

## EL CABARET Y SU PRESENCIA EN LA CULTURA ESPAÑOLA A TRAVÉS DE LA PRENSA: MODERNISMO, SICALIPSIS Y VARIETÉS

Resumen: El mundo del cabaret tuvo una importante presencia e influencia en la cultura, el arte y las formas de espectáculo de finales del siglo XIX y principios del XX. En España, su proyección se manifestó con la progresiva sustitución de los cafés-cantantes, que venían existiendo desde tiempos anteriores, por otro tipo de ocio más inspirado en la estética de la llamada *Belle Époque*. Este capítulo trata sobre la actividad de dos modelos de cabaret español que nacieron a imitación de locales franceses: por un lado, Els Quatre Gats, ligado al modernismo catalán y a las innovaciones artísticas; y, por otro, Le Petit Moulin Rouge, dedicado a las actuaciones de variedades y a los llamados géneros ínfimos. Tras una parte inicial en la que se reflexiona sobre la vinculación del cabaret con las artes, la música y la literatura en el contexto europeo finisecular, a continuación, y a través del análisis de las distintas fuentes hemerográficas, se abordan las propuestas musicales (repertorios, géneros e intérpretes) que se ofrecían desde estos establecimientos.

Palabras clave: cabaret, modernismo, varietés, Els Quatre Gats, Le Petit Moulin Rouge.

Abstract: The world of cabaret had an important presence and influence in the culture, art and different shows at the end of the 19th century and beginning of the 20th. In Spain, its projection was manifested with the progressive replacement of the café-cantantes, which had existed since earlier times, by another type of leisure more inspired by the aesthetics of the *Belle Époque*. This chapter deals with the activity of two Spanish cabaret models that were born in imitation of French establishments: on the one hand, Els Quatre Gats, linked to Catalan modernism and artistic innovations; and, on the other, Le Petit Moulin Rouge, dedicated to variety performances and the so-called *géneros ínfimos*. After an initial part in which the link between cabaret and the arts, music and literature in the turn of the century European context is reflected on, then, and through the analysis of the different newspaper sources, the musical proposals are addressed (repertoires, genres and interpreters) that were supported from these establishments.

Key words: cabaret, modernism, varietés, Els Quatre Gats, Le Petit Moulin Rouge

El cabaret ha sido, desde sus orígenes a mediados del siglo XIX, un activo importante para la creación. En lugares como los míticos establecimientos situados en Montmartre se dieron cita destacados escritores, filósofos, artistas plásticos y músicos que se vieron estimulados por el entorno liberal y vanguardista del cabaret, lo que

propició una abundante producción artística e intelectual<sup>1</sup>. Un ejemplo de ello es Le Chat Noir, que fue punto de encuentro de numerosas personalidades entre las que se encontraron Claude Debussy, Toulouse-Lautrec o Erik Satie quien, como es bien sabido, compuso algunas de sus obras más representativas en un viejo piano de este recinto<sup>2</sup>. En España también destacaron algunos locales que funcionaron a imagen de los parisinos, es el caso de Els Quatre Gats que tuvo, además, gran proyección en la cultura catalana, como lema del modernismo de finales del siglo XIX. Es por ello que las relaciones entre el arte, la música y todo lo que rodeaba al cabaret han suscitado la atención de los investigadores, proliferando trabajos recientes que ahondan en el estudio del mismo como inspiración en el contexto del fin de siglo europeo. Entre ellos destacamos algunos de los históricos, como los de Gérard-Georges Lemaire, también Antonio Bonnet Correa y, más recientemente, la tesis de Milagros Angelini<sup>3</sup>. Este capítulo pretende realizar una aproximación a la influencia que el ambiente del cabaret francés –en lo que se refiere a su música, sus decorados y sus intérpretes femeninas– tiene en el pensamiento y la vida cultural y musical española durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX. En ese sentido, intentaremos dar respuesta a esta cuestión a través del estudio de dos ejemplos de cabarets españoles que nacieron a imitación de locales parisinos: Els Quatre Gats y Le Petit Moulin Rouge. Para ello partimos del análisis tanto de las críticas de prensa correspondientes a las primeras décadas del siglo XX –depositadas en la Biblioteca Nacional de España– como de la literatura científica sobre el tema. Las conclusiones y resultados obtenidos nos permitirán acercarnos a la vinculación existente entre la escena musical y el mundo del cabaret en el contexto del cambio de siglo en España.

