como dice su madre, ella la ha parido artista. En su compañía y con algunos hermanos, recorre muchos pueblos de Sevilla y otras provincias andaluzas cantando en antros de mala muerte y durmiendo en pensiones que en ocasiones no pueden pagar hasta no haber cobrado la actuación. También, en Sevilla, acude a los cines donde canta alguna pieza antes o al final de aquellas películas mudas, por lo que recibe algunas monedas. Sueña en aquellos días con ser una de esas artistas que salen en la pantalla.

En la sevillana Alameda de Hércules el famoso maestro Realito tiene una academia de baile, de las más conocidas de la ciudad. Estrellita ayuda en la limpieza y el trabajo de la casa, ya que la madre del maestro está enferma. Le pagan algo y ella, después de las tareas, se queda en un rincón del estudio para aprender aquellos movimientos que enseña Realito. La niña absorbe aquellas enseñanzas como la mejor de sus alumnos, añadiéndolas a su innata habilidad para el cante y el baile. A eso se suma que Triano, el pianista ciego de la academia, le enseña una colección de cantes sin cobrarle.

La condesa de Bermejillo, que la conoce de verla por la calle, donde se queda embobada mirándola, hace que actúe en los Alcázares sevillanos en una gala ante los reyes de España. La reina, doña Victoria Eugenia, felicita a la joven cantaora, que ha demostrado una gracia y un desparpajo insólitos.

—¿Qué te gustaría ser de mayor?

—Artista, señora.

—¿Y qué te gustaría tener cuando fueras artista?

—Una pulsera de brillantes y un mantón de Manila —dice sin vacilar.

La soberana se echa a reír y a los pocos días le envía una joya. La condesa se encarga del mantón de Manila. La joya le dura un tiempo: un día su padre tiene que empeñarla por quinientas pesetas.

En una de las entrevistas que le hacen en *Crónica* cuando ya es famosa, en 1931, comienza hablando de aquella Semana Santa de Sevilla, hacía una quincena de años, cuando Estrellita se revela cantando una saeta a aquellos pasos, llorando más que cantando. Las gentes buscaban a la autora de aquel canto, pero no daban con ella porque, con ocho años, apenas levantaba del suelo. No en vano la llamaban entonces la Comino.

> —Hace quince años yo era una chavala y me escapaba de casa para ir a la Alameda de Hércules y a la «Murga» para ver a las que más tarde habían de ser estrellas de máximo renombre. Me aprendía de memoria sus canciones y las cantaba después en casa. Estaba deseando que llegara Semana Santa para cantar saetas. Realito, el criador de tantas famas, se tomó interés por mí. Me llevaba a las «juergas» de postín, y donde hacía falta cantar, allí estaba Estrellita. Cuando Sánchez Mejías volvió de México, acababa de morir el pobre Joselito. En el Salón Imperial, de Sevilla, se daba un beneficio para los pobres, como homenaje a la memoria del malogrado torero. Había también un concurso de saetas, en el que participaban todos los ases. Fíjate cómo sería yo entonces que Sánchez Mejías, como regalo, me dio una moneda de oro de veinte pesos diciéndome que era de chocolate. «Anda, rica —me decía—, ¡quítala el papel y cómetela!». Y yo venga a quererla morder para quitarle el papel. Gané el concurso de saetas y me dieron un regalo y la cantidad, fabulosa para mí, de quinientas pesetas. Yo que no sabía contar más de veinte, me creí millonaria. Después de ese éxito me contrataron para actuar en el Salón Imperial con veinte pesetas de sueldo. A los pocos días de

> empezar a trabajar, el gobernador me prohibió seguir actuando por mi corta edad. Estuve una temporada dando clase para perfeccionarme y después hice una gira por Marruecos, Casablanca, Tetuán, Tánger… Total, fui para dos meses ¡y estuve once!

A pesar de eso, sigue siendo menor de edad. Un aristócrata, el marqués de Valle de la Reina, el futuro autor Rafael de León, media por ella, pero es la propia Estrellita la que protagoniza un momento «coplero», cuando se arroja a los pies del gobernador para que le permita actuar en público, ya que necesita el dinero para llevar a su casa, una casa pobre a la que ella contribuye de gran manera en el sustento de sus padres y hermanos. Esa decisión y valentía de la joven conmueven al gobernador, de quien la muchacha obtiene un permiso especial para seguir cantando.

Desde que sale a los escenarios, el nombre de Estrellita Castro suena con fuerza en el mundo de las variedades. Empieza a cantar fuera de Sevilla, en otras provincias andaluzas. El empresario de variedades, Juan Carcellé, que tiene buen ojo, la lleva al Edén Concert de Barcelona, donde se presenta con quince años cobrando cien pesetas al día, lo que a ella le parece una fortuna. Entre Pastora Imperio, Amalia Molina y Dora la Cordobesita irrumpe Estrellita con su voz aguda, su acento sevillano, su gracia y alegrías contagiosas sobre las tablas. Y su sello personal: ese caracolillo de pelo sobre la frente, marca de la casa que mantiene toda su vida y que, según afirma, le acompañaría hasta la muerte. En Madrid, hacia 1925, actúa con brillantez en el Teatro Romea y en otros escenarios: Ideal, Pavón, Eslava, Coliseum y el Circo Price.

En 1929, el año de las exposiciones de Sevilla y Barcelona, presenta en la capital catalana, y luego en Madrid, un espectáculo escrito por Quintero y Guillén, *La copla andaluza*. Es una obra sencilla, de estampas líricas con partes de sainete y musicales. El triunfo de Estrellita potencia también a Angelillo, compañero de cartel, ya famoso.

Al principio de 1930 graba el primer disco de su vida —en la que llegaría a grabar más de un millar— con dos canciones: «Graná» y

«Candelita». Un año después viene la canción que la hará más popular, la que le da el espaldarazo definitivo: «Mi jaca», escrita por el anarquista Ramón Perelló y con música de Juan Mostazo. Al igual que 1931 es el año de *Las Leandras* y de la consagración de Celia Gámez, 1933 es el del encumbramiento de Estrellita Castro y «Mi jaca». Tras la gira americana, reaparece en el Teatro Coliseum de la Gran Vía de Madrid, propiedad del maestro Jacinto Guerrero. Allí estrena «Mi jaca», el comienzo de la locura. El público la obliga a cantarla varias veces: «a la grupa de mi jaca jerezana voy meciéndome, altanera y orgullosa, con espuelas de diamantes a los pies…». Los autores, Mostazo y Perelló, ganarán a partir de ese momento mucho dinero por derechos de autor y «Mi jaca» será un talismán para Estrellita Castro, que siempre la incluye en su repertorio y que tiene que grabarla hasta en once ocasiones a lo largo de su vida.

Por la radio, además, no dejan de emitirse «María de la O», «María Magdalena» y «¡Ay, Maricruz!», tres éxitos de Estrellita compuestos por Valverde, León y Quiroga, «las tres Marías» como las denomina el propio maestro Manuel López Quiroga. Las tres Marías consagran definitivamente a Estrellita, que antes de la guerra goza de una tremenda fama. Esa celebridad le lleva a actuar en el cine en varios cortometrajes y, en 1935, en su primera película, *Rosario la cortijera*.

> —Mi vocación es el cine —dice Estrellita a los periodistas—. Y si no hubiera sido por mi madre, cine solamente habría hecho hace ya mucho tiempo… Porque a mí fueron a hablarme para la película cuando comenzó sus trabajos la Paramount en Joinville… Pero entonces mi madre no me dejó… La madresita mía, que no mira más que por mis ojos, estaba sublevá… «El cine, ni mentarlo… —decía—. Con lo tiranos que son los directore, que hasta le dan asóte a la estrellas… ¡Si lo sabe to er mundo!… Y las tienen esmirriás de la mala vida que se llevan». A mi madre, ni mentarle el cine… Y tuve que rechazar el contrato.

En la gira por Hispanoamérica del 33, se encuentra con Carlos Gardel en Argentina. Con él hace una versión de «Milonga

sentimental». También van juntos a las carreras de caballos, pasión o vicio que comparten: «En cuanto se inaugura la temporada de un hipódromo, allí estoy, jugándome hasta las pestañas». Estrellita, que debe tener mejor ojo para los equinos que el argentino —quizá por aquello luego tuvo el éxito de «Mi jaca»—, gana mientras que él pierde, la suerte siempre a favor.

Estrellita Castro lleva por el mundo esa imagen de la alegría desbordante, el ingenio y la chispa, y dará a las canciones que interprete un sello personal que no se olvidará nunca y que las hará casi eternas. Tras «Mi jaca», otras canciones inolvidables como «Suspiros de España» o «Sentimiento». La gracia natural, no fingida, que siempre lleva encima y que le sale por los cuatro costados, es la clave de su éxito. Tiene un espejo donde mirarse, el de su madre Sebastiana Navarrete, con un salero espontáneo, de inocencia casi sublime. Cuando tiene que acompañar a su hija a Nueva York, está a punto de fracasar la gira porque no quiere vacunarse para subir al barco, y hay que convencerla de que todo el pasaje tiene que tatuarse con aquella aguja para que al final acceda. Una vez allí, tras debutar Estrellita la noche anterior, en un teatro de Nueva York, la joven, que quiere saber qué ha dicho la crítica, dice a su madre:

—Mira, mientras me baño, sal a la calle y, sin perder la acera, cómprame un periódico para ver lo que dicen del estreno.

Sale su madre, pero pasadas casi dos horas aún no ha regresado. Cuando Estrellita está ya a punto de llamar a la policía, vuelve la madre sin nada.

—¿Pero, mamá, qué te ha pasao, pá tardar tantísimo?

—Hija —dice contrariada—, me he recorrido lo menos diez quioscos. Bueno, ¿pues querrás creer que en ninguno he encontrado *El correo de Andalusía*?…

Llega la guerra y tantos proyectos se quedan en el aire. Como dice a los periodistas del bando republicano, Estrellita no puede coger un fusil ni siquiera ser enfermera, porque la visión de la sangre le da desmayos. Pero con su cante y baile acude a todas las funciones benéficas que se hacen para las víctimas de la guerra, los hospitales, las guarderías infantiles, las milicias, para obtener recursos y levantar la moral. Dice, o al menos así se refleja en los periódicos,

que no puede estarse en casa mientras lucha el pueblo por el pueblo… «Porque yo soy pueblo también».

Tras la guerra, Estrellita no tuvo otro remedio que adaptarse a los nuevos tiempos de victoria y copla, que a partir de entonces llevaría el apellido de española, como si solo fuera de un bando.

CAPÍTULO XX: 24 fotogramas por segundo y 78 revoluciones por minuto

¡Esperen un minuto: aún no han oído nada!

(Primera línea de diálogo en la primera película sonora de la historia del cine).

El cantor de jazz, Alan Crosland, 1927

El 10 de noviembre de 1938, a primera hora de la mañana, Imperio Argentina sale con Florián Rey a la avenida de Kurfürstendamn, la calle más comercial de Berlín. El director y la actriz, que llevan cinco años de casados, no entienden nada de lo que sucede en la capital alemana. Aquella noche ha sido movida, con ruidos espantosos. A las tres y media de la madrugada han empezado los golpes de hierro contra los cristales de las tiendas y, desde ese momento, les ha resultado muy difícil dormir. Por la ventana se ven resplandores de incendios, llegan gritos y sonidos de explosiones. Cuando amanece y se adentran en la avenida, la calle está imposible, llena de pieles, de botellas de las tiendas, todo tirado por el suelo. Imperio Argentina se hacía los sombreros en la casa de dos simpáticos viejecitos judíos de aquella calle, y lo que ven cuando llegan a aquel establecimiento les deja helados.

—El matrimonio se había metido el gas en la boca y los dos estaban muertos. Era horrendo y denigrante. Después de esto seguí trabajando, pero estaba muy incómoda. Y cuando terminé la segunda película, en 1938, me marché —me contó en una entrevista en 1982.

Las dos películas son *La canción de Aixa* y *Carmen, la de Triana*, en su versión alemana. En aquella época no existe el doblaje y para cada idioma se filma una versión. En Alemania ruedan con dieciocho grados bajo cero, en contraste con los 45 grados de Sevilla. Toda la película se hace en Alemania salvo dos secuencias y,

paradójicamente, lo que ruedan en Sevilla y Ronda parece falso, me contaba Imperio Argentina en aquella entrevista para *El País*:

> La plaza de la Maestranza de Sevilla es una preciosidad, pero en la película daba la sensación de cartón piedra. Es el misterio del cine. Y lo que se hizo en Düsseldorf, donde los actores debían ponerse hielo en la boca para no tener vaho, eso era perfecto, mientras que lo que se rodó en Ronda no salió bien. Quizá porque los técnicos alemanes se ponían morados de huevo frito, jamón y vino, y lo que menos hacían era trabajar. Toda la disciplina que teníamos en Berlín, en la UFA, se acababa cuando llegábamos a Ronda.

Aquella aventura en Alemania está marcada por el comienzo de la guerra civil española. Cuando el matrimonio llega a París el 13 de julio de 1936, los periódicos informan del asesinato de Calvo Sotelo. ¿Qué pasará?, se preguntan director y actriz:

> Y lo que pasó fue lo peor. También para nosotros: inmediatamente se deshizo la película que proyectábamos y vivimos momentos muy difíciles en París, porque no se podía pasar dinero desde España. Nos encontramos viviendo en el Hotel Majestic sin medios económicos. Pero coincidió que estaban dando *Morena clara* en La Habana, y desde allí nos ofrecieron un contrato para hacer teatro. Viajamos a La Habana, y al cabo de poco tiempo, a esta ciudad llegó un cable del productor alemán que teníamos en Cifesa, diciendo que el Führer había visto *Nobleza baturra* y *Morena clara* ocho veces, y que quería que fuésemos a trabajar a Alemania. Pusimos una condición: que no se tocaría la cuestión política. No nos meteríamos ni con los nacionales ni con los rojos. Íbamos a hacer unas películas españolas y se acabó. Lo aceptaron y así llegamos a Bremen. En Bremen nos recibió la guardia personal de Hitler y un tren especial. Después surgieron algunos problemas: querían hacer una película sobre Lola Montes, con arreglo a la actuación de esta mujer junto al rey Luis de Baviera, pero actual. Entonces dijimos que no: Lola Montes se puede hacer actual o de

la época, pero sin que medie para nada la cosa política. Al final hicimos *La canción de Aixa*, una película de tema africano.

Mientras España está en guerra, en Alemania se ruedan varias películas españolas: Estrellita Castro con Benito Perojo e Imperio Argentina con Florián Rey. Así me relataba Imperio cómo conoció a Adolf Hitler:

—En el momento en que lo conocí (a Hitler) era un hombre que todavía no había cambiado su actitud ante la vida y ante las cosas. Sin ver al político para nada, sin ver al hombre que después ha cometido las barbaridades más grandes, capté en él una preocupación muy grande por la cultura de su país, no porque nos atendiera a Florián y a mí, sino porque era un hombre que se interesaba realmente por los grandes literatos y los grandes artistas de la época, y que quería llevar a su país todo aquello que favoreciera su política artística. Como personalidad ejercía una enorme atracción. No era el mamarracho que se ve en las películas. Era un hombre cuyo atractivo era el de un Rasputín. Y tenía unos ojos tremendos; de superioridad, aunque ya no sé si entonces lo veíamos con la imagen que teníamos de él, de ese mando y de esa dictadura. Físicamente, sin embargo, yo le hubiera quitado el bigote: ese bigote afrancesado no le hacía falta, […] Hitler tenía la nariz muy parecida a la mía. En cuanto a Goebbels, a quien también conocí y que me llevó del brazo cuando fui a la cancillería, me dedicó una fotografía que aún conservo: «A Imperio Argentina, con el deseo de que se sienta muy a gusto en Alemania». Y hasta la fatídica noche de los cristales rotos, me sentí muy a gusto, con mucha disciplina, con un trabajo muy hermoso, con un afán de todo el mundo de que lo hicieras bien. Tenía rosas blancas todos los días en mi camerino. Y mi botella de champaña, por supuesto. […]

Aquellos encuentros pesarán toda la vida en la historia de Imperio Argentina —que afirmaba que no se había acostado con Hitler porque no había querido— y Florián Rey. Su aventura en Alemania, a

pesar de aquel tiempo desquiciado donde se mascaba la tragedia de la Segunda Guerra Mundial, no era algo tan extraño. El cine español, en esos años, ya había empezado a traspasar fronteras. Sin contar con guionistas, actores y directores que habían marchado a Hollywood, donde la Metro hacía versiones en español para el mercado hispano —entre ellos Edgar Neville, que se hizo amigo de Chaplin—, en Joinville, cerca de París, la Paramount había levantado un estudio donde se filmaban versiones en español de éxitos internacionales. Imperio Argentina trabaja en esos estudios como también lo hace otra de las estrellas españolas de la época, Antoñita Colomé, en los comienzos de su carrera.

Antoñita trabaja ocho meses en esos estudios franceses. Allí participa con pequeños papeles en esas versiones que se hacen de las películas en varios idiomas: *Un caballero de frac* (1931), *Las luces de Buenos Aires* (1931) y *La pura verdad* (1931). Un directivo de la Paramount se fija en ella y le ofrece un buen contrato en Hollywood. Pero lo que hoy día es una oportunidad que ninguna actriz rechazaría, Antoñita Colomé no la tiene en cuenta. «Me lo pensé, me daba miedo. No de que me pasara algo, sino miedo porque veía esas escenas con los besos que daba Gary Cooper y yo que acababa de salir del colegio, educada por un padre ¡que vaya castaña! y una madre de las de verdad… Le dije: "No, no puedo ir", ¡se quedó lelo el tío! Me preguntaba: "¿por qué? ¿por qué?, piensa, piensa, lo que puedes ser…" y me miraba como si estuviera loca. Y debí de estarlo, desde luego, ¡Ay, si hubiera sido otra época!».

Mucho tiempo después de aquello, en 1982, me lo contaba la propia actriz en su piso de los Remedios, de Sevilla, en una entrevista para *Blanco y Negro*. Antes de la guerra civil y la época alemana de actrices como Imperio Argentina o Estrellita Castro, aquel tiempo parece haber sido contagiado por una aceleración o la locura que flota en el aire. El cine, la comedia musical, los discos, registran una actividad intensa en una actualidad que se complica cada día. Imperio Argentina, como Antoñita Colomé, como por otro lado hacen también los artistas que triunfan con el flamenco o la copla, graban numerosos discos —siguiendo la estela del triunfo de las películas—, que se hacen cada vez más populares durante el

primer tercio del siglo. El género y temática de los discos son variados: óperas, zarzuelas, cuplés, bailables, jota, flamenco y canciones regionales, a los que en los años veinte se incorporan el tango y los ritmos de jazz y charlestón. Todos los artistas de éxito han grabado —las compañías discográficas se han reducido a Gramófono-Odeón y Columbia—: la Niña de los Peines, Estrellita Castro, Conchita Piquer, la Yankee, Tina de Jarque, Carmelita Aubert, y una larga lista.

78 revoluciones por minuto, dicen los discos, y el país parece haberse contagiado. Los sindicatos obreros, los partidos, todos están en ebullición, deseando que España cambie, a veces de forma radical, mientras que los ricos propietarios, los de la derecha y la Iglesia, intentan que aquel terremoto acabe pronto, si es preciso por la acción de la policía y la guardia civil. Tras la caída de la coalición republicano socialista, en 1934, llega el bienio de las derechas hasta el comienzo de 1936. Todo se acelera en paralelo; en los espectáculos, con el desarrollo de la radio, los discos y el cine. Ya existen algunos directores renombrados como Benito Perojo, Florián Rey, Luis Marquina, José María Castellví, y hombres como Luis Buñuel, que han dirigido y producido, pero el mundo del cine celebra sobre todo a las estrellas como Imperio Argentina, Antoñita Colomé y Estrellita Castro.

En cuanto al cinematógrafo, varios estudios se inauguran esos años, en Madrid y Barcelona. La industria se moderniza. En 1934 destaca la creación de los estudios CEA, en el solar del antiguo Parque de Diversiones de Ciudad Lineal, inaugurados por el presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora, en un acto donde se muestra la filmación de una escena del «cabaret» de la nueva producción nacional de Filmófono *Don Quintín, el amargao*. Aquella iniciativa de la CEA es un empeño de escritores y músicos. Jacinto Benavente es el presidente de honor de la compañía, que tiene como socios a los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca, Carlos Arniches y los músicos Francisco Alonso y Jacinto Guerrero, entre otros.

En España, producir una película era un caos. Las estrellas cambiaban los guiones, no había puntualidad ni se cumplían los

plazos para los rodajes, que normalmente se pasaban del presupuesto. La experiencia de Luis Buñuel, que ha pasado varios meses en Hollywood, es decisiva para cambiar el paradigma a través de su participación en *Don Quintín, el amargao*. El director contrata un equipo fijo de decoradores y técnicos. Planea los rodajes y no da opción al cambio de guion. Todos los que trabajan en la película y por supuesto los actores, cumplen un horario de ocho horas, con pausa para la comida. Todo se ensaya y, cuando está listo, se rueda una sola toma, ya que el material es caro y escaso. También racionaliza la construcción de decorados respecto al ángulo de cámara, y cada día se va montando lo filmado. Con este método, los resultados son excelentes y se cumple el presupuesto y el tiempo. Cuando Buñuel aparece en el plató, la gente, que le llama «Señor Obispo», se levanta y se calla.

Don Quintín, el amargao, dirigida por el debutante Luis Marquina —técnico de sonido de los estudios CEA y sin experiencia en la dirección—, es la adaptación del sainete de mismo nombre de Carlos Arniches y Antonio Estremera con música de Jacinto Guerrero, de 1924. Es la primera de las cuatro películas que estrena, del 34 al 36, la productora Filmófono, que crea Luis Buñuel junto con el empresario Ricardo Urgoiti en septiembre de 1934. Buñuel coescribe el guion junto con Ugarte y ayuda a Marquina en la dirección. La historia de la película es la de Don Quintín, un hombre cuya amargura va en aumento desde que piensa que su mujer le es infiel. La echa de casa, y la mujer vagabundea hasta que nace su hija, que decide entregar a su marido. Este la da en adopción y, al final de su vida, la busca para curarse de su amargura. Como la obra de teatro en la que está basada, de Arniches, mezcla en el mismo personaje facetas grotescas y matices sentimentales para hacer reír y llorar, lo que le da más atractivo y la hace entretenida.

La segunda producción fue *La hija de Juan Simón*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, que será ayudado por Buñuel. Como la primera, tiene un gran éxito de público y crítica. Buñuel, en sus memorias, *Mi último suspiro*, siempre rechazará la paternidad de ambas producciones: «supervisaba el guion, el trabajo en el estudio, el registro sonoro. Mi función era vigilar que la producción se

atuviese al presupuesto. Me remordía la conciencia. Aunque yo no escribía ni dirigía esas películas comerciales y solo intervenía como colaborador técnico, estaba contribuyendo con ellas, lo que a mí me repugnaba… Eran películas un poco arnichescas… Me ha gustado siempre Arniches en cierto aspecto, aun sin estar de acuerdo con el tipo de sociedad que presentaba en sus sainetes…». De hecho, Buñuel lleva varias obras suyas a la pantalla.

La última película de Filmófono será *¡Centinela, alerta!* una comedia militar con guion de Arniches y Ugarte que Buñuel le ha propuesto a Jean Grémillon, que no la firmará, y algunas de cuyas escenas las rueda el propio Buñuel. *¡Centinela, alerta!* es un melodrama musical para el lucimiento de Angelillo, con personajes tópicos y arquetípicos de señoritos calaveras, que desprende un leve cariz social y cuyo rodaje comienza el 20 de abril de 1936. El estreno, previsto para septiembre, lo trastoca la guerra y tiene lugar en 1937. Si tiene algún interés es porque Luis Buñuel figura como codirector.

En aquellos intensos años se produce un buen número de películas musicales. Aunque en 1935 Benito Perojo ha dirigido con mucho éxito *La verbena de la paloma*, hay otra película suya, el año anterior, que tiene un éxito arrollador, *El negro que tenía el alma blanca*, quizá porque el director utiliza una mezcla ecléctica del musical americano y la opereta centroeuropea, combinando comedia, drama y musical. Basada en una novela de Alberto Insúa, el éxito de la película es rotundo en España, Argentina y Cuba. Esa película es la que catapulta a la fama a Antoñita Colomé, una sevillana de Triana nacida en 1912.

Se puede decir que Benito Perojo es quien descubre todo lo que será capaz de hacer Antoñita Colomé en *El negro que tenía el alma blanca.* Antoñita une a sus dotes interpretativas y a su exquisita belleza el baile y la canción, en unos deliciosos diálogos musicales con Mario Barreto. Así lo recordaba Antoñita en aquella entrevista que le hice:

> —Yo siempre he sido muy menudita, delgada y parezco francesa o extranjera, sobre todo si se me pone rubio el pelo. Y no sé bien qué pasó con esa película, pero el caso es que fue un éxito

mundial. Estaba bien, pero yo me quedé un poco sorprendida y creo que también Benito Perojo. Benito era estupendo. Un director no para hacer cosas dramáticas ni muy serias, pero fabuloso para comedias musicales, para cosas así era inmejorable. Dirigía muy bien a los actores. Era muy cariñoso y muy bueno, le cogí mucho cariño.

A Antoñita le encantó el teatro desde el colegio de monjas, donde se ponía a bailar encima de la mesa y las monjas se reían mucho: «la primera obra que hice fue en el colegio también. Yo siempre he tenido esa cosa dentro, pero bueno, yo estudié, hice el bachillerato, me hice maestra y empecé los estudios de Farmacia, todo porque mi padre quería que yo fuese farmacéutica». El padre de Antoñita fue un hombre que murió joven, a los cuarenta y ocho años, y que cantaba muy bien flamenco, pero sin salir de un reducido círculo. «Lo que son las cosas, si mi padre no se muere entonces, yo no hubiera sido artista, porque todos se opusieron en mi familia, a pesar de que llevaba en la sangre eso del arte».

Debuta en el Eslava, de Madrid. Seguidamente hace algunas revistas en el Tívoli de Barcelona (*Las pistoleras*) donde la descubre el cine: «la primera película en la que intervine fue *Mercedes*, con Castellví. Luego fue *La pura verdad* de Manuel Romero, en el 31, *Los hijos del misterio* y *El hombre que se reía del amor*, hasta que hice con Benito Perojo, ya como protagonista, *El negro que tenía el alma blanca*, entre el 34 y el 35».

Antoñita trabaja también con Luis Marquina, *El bailarín y el trabajador*, en el 36, producción de CEA, basada en la obra *Nadie sabe lo que quiere*, de Jacinto Benavente. La película, que parece americana, tiene varios números musicales —del maestro Alonso— entre los que destaca y se hace famoso el de las «Galletas Romagosa». Es la última película que se estrena en España antes de la guerra, en mayo de 1936, en el Cine Capitol de Madrid.

—Desde luego, me gustaba mucho el ambiente del cine, tan vivo, antes de la guerra —me contaba Antoñita—. Un ambiente fenomenal de artistas, escritores, alrededor del cine. Yo te voy a

> decir una cosa: nunca pensé en hacer películas, es algo que me vino así, y no creas que me encontraba a disgusto, no, me lo pasaba muy bien haciendo cine. Había mucho compañerismo. Miguel Ligero, que era un poco quisquilloso con los demás, a mí me quería la mar… era ideal como compañero: la verdad es que no sé por qué, he sido muy lógica, nada vedette, pero el caso es que me han querido muchísimo todos. Yo siempre digo que donde hay que ser actor es en el plató, pero luego esas sofisticaciones, todas esas cosas alrededor no me van. Me lo he pasado muy bien, he trabajado muy a gusto con todos los compañeros de mis películas. Tanto si me tocaban actores mayores, de los que yo aprendía mucho, como si eran tan jóvenes como mi menda, yo me lo pasaba fenomenal. Y conmigo han sido todos muy afectuosos.

Antoñita Colomé tiene tiempo luego de protagonizar cinco películas antes de que estalle la guerra civil. Dos de estos filmes, *El malvado Carabel* y *La señorita de Trévelez*, son dirigidos por uno de los grandes del cine español, Edgar Neville. En ese verano de 1936 ya soplan fuertes los vientos de guerra, tiempos nada favorables para nadie, pero mucho menos para el cine.

> A mí la guerra me cogió en Calella de Palafrugell, en la Costa Brava —decía Antoñita—. Allí estábamos veraneando muchos, había un magnífico ambiente. Estaba Edgar Neville, ¡huy! Edgar era fenomenal. Iba con Angelita, su mujer. También estaba Dalí, Santiago Ontañón —¡lo que me he podido reír con este hombre!— y tantos otros. Edgar y yo nos vinimos juntos a Madrid con los Utrillo, los pintores. Luego Edgar se fue para Málaga y no sé lo que fue de él, cómo salió de aquello.