## **I. EL CABARET. REFLEJO DE LOS CAMBIOS SOCIALES DE FINALES DEL SIGLO XIX Y LABORATORIO DE NUEVAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS: EL CASO ESPAÑOL DE ELS QUATRE GATS**

Los musicólogos e historiadores del arte no terminan de ponerse de acuerdo sobre el origen del cabaret, pero coinciden en establecer su edad dorada entre 1880 y

---

<sup>1</sup> ANGELINI VEGA, Milagros, *La actuación del café histórico en la cultura occidental: análisis de la comunidad artística en el café y el cabaret*, Tesis doctoral, BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme de (director), Universidad Miguel Hernández de Elche, 2013, p. 112.

<sup>2</sup> WHITING, Stephen Moore, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall (Oxford Monographs on Music)*, Oxford, OUP, 1998, p. 92.

<sup>3</sup> Véase, entre otros, los trabajos de LEMAIRE, Gérard-Georges, *Les cafés littéraires: vies, morts et miracles*, París, Différence, 1997; y BONNET CORREA, Antonio, «El café Pombo: Ramón Gómez de la Serna y los pombianos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2018, n.º 820, pp. 4-11.

1930 aproximadamente, coincidiendo con los cambios sociales experimentados en Francia tras la guerra franco-prusiana, en los que el país necesitaba recuperar su identidad nacional. Al hilo de esta cuestión no podemos olvidar las connotaciones culturales del cabaret, nacionales y ligadas a la tradición francesa, que estuvieron presentes desde su nacimiento: por ejemplo, *le chat noir* (el gato negro) era un personaje recurrente en la cultura francesa, que implicaba connotaciones sexuales y que castigaba a aquellos niños que se portaban mal<sup>4</sup>. El cabaret transmitió a la cultura y al arte la sátira, el sarcasmo, la honestidad, el erotismo y el humor, unos valores que resultaron un reflejo del estado emocional de una sociedad necesitada de desahogarse de las injusticias sociales<sup>5</sup>.

Pronto el entorno de la llamada *Belle Époque* se convirtió en una potente herramienta de expresión en el arte y la música, sobre todo como puente hacia nuevos estilos musicales y formas de espectáculo. El cabaret nació como reflejo de distintos cambios estilísticos y performativos, muestra de ello son sus características musicales, entre las que encontramos desde una cierta vinculación con el jazz hasta licencias rítmicas e improvisación, con sus letras sugerentes y eróticas. Precisamente el canto fue uno de los aspectos en los que más destacó el cabaret francés con dos tipologías fundamentales, la primera, con una orientación popular, ligada a los llamados géneros ínfimos y la opereta; y la segunda, con un estilo más clásico vinculado al *sprechtime*<sup>6</sup>. Entre las actrices-cantantes ligadas al mundo del cabaret y que se convirtieron en inspiración de la intelectualidad asistente a estos espectáculos podemos nombrar a Yvette Guilbert y Jane Avril, entre otras.

El cabaret llegó a ser muy influyente políticamente. No en vano, Le Chat Noir, fundado por Rodolfo Solis, fue sede de los *Hydropathes*, un grupo de intelectuales y artistas unido por el amor a las letras y sus ideas modernas que en sus inicios exhibieron canciones protesta<sup>7</sup>. Igualmente, en los mismos carteles de difusión del cabaret ya aparecían artistas de renombre ligados a la modernidad del momento como eran Aristide Bruant o Toulouse-Lautrec, cuyo retrato de Jane Avril ha pasado a la historia como una representación icónica del cabaret. Los artistas encontraron un ambiente propicio para sus impulsos creativos, y entre los mismos destacaron los pintores

---

<sup>4</sup> ANGELINI VEGA, M, *La actuación del café histórico en la cultura occidental*, op. cit., p. 56.