Edgar salió bien del conflicto consiguiendo que el Gobierno de la República le destinara a la embajada de España en Londres, donde se juntaría con su amante, la actriz Conchita Montes. Más tarde se pasaría al bando rebelde, a pesar de haber militado en Izquierda Republicana. Uno más de los giros de las personas de aquel tiempo revolucionado. Edgar había empezado a hacer un cine diferente,

ensayando enfoques y fusiones de varios tipos.

Al igual que Neville, una serie de directores habían desarrollado una nueva fase en el cine musical de aquella época, cuya característica es que funde ritmos foráneos con las tradiciones más castizas, lo mismo que hace la revista en el teatro. Se hacen melodramas flamencos que se presentan con despliegue de medios, escenarios y recursos. Los números musicales de este tipo de películas tienen una gran variedad de localizaciones, como el caso de la magnífica *María de la O*, de Francisco Elías, en 1936 —que no se estrena hasta el final de la guerra— o la citada *Rosario la cortijera*, de León Artola, de un año antes, una sucesión de paisajes donde evolucionan las figuras, con ecos incluso del cine mudo. Al tiempo, la copla popular, la tonadilla, el pasodoble, se imponen y triunfan con Florián Rey e Imperio Argentina en una trilogía que se antoja casi insuperable en ese momento: *La hermana San Sulpicio* en 1934, *Nobleza baturra*, en 1935 y *Morena clara*, el gran éxito de 1936, producidas por Cifesa.

Otras comedias incluyen otro tipo de músicas y ritmos, como *Rumbo al Cairo*, de Benito Perojo, en 1935, y *Mercedes*, de José María Castellví, de 1933, una original película musical con argumento y guion suyos, considerada la primera comedia musical española, con mucha música de jazz. En la película, dos amantes, uno de Madrid y la otra catalana, son como unos Romeo y Julieta que quieren casarse a pesar de la oposición de las dos familias. Carmelita Aubert, una sorprendente artista de variedades con gran amor por el jazz, será una de sus protagonistas en una casa de huéspedes que pertenece al mundo de la farándula musical. El director, José María Castellví, ha sido comediógrafo y se ha trasladado a París en 1925 para trabajar como importador de películas europeas para las distribuidoras españolas. En la capital francesa colabora con la compañía Gaumont y en 1930 hace la versión en castellano de *Elle veut faire du cinéma*, titulada como *Cinépolis*, una comedia musical dentro del cine que interpreta Imperio Argentina.

En junio de 1934, Castellví realiza *Viva la vida*, trasformando la casa de huéspedes de su anterior película en una casa de vecinos donde habitan personajes del ambiente musical. En esa película se perciben

influencias de las revistas de variedades. Y en septiembre de 1935, siguiendo en esa línea, aunque con mayor desarrollo y sentido cinematográfico, dirige *Abajo los hombres*, una verdadera revista musical, que se desarrolla en esta ocasión en un gran yate de recreo en alta mar donde los tripulantes son todas mujeres, salvo el viejo millonario. Allí llegarán varios náufragos del mundo de las variedades. Se estrena en 1936, protagonizada por Carmelita Aubert y Pierre Clarel. En esa notable producción española en lo que se refiere al cine musical, hay dos películas de difícil clasificación: *Doña Francisquita*, de Hans Behrendt, en 1934, una zarzuela que se aborda como si fuera una opereta vienesa, y *Boliche*, de Francisco Elías, 1933, una ecléctica comedia que incluye desde números de opereta vienesa hasta enredos cuarteleros a lo Carmen y, en particular, números de revista con tango.

Todas las productoras querían hacer películas musicales, sobre todo después del éxito de Imperio Argentina, que en realidad se llamaba Margarita Nile del Río y era de Buenos Aires.

> Mi padre era inglés, un inglés de Gibraltar, mi madre de Málaga, se conocieron en Buenos Aires, en la colonia española, donde vivieron mucho tiempo. Empecé de muy pequeñita a trabajar, tenía un profesor en casa porque me negaba a estudiar —cosa que me gusta mucho— si no me dejaban ser artista. Me acuerdo que dije: «Yo estudio lo que queráis, piano, inglés, francés, hago mi bachillerato, pero si a mí se me deja cantar y bailar». Entonces, claro, en el colegio lo primero que hacía era ponerme sobre una mesa a cantar y bailar.

Comienza a trabajar a los ocho años.

> Por ese entonces realizamos una gira por Chile y Perú poniendo en escena obras teatrales argentinas y españolas. Me gustaba mucho Pastora Imperio, a mi madre también le encantaba y cada vez que actuaba me llevaba al teatro. Una vez, Pastora me atendió muy bien y me regaló un traje muy bonito, y fue entonces cuando me pusieron Petit Imperio como nombre artístico. Porque Magdalena

> Nilo del Río no sonaba, era muy largo, mucha agua, dos ríos, una redundancia, la verdad.

En un fin de fiesta de la compañía de la Zuffoli y Bódalo, el padre de José, en Perú, actuó Margarita con su padre. Benavente, que estaba en el país en la compañía de Lola Membrives, asistió y al terminar la función entró a saludarla. El padre le preguntó por el nombre artístico que debía poner a su hija, que tenía entonces unos once años. «Pues, mira, a mí me parece que a la niña, como baila tan parecido a Antonia Mercé, la Argentina, y canta tan parecido a Pastora Imperio, le podemos poner el nombre de las dos. Imperio por Pastora y Argentina por Antonia Mercé». Años más tarde, en el 26, la gran bailarina Argentinita, la hermana de Pilar López, su madrina, le da la alternativa en el escenario, ya como artista reconocida.

La gran ilusión de los padres de Imperio es venir a España. Y viajan desde La Habana, donde han acabado de gira.

> Llegamos con todo el dinero que se había ganado en América, que entonces eran monedas de oro, con ellas se pagaba, me acuerdo de dos o tres maletas que llevaba mi padre llenas. Cuando llegamos a España tenía doce años, aquí no querían a una niña en el escenario. Porque estaban muy de moda las revistas con mujeres despampanantes, y yo, que era una niña, pesaba cuarenta kilos, no tenía nada de nada y solo sabía cantar. Y bailar. Entonces tuve que hacer una especie de audición a José Campúa, que no me aceptó y al terminar, empecé a llorar. Juanito Carceller, que sería representante de artistas grandes como la Argentinita, Pastora Imperio o Raquel Meller, prometió entonces que se iba a encargar de que me aceptaran en alguna parte.

Florián Rey, quien la descubre para el cine con *La hermana San Sulpicio*, sobre la novela de Armando Palacios Valdés, y la dirigirá posteriormente, será su propio Pigmalión, con quince años más.

> Yo no estaba enamorada al principio de Florián. Me enamoré

después. Estábamos juntos en París y él llevaba mucho tiempo separado de su mujer. Yo no he deshecho ningún matrimonio: eso no entra en mi estilo. Él era entonces director de diálogo, y después de hacer muchas películas se fue a Francia a aprender con directores como Mercanton, Visconti, que también estaba en París, etcétera. Habíamos trabajado juntos ya, y sabíamos que teníamos afinidades y una manera de pensar parecida. Además, en esa época yo estaba muy enamorada de un chico de Gibraltar.

El encuentro entre ambos se ha producido cuando él está buscando una actriz para *La hermana San Sulpicio*, cuya primera versión se rueda en 1927, al final de la época del mudo. Es en el Romea, y aunque la ha visto en el escenario, no la reconoce cuando la ve por los pasillos, al buscar su camerino. Tras ese debut, Imperio trabaja en los estudios de la Paramount en Joinville, cerca de París, con artistas como Carlos Gardel y Maurice Chevalier. De regreso a España, durante la República, se casa con Florián Rey —se separará años más tarde por los celos y maltrato de él—. Para ello consigue una anulación de matrimonio —divorcio y anulación—. «No nos pudimos casar por la Iglesia en esa ocasión porque él ya estaba casado, con la actriz Pilar González Torres. Habíamos esperado el mutuo disenso, como entonces se llamaba a la separación, durante tres años. Y no más salir esta, nos casamos». Curiosamente, Imperio era amiga de la mujer de Florián y hasta habían trabajado juntas.

Era una persona civilizada. Se dio cuenta de todo apenas Florián empezó a trabajar conmigo, aunque yo no tenía idea de lo que estaba ocurriendo, ya que apenas era una niña de catorce años, a la que no se le pasaba por la cabeza lo que era matrimonio, amores, ni nada. Además, no tenía tiempo para eso, porque estaba metida en mi trabajo. Y Pilar me dijo un día: «¿Sabes? De quien está enamorado Florián es de ti». Yo le contesté que eso eran tonterías. Pero al cabo de los años, fue mi marido. Cuando yo me casé tendría unos veintitrés o veinticuatro años. El amor al arte y el amor carnal son muy parecidos. Aunque más que

> fracaso, es una especie de desilusión, que me parece peor que el fracaso. La desilusión es más tremenda. Y yo con Florián, hasta la separación, me llevaba muy bien: era un gran director, un gran artista y un gran periodista, porque sus primeros pasos fueron en el periodismo. Además, artísticamente había una compenetración absoluta.

Imperio Argentina pensará sobre estas cosas y su propia historia en aquel momento vivido en Alemania. Cómo el destino le ha llevado a Berlín para conocer a aquellos personajes que serán decisivos en la guerra mundial que se avecinaba. En la guerra que afectaba a España, por otra parte, con las grandes actrices y cantantes fuera del país, la producción de películas es muy escasa. Destaca, en 1937, *Nuestro culpable,* de Fernando Mignoni, con Ricardo Muñiz y Charito Leonís, comedia musical producida por la CNT que, a diferencia de otros componentes del Frente Popular, piensa que en esos momentos hay que distraer a la gente, más que adoctrinar. El argumento es costumbrista, con una leve crítica sobre la justicia burguesa. La filmación de *Nuestro culpable* dura dieciséis meses, y aguanta cuatro más en cartelera tras su estreno. La película, que imita a las producciones americanas con números en clave de jazz, no tiene nada que envidiarles a este respecto.

Esa será la última joya de un cine musical que tardará mucho tiempo en recuperar aquel nivel de creación, tanto por los intérpretes como por los temas, la producción y los directores. El país no estaba para muchas músicas.

CAPÍTULO XXI: Ya se acabó el alboroto y ahora empieza el tiroteo

Este libro llega al final, un final que entronca con la guerra civil que es, asimismo, el final de tantas cosas y el principio de una dictadura que en algún momento parece interminable. La guerra cambia el destino de los personajes que han pululado por la noche y estas páginas. Otra hubiera podido ser la historia de muchos.

Se queda el instante detenido, como en las fotografías, y mucho después, eterna paradoja, puede explicar un tiempo pasado. Hay imágenes que siempre permanecerán en la memoria de una generación, imágenes imposibles en el Madrid del asedio y lo que vino tras la guerra civil. Imágenes con nombres y apellidos, a veces simplemente de rincones y lugares. En un recorrido ideal, en esos paseos que se podían dar durante el día o sobre todo por esa noche que tanto brilló en aquellos años, podrían recrearse sus personajes, sus calles, sus bares, los antros donde los madrileños se divertían, y de cómo caminaban o se movían por ella sus habitantes más ilustres. Por ejemplo Ortega y Gasset, que a la caída de la tarde, según contaría la exiliada María Zambrano, salía de su casa o de su tertulia para oír hablar a la gente. Caminaba solo, se metía en los cafés, famoso para muchos pero anónimo para la mayoría, pulsando el ritmo de las cosas, de las conversaciones, de las personas y detectaba las faltas de ritmo: «¡Arritmia!» decía en los últimos tiempos antes de la guerra, y eso le hacía sufrir.

O Lorca, con esa última fotografía en una terraza del paseo del Prado, aquel actor de sí mismo, al que envolvía tanto encanto, intentando que los demás comprendieran su mundo, que lo amaran. La muerte ya se había fijado en Federico, él la llevaba encima y, huyendo de la tormenta, fue a buscarla a su Granada, como el cuento persa donde la muerte espera en Ispahán. También la parca

se había fijado en Valle-Inclán —escritor mítico y mágico, personaje encumbrado ya en la imaginación de la ciudad, inolvidable su estampa bajando por la calle Alcalá—, al que se llevó un poco antes de la tragedia de la guerra, con lo que se evitó este mal trago. La muerte decretaba su compás y también, el mismo día que estalló todo, se llevó de un zarpazo en Irún a Antonia Mercé, la Argentina, como si la bailarina no pudiera ya encarnar más lo trágico del destino de todo un país. Sí, la muerte celaba a todos en esos años, aún sin saberlo o presentirlo casi nadie, y haciendo que en ocasiones se perdiera el ritmo y el compás, ese marchamo y seña de identidad de la capital.

Con la guerra, muchas de las vedettes que estaban en Madrid y Barcelona acaban saliendo del país, a otras les sorprende en el lado faccioso o pasan voluntariamente a él. A pesar de las bombas y toda la sangre que corre en los frentes de batalla, los espectáculos de ese mundo de sueños, de fantasía y de evasión, siguen funcionando durante muchos meses en la capital de España.

Los que no consiguen salir, o no quieren huir de la ratonera de la capital, lo soportan como pueden. Pastora Pavón, la Niña de los Peines, se convierte en símbolo de la resistencia de esta ciudad mártir, Alady, Ramper, tantos otros, desfilan por los innumerables actos para recaudar dinero para heridos, hospitales, recursos. Los autores como Zamacois, como Cansinos, todos se adaptan con resignación al hambre, a la muerte que cae del cielo, a los cortes de luz, a las malas noticias. Un mundo se ha quebrado para siempre y no volverán los viejos tiempos, que todos añorarán, artistas, periodistas, fotógrafos, ciudadanos a los que le gusta la noche.

Una guerra civil se sabe cómo empieza, pero no cómo termina. Por mucho que se impusiera un bando, al final todos fueron perdedores. Este drama quedará marcado a fuego en nuestra historia, en nuestra piel. Comenzaría, tras la masacre de la guerra, una nueva época en la música, en los espectáculos, en la vida golfa.

Pero esa es ya otra historia.

BREVE DICCIONARIO DE LA SICALIPSIS: Los personajes en el escenario de la época

Como los figurines de Álvaro Retana, en los que iba cambiando los rostros, los diseños, los vestidos, las poses y los colores, así esta galería de personajes y retratos en el escenario en el que están inmersos y en el que se desenvuelven en esta ciudad efervescente. Era el signo de los tiempos, la gente agitándose como en coctelera de Chicote, dando vueltas, a veces girando sobre sí misma, como los discos que eran la última novedad, o las películas sonoras de un cine que fascinaba.