<sup>5</sup> KERR, Greg, «Drawing Blanks: Word and Image at the Expositions des Incohérents», *Dix-Neuf*, vol. 26, 2022, n.º 2, p. 60.

<sup>6</sup> RUTKOWSKI, Wolfgang, «Cabaret songs». *Popular Music & Society*, vol. 25, 2001, n.º 3-4, pp. 45-71.

<sup>7</sup> JELAVICH, Peter, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, 1993, p. 20.

Willette, Rivière, Toulouse Lautrec; los literatos, pertenecientes sobre todo a la corriente simbolista, Verlaine y Laforgue; y los músicos Claude Debussy, Erik Satie y un joven Francis Poulenc, ya en aquellos primeros años del siglo XX<sup>8</sup>.

Tanto en la prensa histórica como en la literatura científica hemos encontrado múltiples huellas de esta tipología de cabaret francés, ligada a la modernidad y su ambiente, en el imaginario y la cultura artística española. Una de las más importantes fue la apertura en 1897 del café-cabaret Els Quatre Gats. Creado por el empresario y artista Pere Romeu, su objetivo fue desde el principio poner en marcha un establecimiento a imagen y semejanza de Le Chat Noir. La apertura de este local coincidió con el auge del modernismo arquitectónico (el mismo edificio donde se albergó el cabaret había sido diseñado por Puig i Cadafalch) y pronto se convirtió en lugar de reunión de numerosos artistas de la talla de Rusiñol, Picasso (ambos expusieron obras en el cabaret), Ramón Casas, Rubén Darío, Enrique Granados o Felipe Pedrell. Sus temas de conversación giraban en torno a nuevas formas de pensamiento, literatura y arte, pero también exponían sus opiniones sobre los problemas políticos de España, particularmente sobre la pérdida de las colonias<sup>9</sup>. *El Diario de Barcelona* se hizo eco de la inauguración de Els Quatre Gats con una presentación de lo más acertada:

Es cervecería, es café, es casino, pero sin tener con estos establecimientos ningún tipo de contacto. Hace unos días se abrió, en los bajos de la bonita casa gótica que se ha construido en la calle Montesión, un establecimiento que cada día despierta más la curiosidad de los transeúntes. Es la taberna Els Quatre Gats, todo dispuesto y decorado como las antiguas casas catalanas. La visita a la taberna Els Quatre Gats es entretenida y no dejará de excitar la curiosidad del público. El servicio es esmerado y el propietario, Pere Romeu, pone el máximo interés para complacer a los que concurren a su establecimiento. Cuelga del techo la típica candela convertida hábilmente en aparato de gas y colgados de las paredes platos azules y de colores diversos, de los que antes se fabricaban en el reino de Valencia y en este principado. En una de las paredes, el artista señor Casas ha pintado, con mucha gracia, dos ciclistas en caricatura<sup>10</sup>.

Se trata de unas palabras altamente sugestivas que resumen a la perfección los propósitos del establecimiento, en cuanto a decoración atractiva que presenta incluso los últimos avances técnicos en cuestión de iluminación.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>9</sup> MOLINE, Jean, «Pintores catalanes en Montmartre (1880-1900)», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 2012, n.º 22, pp. 1-24

<sup>10</sup> AYAX, Leda, FERNÁNDEZ MIRA, Isabel y FERNÁNDEZ MIRA, María Teresa, *Centenary d'Els Quatre Gats Barcelona, 1897-1997*, Barcelona, Leda Ayax ed., 1997, pp. 27-28.

A través de la prensa, hemos obtenido información sobre los distintos eventos que conformaron la línea a seguir en la trayectoria de este cabaret y que incluyó exposiciones de artistas vinculados a un nuevo arte, el modernismo y algunos de sus representantes, que tuvo una gran difusión en este local, es el caso de los artistas plásticos: Ramón Casas, Pablo Picasso, Darío Regoyos o Miguel Utrillo; y también de los escritores y poetas: Joan Maragall, Enrich de Fuentes, Adrià Gual o Jacobus Sabartés<sup>11</sup>. Estos últimos promocionaron la literatura catalana a través de la lectura de sus propios textos en sesiones que, según se desprende de las críticas de la época, resultaron un éxito.

En cuanto a la actividad musical destacó la creación de la Asociación Wagneriana el 12 de octubre de 1901, que tuvo su sede entre los muros de este cabaret y cuyas reuniones de socios se anunciaron habitualmente en la sección de noticias de la prensa de la época<sup>12</sup>. El nacimiento de esta organización, aún vigente en la actualidad, tuvo como propósito “dar a conocer por medio de un análisis poético, musical y filosófico la colosal obra Wagneriana”<sup>13</sup>, y fueron habituales los encuentros científicos que se organizaron para estudiar su trayectoria vital y creativa<sup>14</sup>. Igualmente abundaron los acompañamientos pianísticos durante las sesiones de lectura de poesía; las fuentes documentales hablan de la participación de Joan Gay o Enric Morera para ilustrar musicalmente las creaciones literarias de Maragall<sup>15</sup>.

Por último, y a través de un artículo publicado en la revista *Quatre Gats. Publicació artística-literària*<sup>16</sup>, hemos tenido noticias de la celebración de dos conciertos del Orfeo Català –creado pocos años antes– en este establecimiento. Se trató de recitales «de una ejecución artística superior»<sup>17</sup> bajo la dirección de su director titular, Lluís Millet donde se cantaron obras de compositores del siglo XVI: Cristóbal de Morales, Palestrina, Orlando di Lasso y Tomás Luis de Victoria. En el texto se pone en

---

<sup>11</sup> Véase *La Renaixensa*. Barcelona, 16 de octubre de 1897; *La Dinastía*. Barcelona, 8 de noviembre de 1898; *La Dinastía*. Barcelona, 3 de diciembre de 1898; *La Dinastía*. Barcelona, 24 de abril de 1899; *La Dinastía*. Barcelona, 1 de diciembre de 1899; y *La Dinastía*. Barcelona, 21 de marzo de 1903.

<sup>12</sup> Véanse, entre otros, *La Dinastía*. Barcelona, 16 de enero de 1902; y *La Dinastía*. Barcelona, 15 de abril de 1903.

<sup>13</sup> Véase *La Música Ilustrada Hispano-Americana*. Barcelona, noviembre de 1901, n.º 59, p. 171.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Véase *La Renaixensa*. Barcelona, 17 de diciembre de 1897, p. 2.

<sup>16</sup> Solo se publicaron 12 números de este semanario en febrero de 1899. Los directores de la publicación fueron Pere Romeu, Ramón Casas y Miguel Utrillo. Véase: I VALLS, Josep Bargalló, «Pere Romeu i el Modernisme», *Recull de treballs*, 1984, n.º 2, pp. 71-74.

<sup>17</sup> «*d'una execució artística superior*». A. C. «Concert per L'Orfeo Català», *Quatre Gats. Publicació Artística-Literària*. 23 de marzo de 1899, n.º 7, pp. 2-3. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb85x3>.

valor la música histórica española «estas bellezas de la música verdaderamente religiosa de sobradas dificultades»<sup>18</sup>, y se ensalza la figura de Pedrell como especialista y divulgador de este repertorio. Els Quatre Gats apenas tuvo seis años de intensa actividad, pero su presencia e influencia en la vida cultural y musical de la élite intelectual catalana fue indiscutible.