En esas tardes y noches, se podía ir de un lado a otro de Madrid contemplando cómo los madrileños vivían y se divertían, cómo se apuraba todo, hasta los excesos, en una ciudad en la que siempre habían convivido la virtud y el vicio, el hacer y el jugar, transgredir y evadirse, verbos de acción que corrían por las calles y los antros, que en ocasiones se remansaban para luego volver a agitarse con más brío.

En aquella larga época que va desde los primeros años del siglo hasta el comienzo de la guerra, se podría decir, como afirmaba el pope de las variedades Álvaro Retana, que había veinte primeras figuras, muy distintas unas de otras. Cada una con su voz, sus movimientos y personalidad, su estilo propio. En sus actuaciones se realizaban al menos cinco o seis números diferentes, cuando no eran más: una maja, una paleta, una japonesita, una violetera, una oriental, una chula, una marquesa dieciochesca, una gitana, una *flapper*. Tantos tipos diferentes…

Amalia de Isaura. La madrileña Amalia de Isaura empezó, como otras, como tiple de opereta, revista y género chico, pero se dedicó al cuplé porque en él vio futuro, en aquel tiempo de cambio de

géneros en el que incluso las figuras del arte frívolo animaron a cantantes del género lírico a probar fortuna como estrellas de variedades.

Desde niña había vivido el mundo de la farándula, al ser hija de artistas de zarzuela y teatro. Aprovechó la oportunidad que le dio al sustituir a la tiple cómica Amparo Romo, que cayó enferma. Superó bien el trance y eso le generó un prometedor futuro, que bordó más tarde en el Teatro Apolo, en el que empleó sus dotes de cantante y actriz. Allí interpretó *Las Musas latinas, Las mujeres de Don Juan* o *La cocina.* Era ecléctica, se adaptaba a varios estilos, pasodobles, cuplés, chotis o zarzuela, y ponía pasión en sus interpretaciones. En una gira en Perú conoció y tuvo cierta amistad con César Vallejo y Raúl Haya de la Torre, que la alabaron. Amalia fue además actriz de teatro y de cine. En este registro de cuplé cómico intervino en películas como *A fuerza de arrastrarse*, de 1924, *La pura verdad*, en 1931 y *La farándula* en 1935.

Amalia de Isaura, más bien bajita y de tipo corriente, no era el ideal de una época en la que se estimaba la belleza, el encanto, las transparencias y lo contundente, pero su vis cómica conquistó al público. Denominó a este estilo de su creación «maquietismo», que se podría definir como el arte de la perfecta burla extrema, una canción cómica que imitaba a otras intérpretes sin ofender a nadie. Alcanzó grandes éxitos, ya que sus parodias eran desternillantes y demoledoras. Tenía algo distinto a otras vedettes. Gozó del favor del público, como contrapunto paródico en la década de 1930, en la compañía de Carmen Cobeña y luego en la suya propia.

Amalia Molina. La que fuera recibida en Nueva York como una embajadora del cante y baile español, Amalia Molina, había nacido en una familia de origen humilde en el barrio de San Bernardo de Sevilla en 1884. Aquella chiquilla, criada en Triana y desde muy joven instalada en Madrid, donde debutó con diecisiete años, llegó a ser una ilustre intérprete de la canción flamenca, con una brillante carrera, que le llevó a viajar por Hispanoamérica, París —donde estrenó la ópera *Goyescas*— y Broadway. Antes había sido estrella del género ínfimo en Madrid en los albores del siglo xx, pero pronto

fue símbolo del salero y arte andaluz. Su consagración llegó en la segunda década del siglo, con algunas canciones míticas, como «El tanguillo de los lunares», una de las que los hermanos Álvarez Quintero escribieron para ella y a la que puso música Quinito Valverde. Los Quintero se inspiraron en su figura para su obra *Mariquilla Terremoto*, que fue llevada al cine por Benito Perojo. También intervino en otra película de Perojo, *Malvaloca*, en 1926.

Amparo Taberner. Vedette vinculada a la compañía de revistas del Teatro Martín. Empezó a actuar con su hermana. Quizá lo más reseñable de Amparito fuera que se casó con el que iba a ser el jefe de la rebelión que acabó en la guerra civil, el teniente general José Sanjurjo, marqués del Rif. Ese puesto, al morir en accidente aéreo cuando se trasladaba de la ciudad portuguesa de Estoril a Burgos para ponerse al frente de las tropas sublevadas contra la República, lo ocupó Francisco Franco. El matrimonio de Amparo y Sanjurjo fue celebrado *in articulo mortis* en la capilla de la prisión militar donde el general, condenado a muerte por su fracasado alzamiento contra la República, el 10 de agosto del año 1932, recibió poco antes de la ejecución prevista el indulto del presidente Alcalá-Zamora y del Gobierno que presidía Manuel Azaña. Amparo Taberner, la vedette, hubiera sido la primera dama de los facciosos, pero la vida tiene estas cosas.

Blanquita Suárez. Se inició muy pronto, con doce años, en el Puerto de Las Palmas, en las islas Canarias, quizá porque había nacido en el Teatro Principal de San Sebastián, en 1894, de familia del mundo del espectáculo. En 1917 debutó como artista de variedades en el Teatro Eldorado de Barcelona y, tras presentarse en el Paralelo, se convirtió en una actriz de éxito. Picasso, que frecuentaba los locales nocturnos de Barcelona en aquel tiempo, la vio actuar y se inspiró en su figura como modelo. En el Museo Nacional de Picasso en París se conservan unos esbozos de la cantante, además del óleo del Museo Picasso que se titula *Blanquita Suárez*. A lo largo de su carrera actuó en operetas, zarzuelas, revistas, en el género chico, como vedette y cupletista. Grabó varios

discos y actuó como actriz secundaria en varias películas. Aunque sus mayores éxitos ocurrieron en Barcelona, esta famosa vedette hizo memorables interpretaciones en *La pipa de oro* en Madrid. Álvaro Retana compuso para ella la música del fado «Blanquita», con letra de Rafael Adam, que se hizo muy popular.

Boys. Si hablamos de *girls* habría que hablar de su réplica, los *boys*, novedad saludada y reseñada por la prensa. Fue el maestro Jacinto Guerrero, músico y empresario, el que incorporó un conjunto de varones en su teatro, el Coliseum, en los bajos del edificio del mismo nombre en la Gran Vía. Ese fue el primer local, y el año, 1935. La iniciativa fue aplaudida por las mujeres espectadoras, aunque desató las suspicacias de las chicas del conjunto, que pensaron que iban a tener menos trabajo.

Su temor venía de que su papel en los repartos de las revistas era el mismo que el de las vicetiples que acompañaban a la vedette. Bailaban, cantaban, la escoltaban, galantes y solícitos. Unas veces solos, otras junto con el coro femenino. Su vestimenta era muchas veces ajustada, pero variaba, ya que, como las vicetiples, tenían en ocasiones que cambiarse hasta siete veces. En todos los casos, se maquillaban y se pintaban con carmín los labios, aunque con colores menos chillones que los de sus compañeras de elenco. Algunas periodistas, al hacerse eco de la novedad, hicieron una lectura feminista, reivindicando que las mujeres, que cada vez iban más a la revista, tenían derecho a recrearse la vista con esbeltos cuerpos masculinos en movimiento.

Algún colega de la prensa publicó que al igual que muchas chicas del conjunto, su aspiración era enamorar a alguna espectadora otoñal, una viuda con dinero para retirarse del mundo del espectáculo. También existían los que hablaban de que no solo eran las mujeres los que los querían retirar, sino algunos hombres, a los que ellos no hacían ascos. Manuel Lombardero, Pedro Toledo, Julián Herrera, además de los hermanos Cernuda y los hermanos Santoncha, bajo la dirección de Manolo Titos, fueron los primeros nombres de estos *boys*, de esta innovación que comenzó en los escenarios de Madrid y Barcelona para extenderse por otros puntos

de España durante algunos meses.

Carmelita Aubert. Catalana, nacida en 1912, tuvo la suerte de tener por madre a la Guayabita, conocida actriz y bailarina de variedades, que la apuntó a una academia de artistas. Allí la descubrió Carlos Saldaña, Alady, el ganso del hongo, cómico y actor popular, quien al escucharla al piano intuyó las posibilidades que tenía su gran voz. Tenía debilidad por el jazz y los ritmos negros, así como el tango, la pasión de la época. Debuta casi con la República, en Arenys de Mar, en 1930, en pareja con Alady e interviene después en la revista de variedades *Follies de 1931*, que Harry Flemming, el bailarín negro y director de jazz-band estrena en el Teatro Nuevo de Barcelona antes de una gran gira por España. Enseguida viajó a Madrid, donde triunfó en el Teatro Romea. Formó un dúo con el joven cantor de tangos Mario Visconti y acompañamiento de guitarra. Graban para Odeon: «Con todo amor», «No olvides, no» y «Devuélveme mis besos». Fueron los tangos grabados, y canciones como «La casita», los que la hicieron muy popular en esos años.

En cuanto al jazz, su otro registro más famoso, es contratada por Jaime Planas para hacer giras por España junto con su célebre orquesta y su espectáculo. Precisamente con Planas y su orquesta en 1932, en Barcelona, rueda su primera película como protagonista, junto al cantautor argentino Héctor Morel. La película *Mercedes* fue dirigida por J. M. Castellví, con José Santpere, John Bux y Antoñita Colomé, y tiene tanto éxito que graba en disco «Alma de tango» y «Mercedes», un famoso vals del filme que se hace muy popular en su emisión por la radio. En su repertorio graba también tangos tan famosos como «Silencio», «El penado catorce»» y «Presumidos». Coincide grabando «Danza maligna»», a la vez que Imperio Argentina, para otra casa discográfica. También graba tangos del repertorio de Tania y Libertad Lamarque, «Hacelo por la vieja», «Mi caballo murió»», éxitos del cine como «Será un sueño» —la versión española de «Das Gibt's Nur Einmal», que cantaba Lilian Harvey en el film *El Congreso se divierte*—, y «El vals de las sombras», versión española del tema de Harry Warren «Shadow Waltz», del film de la

Warner *Vampiresas*, de 1933. En ese tiempo actúa en varios locales de moda con la orquesta barcelonesa Crazy Boys, en un espectáculo americano con Bel Symphonic Boys.

Otro aspecto en el que destacó Carmelita fue en la publicidad en radio. En 1935 puso voz a una canción de Jaime Mestres para el perfume Cocaína en Flor. También en el mismo año es la protagonista del film musical *Abajo los hombres*, dirigido por J. M. Castellví que interpretó junto al actor francés Pierre Clarel, quien había tenido un éxito notable junto a Celia Gámez, en Madrid, con la opereta de Paul Abraham, *El baile del Savoy*. La sorprendió la guerra en Portugal, a donde había ido para presentar en Lisboa las fiestas de carnaval, y se quedó a vivir en el país vecino.

Carmen Flores. Existieron algunas tonadilleras de gran simpatía y desparpajo, que derramaban alegría y sonrisas en todas sus actuaciones. Carmen Flores, de entre ellas, fue vedette vivaracha y divertida, ocurrente y chistosa. Buena moza, guapetona, su voz era clara y potente, con gran elegancia y desenvoltura. Su especialidad lo constituyó un repertorio de pasodobles, canciones chulapas y tonadillas goyescas. Era destacable su creación de una paleta, una bayadera oriental o una viudita alegre. Se la consideraba un paliativo contra las penas. Algunos autores decían que, frente a otras artistas, fue la que vivió mejor prefiriendo el amor a los aplausos y al dinero. En el otro extremo, la Preciosilla fue la que ahorró más sin conocer el amor.

Central Kursaal. En la calle del Carmen, este salón fue bautizado así, según se decía, por el periodista Mariano de Cavia, que iba allí a beber en sus interminables noches alcohólicas. En el vasto terreno que había dejado el convento del Carmen se acabó construyendo un frontón, que sería luego el Central Kursaal, y donde se celebraron asimismo veladas de boxeo. Como salón de variedades siguió el modelo parisino del Théâtre des Variétés. De día se jugaba a la pelota y de noche se ofrecían los más alegres y atrevidos espectáculos. Uno de sus asiduos fue Valle-Inclán, protagonista de la historia de amor entre la joven cupletista Anita Delgado y el

maharajá de Kapurthala, y que gracias a las cartas y buenos oficios del escritor, acabó en boda. El Kursaal acabó convirtiéndose, en la década de los veinte, en local de circo y, en 1925, en el Cine Madrid.

La Bella Chelito. Consuelo Portela Audet, la Bella Chelito, era hija de un capitán de la guardia civil que sirvió en Cuba y de una catalana de Lérida. En Cuba, en Palanca, nacería Consuelo, en 1886, en la misma habitación donde más tarde nacería el general Mola. Enviado su padre a España, tras varios destinos, la familia acabó en Ciudad Real. Al retirarse su padre se trasladaron a Madrid, a la calle Barbieri. Azorín sugirió al matrimonio dedicar a la pequeña a la farándula. A pesar de la oposición paterna, la madre, Antonia, preparó a la niña en una academia y a los catorce años debutó en el Paris Salón de la calle Montera de Madrid.

Muerto su padre, Chelito comenzó, bajo la sagaz Antonia, la dedicación total al arte y la lucha para dejar atrás los problemas económicos. La contrataron en Lisboa, donde hechizó a un adinerado caballero portugués, que la seguía sin descanso, llenándole el camerino de flores, golosinas y perfumes. Pretendió que se casara con él y al ella negarse, a la salida del teatro la persiguió una noche navaja en mano, de tal manera que fue defendida por los espectadores. Había algo en ella, esa mezcla de candor y perversidad, que volvía locos a muchos hombres.

Dejó Barcelona en 1906 tras enfrentarse a algunos jóvenes que patearon su actuación y se trasladó a Madrid, aunque un año después volvió a la Ciudad Condal con gran éxito. Gracias a su tenaz madre, al ahorro y su habilidad para aceptar valiosos regalos y joyas sin corresponder, fue enriqueciéndose, aunque a la par nació su afición al juego.