La moda de implantar cabarets a la manera francesa en España continuó en las décadas siguientes, a juzgar por las referencias encontradas en la prensa. El siguiente texto, publicado en *El Imparcial*, rubricado por Monte-Cristo y que data de 1925, habla de la apertura de locales en Biarritz, localidad francesa famosa a comienzos del siglo XX por ser lugar de veraneo de la alta sociedad y la aristocracia madrileña. El título del mismo no puede ser más elocuente: «Han sido trasplantados a la costa de plata los “cabarets” de Montmartre»

Voy a hablaros de los *cabarets* de Montmartre, que parecen haberse trasplantado a Biarritz; son los mismos locales diminutos donde la gente se agolpa y se comprime hasta lo inverosímil; son esos deliciosos *bailes*, contruidos con cuatro tablas y decorados con unas cretonas (se refiere a plantas) muy vistosas, unos muebles rústicos y unas luces eléctricas veladas por pantallas policromas; suenan los mismos ruidos estridentes de las *jazz-bands* de negros; bailan idénticos bailes que hacen las delicias de los habituales concurrentes; todo es igual, menos la ruta que siguen los «autos» y el panorama que se divisa a través de las entreabiertas ventanas<sup>19</sup>.

De nuevo se ponen de manifiesto las innovaciones decorativas de estos establecimientos cimentadas en las nuevas formas de arte y en los avances tecnológicos de los que el cabaret fue testigo directo. Se comenta también sobre la música, que desde el estilo sencillo y directo que la caracterizó, recogió en los primeros años del siglo XX las innovaciones propias de los sonidos populares urbanos y particularmente del jazz. La crónica continúa describiendo el mobiliario de uno de estos locales abiertos en Biarritz, que hace un claro guiño a España:

La mulata Florence triunfa en su escondida casita del Bois, nada, en efecto, más lindo, más discreto, que los dos saloncitos de que consta; los muros están tapizados de una cretona blanca con dibujos chinescos de color rosa; sobre la gran chimenea de campana hay platos y jarras muy semejantes a nuestra cerámica de Talavera; el techo está formado con vigas de nogal; los aparadores de la misma madera, recuerdan a las antiguas casas castellanas.

---

<sup>18</sup> «*aquestes belleses de la música veritablement religiosa de sobrades dificultats*». *Ibid.*, p. 3.

<sup>19</sup> Véase *El Imparcial*. Madrid, 4 de septiembre de 1925, p. 1.

Por último, finaliza:

Cuando los dos salones están llenos y hemos visto allí, la noche en que trazamos esta crónica, a embajadores, ministros, Príncipes y grandes de España alternando con diversas mujeres de diversas categorías sociales, Florence, la mulata de voz suave y cristalina comienza con sus canciones que, generalmente terminan en una nota que es casi un suspiro<sup>20</sup>.

El final del texto hace referencia a la que, sin duda, fue una de las riquezas culturales del cabaret: el intercambio social, intelectual y artístico entre clases sociales en un ambiente de absoluto distendimiento que no se produjo en ningún otro lugar o establecimiento de la época.

Y al hilo de lo anterior, además del entorno, decoración y música del cabaret, otro atractivo fueron las mujeres que noche tras noche realizaban actuaciones para deleite de los asistentes. Ya hemos nombrado anteriormente a las más conocidas del cabaret francés, y apuntado la caricatura que Toulouse-Lautrec realizó en 1892 de la bailarina Jane Avril con el objetivo de promocionarla en los inicios de su carrera. Avril aparece con una pierna levantada, un movimiento que explota el erotismo y la sensualidad de la mujer unido a la música (en la imagen también aparece una mano y la parte superior de un violonchelo). Desde ese momento, las piernas de las féminas del cabaret, y su archifamoso can-can, se convirtieron en un emblema del mismo, como símbolo de la sensualidad, la modernidad y la libertad. Germán Gómez de la Mata describió con un halo de nostalgia y tristeza a la diva en *La Esfera* con motivo de su muerte en 1943; unas palabras que muestran la admiración y fama que alcanzaron en España (y el mundo entero) estas mujeres asociadas para siempre a la libertad de una Europa que en la década de los 40 se había convertido en guerra y represión:

Mirliton, que oyó cantar á una Aristide Bruant joven; es, en fin, el Montmartre de los pintores, desde Puvis de Chavannes hasta Hennor, con sus estudios rebosantes de arte y sus modelos italianos de la plaza Pigalle. Nada de ello existe al presente, por desgracia, pues los pocos vestigios que aciertan á sobrevivir están en absoluto adulterados, y que muestra nuestra imaginación embellecida por el prestigio del recuerdo, un recuerdo de cosas adivinadas y abolidas. ¡Oí, aquel baile del Moulin Rouge, cuya fama, que sólo pretendiera un estrépito local, repercutió en el mundo entero! Todavía queda memoria de Valentín el Deshuesado, flaco y fúnebre á la sombra de su gran chistera; retratada por Toulouse-Lautrec, perfil de

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

águila, ojos duros, gesto torvo; Jane Avril ó la Melinita, instruida y bien educada, complaciéndose en la amistad de literatos<sup>21</sup>.

En la prensa española de los años 20, y precisamente relacionado con ese aire de apertura sexual de esta década feliz, hemos localizado multitud de imágenes que muestran las piernas de mujeres asociadas al mundo del espectáculo. La mayoría son obra del dibujante murciano Demetrio López Vargas, quien se dejó influir por la estética del cabaret para crear viñetas de corte sarcástico, erótico o sicalíptico. Se trata de dibujos que hablan de mujeres con ansia de libertad venidas del teatro de París<sup>22</sup>. Otros pintores reconocidos del momento, como es el caso de Romero de Torres, Anselmo de Miguel Nieto, Rafael de Penagos, Julio Camba o Mariano Benlliure Tuero llegaron a participar en sesiones donde se pintaba y decoraba las piernas de mujeres ligadas al espectáculo y a París. Todo ello en una sala llamada «la sala del cabaret» donde las crónicas hablaban de lo siguiente:

[...] pintan tatuajes los maestros, Anselmo de Miguel evoca los fastos de Orientas forjando diademas de oro y tejiendo collares [...] Zamora cubre la magnífica espalda do la parisiense Marión con lirios, y los hombros alabastrinos de Suzy la holandesa con un regio manto de plumas de pavo real<sup>23</sup>.

Por último, hemos encontrado referencias a la difusión de piezas de Erik Satie, ligadas al cabaret francés en la programación de Radio España durante la década de 1920. Una de las más habituales fue *La diva de l'Empire*, compuesta alrededor de 1904, que fue ampliamente difundida a través de las recién creadas ondas sonoras. Esta pieza de Satie podemos vincularla a una de las categorías de canciones de cabaret que establece Ruttkowski<sup>24</sup>, la balada, de raíces más antiguas y que también presenta aire de vals. Se trata de una melodía sencilla y ligera que cuenta una historia inspirada en la sátira. Generalmente es de carácter humorístico y cantada en un estilo vocal apegado a la tradición lírica de la opereta. En esta música apreciamos igualmente la utilización de pequeños grupos instrumentales, ritmos influenciados por el jazz, melodías breves y ausencia de cromatismo. Es decir, una música absolutamente directa, de aire popular,

---

<sup>21</sup> Véase *La Esfera*. Madrid, 21 de febrero de 1925, n.º 581, p. 11.

<sup>22</sup> Véase *Muchas Gracias*. Madrid, 3 de octubre de 1925, n.º 88, p. 2.

<sup>23</sup> Véase *Nuevo Mundo*. Madrid, 10 de febrero de 1922, p. 9.

<sup>24</sup> RUTTKOWSKI, W. «Cabaret songs», *op.cit.*, p. 53.

que desafió, como toda la obra del compositor francés, las prácticas de la época, más centradas en las complejidades melódico-armónicas y la variedad de timbres.

## II. EL CABARET COMO VÍA DE TRANSMISIÓN DE LA CANCIÓN DE VARIEDADES EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX: LE PETIT MOULIN ROUGE.