En 1907 la Chelito hizo una gira en Cuba de donde vendría su aportación al género frívolo. Allí conoció la rumba, en casa de unos familiares de su doncella, ritmo que le fascinó y que enseguida aprendió. Recibió numerosas proposiciones de matrimonio, entre ellas de un rico y viejo mexicano. Ella rechazó todos estos ofrecimientos, como el de un admirador belga que la adoraba, y que se suicidó por ella. Siempre le gustó el dinero, pero luego se lo

jugaba a la ruleta en noches en las que le acompañaban Antonio de Hoyos y Vinent y José Zamora, muy amigos suyos. Se enamoró de un barcelonés, y se dedicó a su pasión, abandonando la farándula. Vivió con su amor en Barcelona, con el que tuvo dos niños, hijo e hija, hasta que el amor se esfumó. «Ni desengaño ni fracaso, ni siquiera equivocación por parte de ninguno de los dos enamorados. Dos vidas encontradas en un mismo camino que un implacable destino separó definitivamente» —dijo después de separarse y regresar a Madrid. Volvió a su carrera por sus hijos. En 1919 compra el Chantecler de la plaza del Carmen —el que había sido el gran Kursaal— y lo transformó en un teatro que primero se llamó El Dorado, luego, mejorado, Muñoz Seca. En aquel edificio, donde se construyó un gran piso, vivió.

Joaquín Belda escribió *La Coquito* basándose en su historia, y aquel libro le hizo mucho daño, ya que ella negaba todo lo que contaba en él, como que se entregaba por dinero en citas amañadas por su madre. Aunque la Dictadura procesó a Belda, como a otros autores a los que publicaba el editor sicalíptico Artemio Precioso, y retiró ese libro, la Chelito no se querelló contra el escritor. Al contrario, al tener el escritor problemas económicos por la censura y persecución de la Dictadura, ella le perdonó y ayudó. El 25 de mayo de 1928 hizo de tiple cómica en el dúo de La Africana y se retiró de las tablas para no volver.

Su aspecto ingenuo, una pose de picardía casi infantil, como una travesura de colegiala, fueron bazas que la Bella Chelito, en el principio de su carrera, explotó con mucho éxito, con frases intencionadas. Luego cambió de estilo y entró en lo que se denominó «variedades selectas», donde se convirtió en la favorita por sus vestidos elegantes y pulcros y su fina y angelical belleza.

Emilio Carrere. Bohemio por excelencia, era escritor de relatos tremebundos, frescos costumbristas donde retrataba a todos aquellos pícaros y gentes de buen y mal vivir, y, sobre todo, de mucho beber. Fue el autor del himno de aquella bohemia o golfemia, «La musa del arroyo», que se recitaba en los palacios y en las cabañas, en las alturas de postín y los barrios bajos, popular en

todos los rincones de la capital, donde recibía la admiración de burgueses, tertulianos, modistillas, borrachos y escritores golfos, hampones y mujeres alegres de Madrid. Nadie como él tuvo tanto éxito en los barrios populares y los bajos fondos, aunque en el fondo no fuera un bohemio sino, tal vez, el notario o el cronista de la bohemia. Como un hurón, husmeaba por los rincones de aquellas calles que, como la de Ceres, iban cayendo bajo la piqueta para alumbrar la Gran Vía, a la caza de una buena historia que plasmar luego en el papel, ya fuera como artículo o como relato. Alguna que otra envidia suscitaba, con su pipa y su aspecto escudriñador, y, sobre todo, porque era insobornable y en sus relatos desnudaba a los pretenciosos y a los que dictaban las normas literarias desde las alturas de un parnaso que él hacía risible. Escurridizo en los templos de las tertulias, parodia la realidad de la vida cultural que le rodea. Experto en distinguir las clases y los géneros de esa vida en la que los llamados bohemios tampoco salen muy bien parados, Carrere fue un verso libre, una rara avis en un universo que tenía unas cuantas.

Concha Piquer. Estrella indiscutible de la copla, a la que siempre dio un sello muy personal. Cantó como nadie muchas de las canciones de Quintero, León y Quiroga, como «Ojos verdes». Menos conocido es que en 1932, junto con Carmelita Sevilla, «dos artistas de varietés que han alcanzado conciencia de clase», al amparo de la recién creada Federación de Variedades, inscrita en la Casa de pueblo, reivindican una serie de medidas para proteger a las artistas: disminuir la comisión de los agentes a la mitad, del 10 % al 5 %, que se bonifique de alguna manera los billetes de ferrocarril, que se nacionalicen los medios de producción y que se proteja a los artistas nacionales frente al cine, normalmente en manos extranjeras, obligando a hacer algún pase después de las películas. Decían las dos artistas a los periodistas que la inmensa mayoría de sus compañeras y compañeros estaban inscritos en la Federación y le pedían esas medidas a Largo Caballero.

Ese es solo uno de tres momentos de la existencia de Conchita Piquer antes de la guerra civil que dan medida de la vida de la denominada Emperatriz de la Copla, que comienza como artista de

variedades en el Teatro Romea, en Madrid, en 1927, donde debuta con una aureola de celebridad por haber triunfado antes en los Estados Unidos, en la compañía del maestro Penella, su Pigmalión y el primero de sus amantes. Como la gran mayoría de las artistas del cuplé, las variedades y lo que luego sería la copla, su origen era muy humilde, una barraca en la huerta valenciana, y en la canción buscó una manera de salir de la miseria, ayudar a la familia y ser algo en la vida. En el estreno en el Romea, Conchita no falló. Su triunfo fue apoteósico. Quizá, cuando escuchaba los frenéticos aplausos del público, se acordara de la primera vez que, con once años, actuó de telonera en un teatro de Valencia, vestida con el traje de primera comunión al que su madre había puesto un lazo. «Yo me jugaba todo aquel día. Pero quedé muy contenta de cómo el público y la prensa me acogieron. Aquella noche estuvieron en mi camerino, a felicitarme, Benavente, el pintor Benedito, los Quintero, Benlliure, el general Primo de Rivera y el duque de Tetuán, gentilhombre de cámara del rey».

Su vida está marcada por el encuentro con el torero Antonio Márquez, en Barcelona en 1928. Al año siguiente se vuelven a encontrar en Madrid en un baile de máscaras en el Teatro de la Zarzuela. Ese es el momento del flechazo. Pero él está casado con una cubana descendiente de españoles con la que ha tenido un hijo. Es un amor prohibido e imposible, y por eso los que enseguida se convierten en amantes lo llevan en secreto. Concha Piquer y Antonio Márquez siempre se amarían, aunque se tuvieran que casar muchos años después de irse a vivir juntos, en 1933, ya que él seguía casado. Mucho tiempo después, en las memorias de la hija que nació de esa unión, Conchita Márquez Piquer, se desvelará uno de los secretos mejor guardados de la vida de su madre. Cuando, con dieciséis años, al defenderse de una violación en Nueva York, hiere gravemente o mata a su agresor, cadáver que la mafia hace desaparecer en el río Hudson.

No se puede decir que no sea una vida de novela. O mejor, de copla.

Eugenia Zuffoli. Destacó como actriz tanto como tiple, con una voz

que le permitía interpretar personajes trágicos y alta comedia. Su carrera, que comenzó en el género lírico, transcurrió entre la zarzuela y las revistas y su nombre está asociado en sus inicios al Teatro Apolo. Su origen italiano le posibilitó introducir obras de ese país de escritores como Nicodemi o D'Annunzio, interpretaciones que alternaba con autores clásicos españoles como Jacinto Benavente.

La Fornarina. Fue considerada, hasta su muerte en 1915, la reina del cuplé y de ella han hablado muchos autores, como Zamacois, Retana o Cansinos Assens. Su origen, hija de una lavandera y un guardia civil, comienza en los peores ambientes de Madrid que lindaban con la prostitución. Tras ejercer de lavandera actuó como corista del género ínfimo, con un público masculino grosero y chabacano, ansioso de procacidades. Sin duda, por eso ella siempre odió la grosería. Supo elevarse con su belleza, elegancia y espiritualidad y un arte exquisito con el que triunfó en París y de vuelta a España, ante un auditorio femenino que la aplaudía en su actuación en los mejores coliseos españoles.

Carmen de Burgos, Colombine, le hizo la última entrevista, en 1915 languideciendo ya en la cama del hospital de donde ya no saldría, salvo para el cementerio. Le relató toda su vida, desde sus difíciles comienzos, lavando ropa por dos pesetas y soportando los acosos de los hombres. Afortunadamente, pudo superar ese ambiente y salir hacia la luz y el arte. Consuelo también contó a Colombine que seguía amando al mismo hombre que la había encumbrado, José Juan Cadenas. Cadenas, que hizo su carrera ligado a los escenarios, donde hizo de todo, desde traductor hasta letrista, además de empresario y representante, era un hombre joven, moreno, de ojos y bigote negros, un periodista que había trabajado en *La Correspondencia* y que sedujo a la impresionable Fornarina. Él la llevó a París y le hizo numerosos cuplés, aunque finalmente se separarían.

Rafael Cansinos contó la primera vez que vio a la Fornarina en el Central Kursaal, recién inaugurado y que reunía a todo el Madrid bohemio y elegante en 1908, un local inmenso donde por las tardes se celebraban partidos de pelota vasca. Por la noche, aquel local

sufría una transformación en teatro de varietés, con cortinas, butacas, escenario y mesitas con bordados donde se servían cenas. El escritor acudía con colegas como Felipe Trigo o Villaespesa. También lo frecuentaban otros como Antonio de Hoyos y Vinent con su *mignon*. Aparece la Fornarina, rubia, guapa, con aire ingenuo, y comienza a cantar un cuplé con aire inocente sobre un viejo verde que la perseguía: «al higuí, al higuí, / con la mano no, / con la boca sí». Tras el delirio de los aplausos, la vedette entona otro cuplé, el de la bella Asunción que se escapó de la pensión: «Al llegar el carnaval, / y vestida de bebé, / una noche al baile fue, / decidida a divertirse y gozar». La frase, alargada, queda flotando en el aire, hasta que se desatan los aplausos. Además del cuplé, la Fornarina atacaba la machicha, baile provocador donde los haya, con golpes de cadera y entonando el cuplé de don Procopio en París, que

una noche fue al Olimpia,
el buen señor,
es un conquistador,
para gozar del baile,
fue don Procopio,
armado de gemelos
y un telescopio,
el buen señor,
es un conquistador,
y al ver las coristas,
todas desnudas,
don Procopio decía,
son cojonudas,
comprendo que estén locos,
con la machicha,
que es el baile que ahora,
está de moda,
allá en París,
el buen señor
es un conquistador…

El público, tal y como comentaba Cansinos, estaba lleno de Procopios, que aplaudieron a rabiar e hicieron ruido con sus bastones.

Confesaba que uno de sus mayores triunfos en la vida había sucedido un día en el Café de París, donde ganaba quinientos francos todas las noches, y donde un caballero alemán, el príncipe de Pless, cuñado del káiser, le sirvió la cena y se entretuvo en mondar los cangrejos que ella había de comer. Y al que ella, finalmente, no hizo ni caso.

La Goya. Una tonadillera excepcional, no solo por su arte, sino por el cambio de concepto, de paradigma de las variedades, fue Aurora Mañanós Jauffret, la Goya, una bilbaína de familia acomodada que dignificó el género y que llegó a denominar una manzanilla de Sanlúcar, la historia a veces tiene estos requiebros. Sintió desde muy joven la atracción del teatro. Comenzó, con tan solo dieciséis años, en el Trianón Palace de Madrid, una carrera que culminaría unos años después como una de las grandes cupletistas y cantante de «variedades selectas». También fue muy conocida por el largo noviazgo que mantuvo con el matador Ricardo Torres, Bombita, aunque años después se casaría con el autor Tomás Borrás. Era mujer inquieta y sagaz, que aprovechó las enseñanzas de una niñez cosmopolita. Sabía solfeo y piano y varios idiomas —italiano, francés e inglés—, y diseñaba su propio vestuario.

En su casa organizaba tertulias literarias y se rodeaba de escritores como Jacinto Benavente, Ricardo Baroja o Valle-Inclán. No solo Valle-Inclán le dedicó elogios en sus páginas, también literatos como Manuel Bueno, Linares Rivas, Pedro de Répide, Martínez Sierra y Cansinos Assens. Debió su nombre artístico a Álvaro Retana, que la convenció de utilizar ese apodo como homenaje al famoso pintor aragonés. Retana le había escrito un cuplé con Chapí que se titulaba «La Tirana de Trípoli», con el que tuvo un gran éxito, vestida con un traje copia exacta del de la Tirana, actriz a quien Goya había retratado en 1799. Siempre se recordarán sus creaciones como «Dale a la rueda, «La cruz de mayo», «Ven y ven», «Marquesa del Trianón» y «La moza del cántaro», de Ruperto Chapí.

La transformación que protagonizó la Goya fue una operación de inteligencia, finura y garbo, pues no era fácil convertir el género ínfimo, un espectáculo destinado a un público masculino y zafio, que explotaba los bajos instintos, en algo decoroso que gustara a todos. El cambio fue completo, empezando por el vestuario. Subió escotes, alargó mangas y faldas y, al mismo tiempo, purificó repertorios, eliminando procacidades y mal gusto, buscando la insinuación y la inteligencia más que la obviedad. De alguna manera obligó a sus compañeras y a los empresarios a adoptar el nuevo credo. El objetivo, que cumplió, fue que las tonadilleras y cantantes de variedades pudieran ser consideradas en la sociedad y a la vez, que fueran contratadas en las fiestas de las grandes familias. Dado que el cambio fue beneficioso para las artistas del género, por dinero y por prestigio, su reforma cuajó.

Hizo varias giras por América, y fue tan popular que creó la marca Goya para anunciar perfumes, licores, abanicos, café y coches. En su última gira por América del Sur, incorporó nuevos ritmos como el tango y el jazz además del cuplé, pero al poco se retiró, tras una última actuación en el Teatro Princesa, después de su boda con el escritor Tomás Borrás.

Isabelita Ruiz. Considerada por las revistas una de las «Tres gracias de 1928», junto a María Caballé y Tina de Jarque. Vedette nacida en Jerez de la Frontera, recorrió Sudamérica con su arte e intervino en varias películas, junto a cantantes como Carlos Gardel y Maurice Chevalier.

Juan Carcellé. También llamado Don Circuitos, fue el gran representante de artistas. Nacido en Aragón, en 1916 emigró a Madrid, donde sacó la plaza de funcionario en Correos y Telégrafos y llegó a ser jefe administrativo de primera clase. Pero su pasión era el artisteo, el mundo del espectáculo, la promoción. A principios de los años veinte crea su primera agencia artística junto a sus amigos Pepe Muñoz y José Muntaner. Durante algunos años alterna su trabajo funcionarial con el de representante de artistas —por las mañanas trabaja en la administración de Correos y por las tardes

programa variedades en el Teatro de La Latina o mueve a artistas como Imperio Argentina, Conchita Piquer, Pastora Imperio, Carlos Gardel o Josephine Baker—, pero finalmente puede más esta última faceta y decide dedicarse en exclusiva a ella, creando su propia empresa: Circuitos Carcellé, con la que acabará controlando las variedades y el circo en todo el país. Ramper le bautiza como Don Circuitos, apodo que le quedará para siempre.

El hallazgo de Carcellé, y por eso su nombre le definía bien, fue el crear espectáculos itinerantes por varias ciudades del país con artistas reconocidos junto con algún nuevo descubrimiento. Llegó a presentar diariamente hasta diez compañías y un circo por toda la geografía nacional. Fue el representante de artistas como Celia Gámez, Ramper, Pompoff y Thedy, Raquel Meller, Conchita Montenegro, Concha Piquer, Estrellita Castro, Dora la Cordobesita, Angelillo, Miguel de Molina, Pepe Marchena, Carmen Amaya y Alady (que le llamaba el águila de las varietés). Y también el responsable de traer al país a grandes artistas como Carlos Gardel y una jovencísima Imperio Argentina.

Como en el caso de Campúa, Carcellé siempre apostaba por lo mejor, y desdeñaba los números pobres o baratos. Fue fundamental en el triunfo de las variedades, el movimiento de los artistas y el reconocimiento de un sueldo y unas condiciones dignas para ellos.

Julia Fons. En 1904, un año antes de que naciera Josephine Baker y veinte antes de su debut, ya bailaron el *cakewalk* dos artistas muy diferentes: Julita Fons, tiple cómica, bailarina y actriz, reina de la sicalipsis, amante del rey Alfonso XIII —la Fons bailaba también otro ritmo cercano, el *fig*—, y la célebre actriz Lola Membrives. Al igual que Adelita Lulú, la «reina de las fotos iluminadas», que alcanzó gran éxito con «Te has caído, chaquetón», cosechó un éxito considerable.

Julita Fons fue una actriz muy popular, que había sido además tiple y había pasado por una gran cantidad de espectáculos frívolos. Su recuerdo se asociará sobre todo a *La corte de Faraón*, que le dio una popularidad enorme, aunque se había hecho muy conocida por *La alegre trompetería* y *La gatita blanca*. Era una mujer bellísima y, a

pesar de sus amores reales, muy progresista; había posado desnuda para el fotógrafo Massana.

Nacida en Sevilla en 1882, a los ocho años se trasladó a Madrid, donde se dedicó al género chico y a la opereta, género del que la consideraron emperatriz. Debutó con diecisiete años en el Teatro de La Zarzuela con *Los borrachos*. Posteriormente actuaría en los clásicos del género como el Teatro Eslava, del que fue máxima estrella, con una multitud de admiradores, y en el Martín, Reina Victoria, el Cómico y Romea. Fue la musa de la opereta que desbancó a la zarzuela, pero con la llegada de las variedades se pasó al mundo de la sicalipsis, mucho mejor pagado. En ella destacaba su belleza y su alegría, su ritmo y su movimiento. También su interés por múltiples actividades. En 1907, en Valencia, subió en un globo, el «Duque de Alburquerque», ante miles de personas, lo que constituyó un acontecimiento para la época. También en ese año publicó un libro, *Lo que yo pienso*, donde con un pensamiento avanzado para la época analizaba el amor, el matrimonio o el divorcio.

Hizo varias giras importantes por Sudamérica, y se despidió de su público en Barcelona en 1927 con la revista *Las castigadoras*.

Laura Pinillos. Nacida con el siglo, mujer escultural, en el mundo de la revista musical gozaba de merecida fama. Tenía una buena formación teatral. En el mundo del espectáculo comenzó junto a su hermana Victoria, bajo el nombre artístico de Hermanas Pinillos. Obtuvieron grandes éxitos en la temporada del Teatro Romea 1927-28 estrenando *Noche loca*, *Aliguí* y *El viajante en cueros*. Ya en solitario, siguió triunfando en la década de 1930 en la revista. Mientras que Celia Gámez estrenaba en Madrid en 1931 *Las Leandras*, Laura Pinillos lo hizo en Barcelona, con éxito semejante (se decía que su interpretación del «Pichi» era superior al de la Gámez). El Romea de Campúa fue su feudo y allí se hicieron célebres sus actuaciones junto a Alady y José Álvarez «Lepe» en obras como *Al cantar el gallo* (1935). También estuvo vinculada a la Compañía de Revistas del Teatro Eslava. Pionera en el destape republicano —fue de las primeras artistas que aparecieron desnudas

en los años de la República—, lucía según se decía los más bellos senos que se podían admirar en un escenario. Fue memorable su arte al frente de la revista *¡Gol!*. Otro gran éxito fue *El divino calvo*. Dominaba la danza, las contorsiones y tenía una voz muy educada con varios registros, con la que cantaba igualmente cuplés picantes o un charlestón, al tiempo que bailaba con aquellas piernas que enloquecían al público. Había recibido una esmerada educación, por ser de una familia de la burguesía, por lo que también era una mujer muy elegante y distinguida fuera de los escenarios.

Luisa Esteso. Si hablamos de vis cómica, habría que citar, sin duda, a Luisa Esteso, la creadora del humorismo en las variedades. Álvaro Retana afirmaba que era la más pequeña de las grandes figuras de las variedades. Hija del humorista Luis Esteso, había nacido en Valencia en 1914. De su padre heredó el sentido del humor, y a los dieciséis años era ya una estrella del Teatro Romea. Aunque ella imitaba, era imposible de imitar, gracias a su capacidad de improvisación. Dinámica, culta y original, actuó como primera actriz en el Teatro de la Comedia.

Álvaro Retana, que era muy amigo de sus padres —«la saladísima Cibeles» y «el ingenioso y desenfadado Luis Esteso»—, la había visto debutar como estrella infantil a los ocho años en un local de un barrio madrileño. «Somos grandes camaradas y antes solía venir algunas veces a verme, pero desde que la informé que me visita el diablo no ha vuelto más por mi casa, temerosa de encontrárselo —decía Álvaro con gracia—. Quizá porque no se me presenta ante mí feo y pavoroso, sino como Luzbel. Claro que de otra forma yo no le habría hecho el menor caso. Era un joven bellísimo y resplandeciente, con los cabellos como de oro en fusión, los ojos comparables a rubíes fascinantes, cual modelado por Miguel Ángel, no desnudos, y sin cuernos ni tenedor».

Lupe Rivas. Artista mexicana, de orondas pero sensuales curvas. Gran intérprete de canciones populares de México, rancheras y corridos, algunas insinuantes y de ingenua picardía. Entre sus números más famosos figura uno en el que bailaba, como nadie en

España lo hacía, un danzón dulce y pegadizo. Su pareja era un bailarín muy afeminado, que bailaba con el torso desnudo, vestido con braguitas y pintados los labios y las uñas, un escándalo en la época.

María Caballé. Argentina de nacimiento, la Caballé, hija de una famosa cantante de zarzuela fue una tiple muy popular en el teatro de revista. Debutó en la zarzuela *La niña de los besos* en el Teatro Manuel Briceño. En sus principios artísticos cultivó la zarzuela, la opereta y el sainete. Se dedicó a la revista con Eulogio Velasco cuando él estrenó en Madrid *El arco iris*. En 1927 debutó en el cine, en la película *Frivolinas*.

Margarita Carbajal. Actriz de varietés, mexicana, de gran belleza, escultural, que tras una visita a España se enamoró del país y decidió quedarse en él. Había nacido en Tampico, donde recibió la formación que solían recibir las hijas de las familias bien, incluidas clases de música y de francés. En su biografía se mezcla la realidad y la leyenda, alimentada por ella misma —como suelen hacer las vedettes—. Se decía que se había escapado de un convento y que se había lanzado a cantar por teatros y locales de mala muerte; que había triunfado interpretando *El barbero de Sevilla* y que tuvo un intento de rapto, por parte del célebre bandido Pancracio Sánchez, cuando actuaba en un teatro del norte de México, y que sacó un revólver que llevaba en el bolso y «corrió» con «balasera» al temible criminal. Esto parece que le dio gran popularidad y muy pronto estuvo en Nueva York, donde llegó a triunfar en Broadway y a ser asediada por multimillonarios que le enviaban caros regalos en forma de joyas. Triunfó en la ópera y en la revista.

Reinó en el Paralelo barcelonés, pero también triunfó en la capital de España, donde fue la vedette de moda, pícara y alegre. Constantemente aparecía entrevistada en las revistas y periódicos, con cualquier motivo: su afición por el mar y la naturaleza, su asistencia a tertulias literarias, las modas, etc. En aquellos años era, con diferencia, mucho más popular que Celia Gámez. Admirada y pretendida por banqueros, políticos y aristócratas, finalmente

entregó su corazón al muy guapo president del Parlament de Catalunya, Joan Casanovas. Estos amores, los de la actriz y el político, dieron mucho que hablar, sobre todo porque la vedette mexicana interpretaba en el escenario *Mujeres de fuego* y en la apoteosis final, rodeada de una gran corte de vicetiples, lucía unos senos espléndidos. Uno de sus éxitos memorables fue la revista *La pipa de oro* (1932).

José Campúa, el empresario del Teatro Romea, la contrató como vedette y vino a triunfar a Madrid. Estrenó algunas producciones del propio Campúa, así como de Paradas y Jiménez, Vela y Sierra, con partituras de Ernesto Rosillo, Guerrero o Alonso: *Flores de lujo* (1931), *Las tentaciones* (1932), *¿Qué pasa en Cádiz?* (1932), *¡Gol!* (1933). Esta «fantasía deportiva» pasó de las cien representaciones, quizá por los desnudos de casi todo el elenco y porque lanzaba una pelota al público para que el que la cogiera subiera al escenario a darle un beso. *Las de los ojos en blanco* (1934) o *Mujeres de fuego* (1935) serían dos de sus últimas revistas antes de que la sorprendiera la guerra, de la que se escapó para volver a México. Tenía fama de ser muy descarada como vedette, lo que arrastraba a un público fiel que iba a verla, en esos montajes con figurines de Álvaro Retana y los lujosos vestuarios de la casa Cornejo.

Mariano Sánchez Rexach. Es uno de esos empresarios sagaces que prosperaron esos años en Madrid, en este caso, en el mundo del circo y los espectáculos. Aunque hubo varios antecedentes de circos en Madrid, el que se llamaba Price se acabaría imponiendo como el circo más famoso de la capital. El conde de Polentinos era el propietario de un circo llamado Teatro del Circo, que se había quedado algo antiguo y se asoció con Thomas Price para levantar un nuevo edificio de estilo mudéjar a finales del siglo XIX. El propio Price no pudo ver su inauguración en 1880, ya que murió tres años antes, pero su nombre quedaría para siempre en la historia del circo madrileño. Fue Leonard Henry Parish el que le sucedió. El edificio se haría célebre en Madrid por ser el lugar donde en 1893, y con un animatógrafo, se realizó la primera proyección cinematográfica en España.

Mariano Sánchez Rexach había fundado en 1920 el Circo Americano en el Frontón Madrid. Tres años después formaba sociedad con Parish, y se mantuvieron juntos en la explotación del circo hasta la muerte de Parish. Fallecido este, fue el empresario Mariano Sánchez Rexach quien se hizo con el circo, al que devolvió el nombre original de Price que Parish había sustituido por el suyo desde 1917 a 1929. En su nueva época, el Price se abrió a nuevos espectáculos, además de los propios del circo, y se ofrecieron zarzuelas, óperas, conciertos de música clásica, lotería, combates de boxeo y lucha libre, e incluso variedades, que completaron la tradicional programación de trapecistas, faquires, acróbatas, funambulistas y payasos. Con la guerra civil, la actividad en el Price se detiene. Poco después, un bombardeo franquista destruye el edificio. Mariano Sánchez Rexach, refugiado en su casa, no levantó ya cabeza. Murió en su casa, de tristeza. Miembros del Partido Comunista habían asesinado a su hijo semanas antes de la rebelión militar por ser de Falange. Con su hijo muerto y el circo bombardeado, nada tenía sentido. No había sitio para él, como tampoco para la diversión, los espectáculos, las risas y los payasos.

Maruja Torres. Una gitana, vedette de belleza exótica, algo extremadamente raro en el género frívolo.

Mercedes Serós. Si había una artista completa en la década de los veinte y los treinta, esa era Mercedes Serós. Comenzó con diecisiete años, a pesar de lo cual fue considerada como la reina joven de las cupletistas. La calificaron como una muñeca de porcelana o de cera. Guapa, no muy alta, resultaba agraciada de cara y cuerpo, con ojos negros, hoyuelo en la barbilla y un lunar en la mejilla que le daba personalidad. Tenía buen gusto en el vestir. A estas características sumaba una voz melodiosa, una perfecta dicción y ser una gran bailarina. Para el pontífice del cuplé, Álvaro Retana, Mercedes Serós fue «la más completa estrella de variedades de su tiempo —los años veinte—, pues reunía belleza, figura, juventud, distinción, una voz preciosa, una mímica impecable y, además, era consumada bailarina, derrochando gracia en su coreografía». Era versátil y se adaptó con

facilidad a todos los estilos del cuplé y otros ritmos que triunfaron en los felices años veinte: fox, *shimmy*, charlestón, *cakewalk*, tango, java, rumba, danzón…, sin por eso olvidar la tradición con las tonadillas, chotis, pasodobles, jotas o sardanas.

Nacida en Zaragoza, su familia se trasladó enseguida a Barcelona. Allí se introdujo como bailarina en el mundo del cabaret, donde trabajaban su madre y hermano de modista y botones, respectivamente. Debutó con éxito en Madrid, y actuó en el Romea, el Hotel Palace, el Trianón Palace, el Madrid Cinema, el Kursaal o el Lara. Su estampa se inscribe en la segunda época del cuplé. Comenzó a grabar para Gramófono en 1923. Tras el primer tema, el *fox-shimmy* «Iowa», siguió con «El bambú», «Vida rota» y «El mosquetero». Sus grandes éxitos vendrían con su tercer disco «El hombre ha de ser feo» y «Venga alegría», «Batallón de modistillas», el pasodoble-jota «Justicia baturra» (1924) y el archipopular chotis «Rosa de Madrid» (1927). Tuvo muchos éxitos sonados. Además del principal, «Valencia» —de José Padilla—, «Diego Montes», «El salterio de la sardina», «Muñecos», «Al Paraguay» y «Rosario la Cava». «Sus pícaros ojos» fue, tal vez, su título más famoso. Llegó a grabar 216 títulos, cifra desmesurada para aquel tiempo. Quizá ese fue su problema, dominaba varios registros pero no destacó en ninguno en especial.