En España también proliferaron otro tipo de establecimientos, más vinculados a los espectáculos de variedades a la manera del emblemático Le Moulin Rouge, situado en la parisina Place Blanche. Precisamente, uno de estos *music hall* más reseñados por la prensa española de los primeros años del siglo XX fue Le Petit Moulin Rouge, que abrió sus puertas por primera vez en Barcelona, el 17 de diciembre de 1910, y cuyo modelo pronto se extendió por la capital, Madrid, y el norte del país a partir de 1913<sup>25</sup>. La sede original de la capital catalana, en cuya parte superior se colocaron las características aspas de molino rojo a imagen de su homólogo francés, se construyó sobre un edificio de estilo modernista, aunque austero, diseñado por el arquitecto Manuel Joaquim Raspall. Anteriormente, y desde 1898, ya existía en el mismo lugar La Pajarera, un tablao dedicado fundamentalmente a las actuaciones de flamenco. En ese sentido, su sustitución por un cabaret respondió a esa expansión de las variedades<sup>26</sup>, tendencia que llegó a España, procedente de Europa, en torno a 1900 y que llevó a numerosos cafés-cantantes a echar el cierre para quedar reemplazados por locales inspirados en la bohemia *Belle Époque* francesa. Uno de los periodos más brillantes en la trayectoria de este cabaret fue la Exposición Internacional de Barcelona (1929), que entrañó una importante afluencia de público de distintos países lo que implicó importantes beneficios económicos para el establecimiento y su propietario, Josep Alemany. Con la llegada de la dictadura franquista se prescindió de la palabra Rouge – por la connotación negativa que tenía el vocablo Rojo para el régimen– quedando el nombre del local como El Molino. Durante la transición el cabaret cerró sus puertas definitivamente<sup>27</sup>.

Si por algo destacó Le Petit Moulin Rouge fue por la cantidad y la calidad de sus intérpretes femeninas; algunas de ellas entre las canzonetistas más destacadas del momento: Livia Cervantes, Magdalena Fontán *la Torrericca*, Paquita Sicilia o la

---

<sup>25</sup> Véase *Eco Artístico*. Madrid, 15 de septiembre de 1913, n.º 138, p. 44.

<sup>26</sup> Véase SALAÜN, Serge, «El género ínfimo: mini-culture et culture des masses», *Bulletin hispanique*, vol. 91, 1989, n.º 1, pp. 147-167.

<sup>27</sup> ANGELINI VEGA, M, *La actuación del café histórico en la cultura occidental*, op. cit., p. 169.

«escultural» Angelita Ero<sup>28</sup>. Y si hay un nombre que sobresalió en la prensa de aquellos primeros años de la centuria, ese fue el de Pilar Cohen, cuya fama se extendió rápidamente a raíz de que estrenó una traducción al castellano del famoso cuplé sicalíptico de origen francés *La Pulga* en 1894. Pronto se convirtió en una de las cupletistas más destacadas de las primeras décadas del siglo XX, y llegó a trabajar en algunas de las salas de variedades madrileñas más importantes como fueron Kurssal, Salón Madrid o Trianón Palace.

Pero además de sus actuaciones en estos recintos de la capital, Cohen fue una de las artistas de referencia en los distintos *Petit Moulin Rouge* que se abrieron en España, especialmente en los locales de Barcelona y Bilbao donde fue muy alabada. Precisamente a través de las noticias de prensa dedicadas a su figura «sugestiva, que ha sabido llevarse de calle al público con su arte, que es mucho»<sup>29</sup>, hemos podido conocer los distintos géneros que se interpretaron en estos cabarets y con ello aproximarnos a la tipología de actuaciones llevadas a escena en los albores del siglo XX.

En las páginas de la publicación *Eco Artístico* se aportan detalles sobre los espectáculos con los que estas artistas hacían las delicias del público asistente. Se trataba fundamentalmente de los llamados géneros ínfimos, donde las varietés, el cuplé, las alusiones eróticas y los elementos sicalípticos incorporados en la escena eran la tónica imperante. Las críticas de aquellos años también nos hablan del repertorio que se solía interpretar en estas funciones y que consistía sobre todo en canciones de variedades y, especialmente en sus modalidades de cuplé y canzonetta, géneros propios de la música popular francesa e italiana respectivamente que tuvieron un gran éxito en la España de la época, asociado esta tipología de cabaret. De hecho, era habitual que estas mujeres recibiesen el sobrenombre de canzonetistas, aunque el significado de esta palabra podía generalizarse a aquellas intérpretes que se dedicaban a la música *ligera*.