1925 es el año en el que actuó en París, en los teatros Le Perroquet y Olympia, en presencia del novelista Blasco Ibáñez. Cuatro años después debutaría en el Empire de Londres. Serós cantaba, bailaba y tocaba las castañuelas. Aunque cantaba en castellano, se la consideró representante del cuplé catalán. En ese momento se registraban las influencias de los ritmos foráneos, como el jazz, el tango y el charlestón. De todos esos ritmos bebió Mercedes Serós en un tiempo en el que la moda, impuesta por el cine, era de *flappers* y *garçonnes*.

La Serós sería rival en esta tendencia de Raquel Meller, ya cuarentona, que había sido la primera en hollar esa senda, y la competencia condujo a una gran enemistad entre ellas en los años veinte. Raquel estaba en la cúspide de su fama, y con su retorcido genio nunca admitió que nadie le hiciera sombra, más si tenía

calidad como la Serós, que cantaba estupendamente, tenía éxito y una parte del público la consideraba mejor que la Meller. Este pique degeneró a veces en peleas entre los seguidores de ambas artistas. Álvaro Retana propuso un desafío entre las dos en el que debían cantar las mismas canciones para que el público del Madrid Cinema de la calle Malasaña, decidiera, desafío que la Meller ni se dignó en contestar. Raquel llamó a un perro pequinés que tenía «Merceditas» y se refería a ella como «Mierdecita Serás».

A pesar de su buen carácter, su vida personal tuvo algunos episodios azarosos. Tras un *affaire* con el torero Emilio Méndez, se casó en junio de 1923 con un tal Pedro Cruspinera, un hombre amenazado de muerte que desapareció a los cuatro meses, lo que provocó el rumor de que había sido una boda amañada. Le concedieron la separación civil y canónica en 1928. Tras esto se fue a vivir con el acaudalado industrial del vidrio Pelayo Rubert Alegrín en 1929. Aunque se retiró porque consideró alcanzados sus objetivos, volvió a los escenarios por nostalgia en 1934, más que por dinero, ya que era rica por su trabajo y matrimonio. Actuó hasta el comienzo de la guerra, cuando se retiró en el Coliseum de Barcelona.

Nena Rubens. Artista del género frívolo cómico. Triunfó, entre otras obras, en el Teatro Romea con la opereta bufa *Al cantar el gallo*. Una de las mujeres con las que Retana realizó sus matrimonios experimentales.

Ofelia de Aragón. Dentro de las artistas folclóricas, la más destacable fue Ofelia de Aragón. No solo interpretaba las jotas aragonesas con gran destreza, sino también las tonadas de las otras regiones españolas: coplas de Extremadura, fandanguillos andaluces, chotis madrileños, isas de Canarias, además de canciones asturianas, catalanas y valencianas.

Pastora Imperio. Al igual que Amalia Molina, Pastora Rojas Monge, Pastora Imperio había nacido en un barrio sevillano, esta vez la Alfalfa. Debutó en el Salón Japonés de Madrid con doce años.

También brotó en el ambiente licencioso del género ínfimo, cultivando un trabajo de incomparable gracia andaluza, limpia y recomendable. La retrataron eminentes pintores y Benlliure la inmortalizó en su escultura *La bailaora*. Manuel de Falla escribió para ella *El amor brujo*. Los palos flamencos en los que más destacó fueron el garrotín y las soleares. Y como bailaora, fue su estilo el que se impuso como ejemplo de buen braceo flamenco, con giros y vueltas suaves, rasgos curvos y una manera cuidada de mover los brazos y manos, siempre con bata de cola como algo primordial en el baile. Desde 1905 su nombre escaló en la cartelera, primero en la zarzuela, acompañando a la Fornarina, la Bella Chelito y Amalia Molina, y siete años después ya actuaba en el Teatro Romea y La Latina. Luego viajó a París, a Cuba, Argentina y México. Su consagración, como emperadora del baile flamenco, llegó al actuar como primera figura en *El amor brujo*, de Manuel de Falla, estrenado el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid. Fue obra de Jacinto Benavente, que fue quien la había bautizado con su apodo artístico y que convenció a Manuel de Falla. Pasó unos años de oscuridad hasta que volvió a los escenarios en 1934 en un pasodoble de Álvaro Retana y José Casanova, *Retrato Lírico*. Triunfó en los pasodobles con aquel «¡Viva Madrid!», «La nieta de Carmen» y «El color de mis ojos», que interpretaba y hacía suyos.

La Preciosilla. La Preciosilla, de nombre real Manuela Tejedor Clemente, era una aragonesa nacida en Calatayud, muy famosa en el cuplé. Un amigo suizo le dio ese apodo, que provenía del personaje de Cervantes así como de su belleza. Con quince años, en 1908, debutó en el Teatro Infanta Isabel, que en aquella época se llamaba Petit-Palais. Se convirtió en la amante de Quinito Valverde, famoso compositor de aquel tiempo, que compuso para ella canciones picantes y la llevó a actuar a París. En esa sutil frontera entre las variedades y la prostitución de lujo, Preciosilla aprovechó sus encantos y no despreció el dinero de los que querían vivir con ella una noche de amor. Su fuerte atractivo erótico lo potenciaba cantando letras casi obscenas con muy poca ropa.

Tras la productiva estancia en París volvió a Madrid con la

pretensión de aprender canto. Nunca, sin embargo, llegó a ser una gran intérprete. Pero lo que le faltaba de voz le sobraba de belleza, manejo, desenvoltura y aptitud para el baile, suficiente para triunfar en aquel mundo cada vez más competitivo. Su fama la catapultó a América, donde hizo giras en las Antillas y ganó una pequeña fortuna, que amplió después en España, con relaciones muy beneficiosas. A pesar de que los gustos habían cambiado, siguió actuando en la década de los treinta.

Perlita Greco. Cuando Carlos Gardel murió en 1935, Perlita, artista nacida en Rosario (Argentina), confesó en *Mundo Gráfico* que había tenido un largo romance con «Carlitos». Comenzó su carrera de vedette en el género frívolo en Buenos Aires, y cuando llegó a España debutó en la Zarzuela, donde estuvo poco tiempo. Enseguida pasó al Romea de primera figura. Elegante, de cuerpo escultural y graciosa de cara, interpretaba con mucha soltura tangos canallas.

Raquel Meller. Después de que la Goya dignificara las variedades, trayendo la moda de los cambios de vestuario con cada número, Raquel Meller las perfeccionó, subió el nivel de compromiso artístico. Interpretaba las canciones, las dotaba de ropajes y sentimientos como no se habían visto hasta entonces. Si actuaba en ocho números distintos, se podía contemplar y escuchar a ocho actrices diferentes. Paseó su arte y su palmito por Europa y América. Tenía ese sello que la hacía inolvidable, aunque solo se la hubiera visto una vez. Fue más famosa fuera que dentro de España, y solo tuvo un problema al principio de su carrera: el escritor y diplomático guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, su amante, mánager y empresario, que se casó con ella y aunque la dotó de estructura y la hizo más artista, saqueó sus finanzas y su economía, Pigmalión interesado. Tres años después de casarse, se separaron, aunque quedan para la posteridad en el cuadro de Romero de Torres, donde ella está desnuda tendida en un diván y Gómez Carrillo, al lado, le lee un libro. Se dice que tenía un genio endiablado y que era muy difícil soportarla.

Reyes Castizo, la Yankee. Aunque ya era popular en 1931, con la euforia de la proclamación de la República, incorporó un «arreglo» al charlestón «Si vas a París papá», con un cambio en la letra, cuyo estribillo quedó así: «Si encuentras a Berenguer / le atizas con una estaca. / ¡No te vaya a suceder / lo que a los pobres de Jaca!». Era la reina del charlestón, aunque hubiese nacido en Sevilla, y no en Cleveland, como contó en algunas entrevistas, donde sus padres, sevillanos, tenían un almacén de aceitunas. De origen humilde, su acento era marcadamente andaluz, pero su físico en la juventud le daba un cierto aire americano, lo que le valió el apodo de la Yankee, que le puso su cuñado y que ella adoptó.

En 1919 fue contratada por el Casino Francés de Tánger, donde aprendió pronto los nuevos bailes internacionales y exóticos. Tras eso, siendo aún adolescente, debutó en las varietés, interpretando cuplés, pero una dolencia la dejó pronto sin voz, por lo que tuvo que dedicarse a bailar. Pronto debutó en el Teatro Imperial de Sevilla junto a Lolita Astolfi, bella y popular artista del género frívolo. En el verano de 1920 vino a Madrid a probar fortuna, donde enseguida se la disputaron los empresarios. Empezó a ser conocida en la capital por su forma de bailar y de cantar en diversos salones y teatros madrileños como el Eslava, Romea, Parisiana o La Latina.

Algunos críticos la califican de «muy española, doblemente castiza y enormemente graciosa». Y en *Blanco y Negro* decían que «triunfa por su arte personal, libre y antiacadémico». Fuera por eso, por su belleza, sus piernas esculturales, su gracia innata o su forma de bailar, no solo el charlestón, también el tango o el foxtrot —todo menos flamenco, que no bailaba—, triunfó en Madrid y marchó a París en 1926 para perfeccionar sus danzas. Allí compartió escenario con Josephine Baker, a la que después imitó. La Baker, con solo plátanos a la cintura, popularizó el charlestón. Visto su éxito, la Yankee lo adaptó e incorporó a su repertorio cuando volvió a Madrid. Bailó el número en *El sobre verde*, estrenado en el madrileño Teatro Apolo en 1927. La revista, con música de Jacinto Guerrero y libro de Paradas y Jiménez, logró que el público llegara al delirio, pues era algo nunca visto hasta entonces. El maestro Guerrero agregó al espectáculo un par de números más que compuso para ella. No es

que tuviera demasiada voz, pero esa carencia la compensaba con sus valores para el baile y su desparpajo en el escenario. Llamada también por el color de su piel la Venus de Bronce, aquel charlestón le valió ser protagonista indiscutida de las revistas frívolas durante una decena de años, su mejor momento a finales de los veinte y en los años treinta.

Un año después consiguió el mayor triunfo de su vida con otro charlestón, «Madre, cómprame un negro», que no lo había estrenado ella. Aquel título hacía referencia al furor por los bailes negros que llegaron a España, en especial el charlestón. Lo grabó en un disco a dúo con el cómico barcelonés Carlos Saldaña, Alady, cómico con el que también grabó, junto a Tina de Jarque, «Al Uruguay», título de una revista estrenada en el Romea, donde había sido contratada por su empresario Campúa, logrando un gran éxito. El charlestón decía así:

Un extraño caso a mí me ha pasado
Pues todos mis nervios se han soltado
A un doctor famoso yo fui a consultar
Pero las narices me quiso tocar
Mas como protesté mándome al Uruguay
Entonces yo le contesté
Al Uruguay, guay, yo no voy, voy
Porque temo naufragar
Al Uruguay, guay, yo no voy, voy
Porque temo naufragar
Mándeme a París si es que le da igual

El Romea fue su teatro habitual. En una entrevista Reyes Castizo decía que era «romántica y castigadora con los hombres». Aunque el periodista le preguntó, no contó nada sobre su romance con el matador de toros Antonio Posada. La Yankee tenía mucha experiencia con las revistas. Ella se consideraba frívola y moderna. «Tenga usted la seguridad —decía— de que bailando un charlestón es imposible hacer el amor a la pareja ¡Hay excesivo movimiento!».

Tina de Jarque. Artista de variedades y actriz de cine, fue buena intérprete de cuplés, entre ellos *Las tardes del Ritz*. Catalana de nacimiento, pronto se trasladó a Madrid. Muy famosa en los años veinte y treinta, era una de las estrellas de la compañía Velasco, con la que protagonizó revistas inolvidables como *En Plena Locura* o *La orgía dorada*. Viajó con esa compañía en giras triunfales por Centro y Sudamérica. Cantó en Río de Janeiro con Carmen Miranda y fue una de las pioneras en traer el jazz y la música carioca y caribeña a España. Grabó discos e hizo películas en Alemania, Estados Unidos y España. En 1924 intervino en la película muda de Manuel Noriega *La mala ley*. Posó muy ligera de ropa para la publicidad de una multinacional platanera, con un cinturón de plátanos, a la manera de Josephine Baker. Fue una de las primeras vedettes en posar desnuda en España, en 1932. Mujer atractiva y poderosa, puso de moda su peinado a lo *garçon*, lo que le daba un toque de morbo. Fue muy sonado su romance con Paulino Uzcudun, el famoso boxeador, campeón de Europa. Menos sabido es que fue una de las amantes del banquero Juan March. Desapareció en la guerra civil, en 1937, y en 2013, gracias a la novela *El enigma de Tina*, del que esto suscribe, se supo que había sido fusilada en Valencia por los anarquistas.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Entrevista del autor a Imperio Argentina, Málaga, 1981.
Entrevista del autor a Antoñita Colomé, Sevilla, 1982.
Entrevista del autor a Rafael Alberti, Huelva, 1983.
Entrevista del autor a Camilo José Cela, Guadalajara, 1994.
Entrevista del autor a Alfonso Retana, Madrid, 2009.
Hemeroteca Nacional
Biblioteca Nacional
Filmoteca Nacional

Álvarez de Estrada, José, *Recuerdos de otros tiempos (1900-1936)*, Madrid, Prensa Española, 1962.
Alberich, Ferrán, *Carne de fieras. Cuadernos de la Filmoteca*, Madrid, Filmoteca Española, 1993.
Alfonso José, *El Madrid del cuplé*. *Recuerdos pintorescos*, Madrid, Cunillera, colección Veinte Duros, 1972.
Álvarez Sánchez, Javier, *Emilio Carrere ¿un bohemio?*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2007.
Ayala, Francisco, *Recuerdos y olvidos; 1. Del paraíso al destierro. 2. El exilio*, Madrid, Alianza, 2 vols., 1983.
Amorós, Andrés y Díez Borque, José María, *Historia de los espectáculos en España*, Barcelona, Castalia, 1999.
Barga, Corpus, *Los pasos contados*, Barcelona, Bruguera, 1986.
—, *Paseos por Madrid*, Gijón, Júcar, 1987.
Baroja, Pío, *Desde la última vuelta del camino*, Barcelona, Tusquets, 2006.
Baker, Edward, *Madrid Cosmopolita. La Gran Vía, 1910-1936*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2009.
Bergamín, José y Unamuno, Miguel de, *El Epistolario (1923-1935)*, Valencia, Pre-textos, 1993.
Blas Vega, José, *Los cafés cantantes de Madrid. (1846-1936)*,

Madrid, Ediciones Guillermo Blázquez, 2006.
Borrás, Tomás, *En Madrid, patria de todos*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1964.
Bravo Morata, Federico, *Historia de Madrid*, Madrid, Editorial Fenicia, 1966.
Buñuel, Luis, *Mi último suspiro (memorias)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
Burgos, Carmen de, *Confidencias de artistas*, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1917.
Camba, Julio, *Tangos, jazz-bands y cupletistas. Crónicas musicales, de Caruso a Cléo de Mérode*, Madrid, Fórcola Ediciones, 2016.
Camón Aznar, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
Cansinos Assens, Rafael, *El movimiento V.P.,* Madrid, Hiperión, 1978.
—, *La novela de un literato*, Madrid, Arca, 2022.
—, *Bohemia (novela póstuma)*, Madrid, Arca, 2022.
Carrere, Emilio, *Antología*, edición, introducción y notas de José Montero Padilla, Madrid, Castalia, 1994.
Caudet Yarza, Francisco, *Hora de España (Antología)*, Madrid, Turner, 1975.
Chicote, Pedro, *Cocktails*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra S.A., 1928.
Clúa Ginés, Isabel, «El cuerpo como escenario: actrices e histéricas en el fin de siècle», *Dossiers Feministes* 10, 2007, pp. 157-172.
Díaz, Lorenzo, *La España alegre; ocio y diversión en el siglo xx*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
Domingo, Alfonso, *El enigma de Tina*, Sevilla, Algaida, 2013.
—, *El Ángel rojo, el anarquista que salvó a sus enemigos*, Sevilla, Renacimiento, 2021.
Durán, Gloria G., *Sicalípticas. El gran libro del cuplé y la sicalipsis*, Madrid, La Felguera Ediciones, 2021.
Espina, Antonio, *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
Esteban, José, *Diccionario de la Bohemia, De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*, Sevilla, Renacimiento, 2017.
Fortuny, Carlos (Álvaro Retana), *La ola verde; crítica frívola,*

Barcelona, Editorial Jasón, 1931.
—, «Hacia el resurgimiento de las Variedades», *Blanco y Negro* 2247 (12-VIII-1934).
Gabesno, *La prostituta*, Madrid, Agencia General de Librería y Artes Gráficas, 1933.
Giménez, M. R., *Antiguos Cafés de Madrid*, https://www.antiguoscafesdemadrid.com/
Gómez de la Serna, Gaspar, *Ramón (obra y vida)*, Madrid, Taurus, 1963.
Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.
—, *Obras selectas*, Barcelona, AHR, Carrogio, 1973.
—, *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Visor, 1999.
—, *El alma de los objetos*. *Minificciones*, León, Eolas Ediciones, 2019.
González-Ruano, César, *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Editorial Tebas, 1979.
Guión, revista de espectáculos, número monográfico dedicado a *La Pipa de Oro*, 1932.
Gutiérrez-Solana, José, *Madrid Callejero, Escenas y Costumbres*, Madrid, Trigo ediciones, 2010.
Guttmann, Paulina Fariza, *La vida encontrada de Encarnación López, La Argentinita*, Madrid, Bala Perdida editorial, 2020.
Guzmán, Martín Luis de, *Una velada literaria, crónicas de mi destierro*, México, Empresas editoriales, 1964.
Herreros, Isabelo, *La conquista del cuerpo*, Barcelona, Planeta, 2012.
Livak, Lily, *Erotismo Fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1979.
Mariscal, Ana, *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1984.
Marqueríe, Alfredo, *Personas y personajes: memorias informales*, Barcelona, Dopesa, 1971.
Martínez Olmedilla, Augusto, *Los teatros de Madrid: anecdotario de la farándula madrileña,* Madrid, José Ruiz Alonso impresor, 1947.
Miquelarena, Jacinto, *Stadium*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.
Mejías, Leocadio, *Ramper. Una vida para la risa y el dolor*, Madrid,

Editorial Madrid, 1957.
Mira, Alberto, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*, Madrid, Egales, 2004.
Mira, Claudia, *El bar americano en Madrid, 1930, del café tradicional al local moderno, trabajo fin de grado*, Universidad Politécnica de Madrid, 2021.
Montijano Ruiz, Juan José, *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*, Madrid, Fundamentos, 2010.
—, *Historia de la revista: El teatro de variedades de nuestros padres*, Córdoba, Almuzara, 2024.
Moreno, Fidel, *¿Qué me estás cantando? Memoria de un siglo de canciones*, Barcelona, Debate, 2018.
Moreno Villa, José, *Vida en claro, autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
Muñoz Cáliz, Berta, «Las revistas teatrales madrileñas durante la II República (1931-1936)», *Anales de la literatura española contemporánea* 44 (2), Society of Spanish & Spanish-American Studies, 2019.
Paradas, Enrique y Jiménez, Joaquín, *La pipa de oro*, Barcelona, Cisne, colección Teatro Frívolo 6, 1936.
Prieto, Indalecio, *De mi vida, Recuerdos, estampas, siluetas, sombras…*, México, Ediciones El Sitio, 1965.
Ramos, Olga M.ª, *De Madrid… al cuplé*, Madrid, La Librería, 2001.
Retana, Álvaro, *Egmont de Bries, su vida, sus amores, su arte, sus canciones*, Madrid, Imprenta de R. Caro Raggio, 1921.
—, *Cortesanas del nuevo régimen*, Barcelona, Ed. Adán y Eva, 1933.
—, *Historia de una vedette contada por su perro*, Madrid, José Ruiz Alonso impresor, colección Carnaval, 1954.
—, *Historia del arte frívolo*, Madrid, Ed. Tesoro, 1964.
Riera Guignet, Alejandro, *Emilio Carrere, el bohemio de Madrid*, Madrid, La Librería, 2011.
Rioyo, Javier, *La vida golfa: historia de las casas de lenocinio, holganza y mal vivir*, Madrid, Editorial Aguilar, 2003.
Ruiz Morcuende, Federico, «Sicalíptico y sicalipsis», *Revista de Filología Española* 6, 394, 1919.
Salaün, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral,

1990.
—, «Cuplé y variedades (1900-1915)» en Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005.
—, «Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo», *Dossiers feministes* 10, 2007, pp. 63-83.
Saldaña Beut, Carlos, *Rialles, llàgrimes i «vedettes». Memòries de «Alady»*, Barcelona, Bruguera, 1965.
San Martín, Hebrero, «Memorias de Celia Gámez, la reina de la revista», en *Semana*, números 2308 a 2323, 1984.
Tudela, Mariano, *Aquellas tertulias de Madrid*, Madrid, Editorial El Avapiés, 1984.
Umbral, Francisco, *Trilogía de Madrid*, *Memorias*, Barcelona, Planeta, 1984.
Valero, Eduardo, *Recuerdos del bar Chicote*, http://bar-chicote.blogspot.com/
Vázquez Montalbán, Manuel, *Cien años de canción y music-hall*, Barcelona, Editorial Difusora Internacional, 1974.
Vilches de Frutos, María Francisca y Dougherty, Dru, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990.
—, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.
Villarín, Juan, *El Madrid de Primo de Rivera (1928)*, Madrid, Nova, 1979.
—, *El Madrid del cuplé (crónica de un siglo)*, Comunidad Autónoma de Madrid, 1990.
Villena, Luis Antonio de, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura, Vida, Literatura y Tiempo de Álvaro Retana*, Madrid, Textos y pretextos, 1999.
VV. AA., *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928*, Madrid, Ed. Biblioteca Acción, 1927.
VV. AA., *Almanaque Literario 1935*, Madrid, Plutarco, publicado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar y Chapela, 1935.
V.V. AA., *Intermedios*. *La cultura escénica en el primer tercio del siglo*

xx español, Madrid, Acción Cultural Española, 2016.
V.V. AA., *Nosotras, que queríamos ser libres, el álbum de las sicalípticas,* Madrid, La Felguera, 2024.
Zamacois, Eduardo, *Un hombre que se va… (memorias)*, Sevilla, Biblioteca del Exilio, Renacimiento, 2011.
—, *Tipos de Café. Siluetas Contemporáneas*, Madrid, Editorial Resurrección,1935.
Zubiarre, Maite, *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*, Madrid, Cátedra, 2015.

Lista de canciones

En ese recorrido por la banda sonora de los años veinte y treinta, décadas en las que España vivió momentos muy convulsos, pero también de un frenesí musical en el que se descubrieron nuevos ritmos como el foxtrot, el charlestón, el *cakewalk*, el swing, blues, claqué, *boggie* o jazz, se escuchaban, entre otras, canciones como:

«Al Uruguay yo no voy», Tina de Jarque, Alady, La Yankee, charlestón (Villajos, Jofre y Bolaños).
«Bugle call rag». Un foxtrot tradicional americano que se hizo muy popular en aquellos años en España.
«Chotis del higo», *La pipa de oro*, «revista lírica de aventuras galantes», libreto Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, música Ernesto Pérez Rosillo y Manuel Martínez Mollá, 1932.
«Cinelandia», Blanca Negri y Jaime Planas y su orquesta, 1932.
«Dorita», Tango, Blanca Negri y la orquesta de Jaime Planas, 1932.
«Foxtrot de los martillitos», revista *El príncipe Carnaval*, libreto de José Juan Cadenas y Asensio Mas, música de los maestros Serrano y Valverde, 1914.
«Java de las viudas». De la revista Las Leandras, el gran éxito musical del primer año de la República. Un «pasatiempo cómico-lírico», música del maestro Francisco Alonso, libreto de Emilio G. del Castillo y J. Muñoz Román.
«La colegiala». Una canción basada en el tema de jazz «Saint James

Infirmary». Esta composición era tocada a piano y cantada por Carmelita Aubert en el film *Abajo los hombres*, 1936.

«La falsa monea», Imperio Argentina, del film *Morena clara*, 1936.

«La hija de Juan Simón», Angelillo, milonga, del film *La hija de Juan Simón*, 1935.

«La japonesita», Egmont de Bries y la orquestina Lacalle. De Bries fue un artista que encarnó diferentes papeles de cantantes femeninas de la época. Su rasgo principal fue su perfecta imitación, 1928.

«La Vaselina», María Yañez, la Bella Dorita, 1933.

«Las tardes del Ritz», cuplé con ecos de foxtrot, versión de Margarita Cueto, 1930.

«Los bombones», Tina de Jarque, *La Orgía dorada*, 1928.

«Madre, cómprame un negro», La Goyita, charlestón (Villajos, Jofre y Bolaños), 1929.

«Mi Betty Boop», Pedro Terol y los Bolivios. Un foxtrot de 1934 basado en el primer dibujo animado de una chica *flapper*.

«Mi jaca», Estrellita Castro, 1933.

«Mi vida con cocaína en flor», Carmelita Aubert.

«Minnie the Moocher», Cab Calloway. La famosa personalidad de Betty se reflejó en un corto de 1932, *Minnie the Moocher*, donde bailaba al ritmo de Cab Calloway y su orquesta, 1934.

«Noches del cabaret», de la revista *Las castigadoras*, libreto de Francisco Lozano y José Mariño, música de Francisco Alonso, 1927.

«Ojos Verdes», Concha Piquer.

«Poco a poco», María Yáñez, la Bella Dorita, 1933.

«Puttin' on the Ritz», Phil Spitalny Orchestra, 1930.

«Sing, sing, sing», letra y música de Louis Prima. Muchos interpretaron esta pieza, el más famoso, Benny Goodman, 1935.

«Tiger rag», La Rocca, foxtrot.

«Yo quiero ver Chicago», Goyita y Crazy Boys, 1929.



La locura del baile en los dancings fue general en los años veinte y treinta, en cabarets y salones para todas las clases sociales.



La exuberante vedette mexicana Margarita Carbajal, rodeada de las vicetiples en la revista *Las Pavas*, de 1931.



Las vicetiples, fundamentales en la revista.



Ya en tiempos republicanos, en 1932, la revista *La pipa de oro*, en el Romea, se atrevió con el desnudo de cinco vicetiples, que no se había visto hasta el momento.



El circo de Ramón Gómez de la Serna abarcaba toda su vida.



Ramper, el payaso que quería volar, fue el más celebrado en las décadas de los años veinte y treinta.



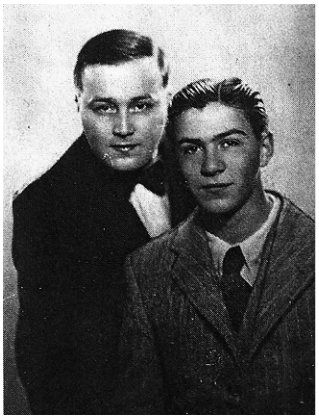
María Caballé, Tina de Jarque e Isabelita Ruiz, estrellas de la orgía dorada, llamadas «Las tres gracias de 1928».



Cabarets, como los bailes, había para todos los gustos.



El bar americano y Chicote, un tándem que comenzó a hacer historia y superaría la guerra civil.



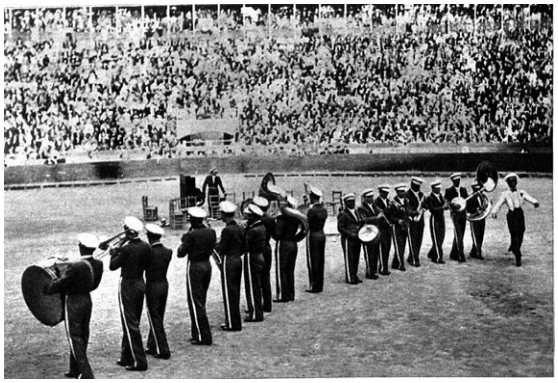
Álvaro Retana, el dandi ambiguo, Petronio de las noches madrileñas, mandaba a su hijo Alfonso a cobrar sus figurines a las vedettes.



Blanca Negri, una artista multifacética que iba desde el tango al jazz y que también fue ecléctica en amoríos.



Los maratones de baile se dieron en Madrid y Barcelona en los años treinta, hasta que la República los prohibió.



En el jazz, Harry Flemming, director de orquesta y bailarín,
trajo los espectáculos más completos en la España de los treinta.



La otra gran estrella fue Josephine Baker, que llegó en 1930.



Dos Pastoras, Pastora Pavón, la Niña de los Peines
y Pastora Imperio, en la imagen, fueron los exponentes
máximos del flamenco.



Estrellita Castro, una de las reinas de la copla,
piropeada hasta por Hitler.



Angelillo fue el cantante más famoso con «La milonga de Juan Simón», canción que interpretaba en la película *La hija de Juan Simón*, producida por Buñuel.