Conscientes del éxito de público, eminentemente masculino, que tenían estos elementos sicalípticos, los empresarios aumentaron aún más su presencia en los distintos espectáculos, por motivos económicos. Esto ocurrió en *Le Petit Moulin Rouge* donde algunos de estos gestos, en exceso eróticos, chocaron con la mentalidad conservadora que se mantenía desde el sistema de gobierno de la Restauración. En ese sentido, algunas actuaciones fueron objeto de más de un escándalo, lo que obligó a las

---

<sup>28</sup> Véase *Eco Artístico*. Madrid, 25 de agosto de 1914, n.º 172, p. 2 y *Eco Artístico*. Madrid, 15 de septiembre de 1914, n.º 174, p. 37.

<sup>29</sup> Véase *Eco Artístico*. Madrid, 5 de septiembre de 1913, n.º 137, p. 46.

autoridades a aplicar severas multas económicas e incluso sanciones más graves, como se comenta a continuación:

La nueva orientación de la empresa es en sentido sicalíptico, donde, al parecer, ven su salvación, a lo cual, sin duda, obedece el haber contratado a la hermosa Lidia Gipsy, cuyas danzas no han sido del agrado de la escasa concurrencia, y cuya actuación ha terminado de una manera desastrosa por sus excesos sicalípticos, que han obligado a intervenir al gobernador, quien por primera vez la impuso 200 pesetas de multa, y como quiera que reincidiese, la impuso una segunda de 500 pesetas, yendo a parar con sus huesos a la cárcel.

¡lástima de mujer tan bonita y que nos priven una temporada de ver su rostro!<sup>30</sup>

Un rasgo distintivo de estos conciertos fue su carácter híbrido, es decir, la presencia en una misma actuación de canto, danza y elementos visuales. De esta manera, según las crónicas, sabemos que Pilar Cohen y Angelita Easo cosecharon éxitos destacados en estas *performances*; así mismo el público estimaba que la intérprete pudiese realizar varias habilidades a la vez. Muestra de ello es Circasiana Fini, admirada por ser «tan notable cupletista como bailarina»<sup>31</sup>.

Otra cuestión que hemos podido apreciar a partir de la prensa es la importancia que se daba al vestuario de dichas canzonetistas, y, concretamente, a los cambios en el mismo, que hacían referencia también a los distintos repertorios. Fueron muy valoradas aquellas actuaciones que incluían una *transformación*, refiriéndose a las permutas de ropa en una misma función: por ejemplo, con mantilla blanca y traje de estética regional cuando canta el cuplé o canzonetta, y con un vestuario más ligero, compuesto por gasas y abanico cuando la interpretación incluía variedades con una mayor cantidad de elementos sicalípticos<sup>32</sup>.

Estos locales no solo pusieron en escena los llamados géneros ínfimos, sino que también sirvieron como canal de transmisión de piezas vinculadas a la música popular latinoamericana. Muestra de ello son las reseñas que nos hablan de las actuaciones de algunas de estas intérpretes:

La Perla Negra gusta en este Concierto: sus canciones cubanas, que son de su tierra, las canta como ninguna otra, y en cuando a la pareja Bella Charito y Vega, ha obtenido un verdadero éxito: el tango

---

<sup>30</sup> Véase *Eco Artístico*. Madrid, 15 de mayo de 1914, n.º 198, p. 2.

<sup>31</sup> Véase *Eco Artístico*. Madrid, 25 de abril de 1914, n.º 160, p. 24.

<sup>32</sup> Véase *Ibid.*, p. 71.

argentino de verdad, sin mezcla de otra cosa, hace congregarse en ese local a un numeroso público que aplaude la labor de los preciados artistas<sup>33</sup>.

Los Petit Moulin Rouge de Bilbao y Madrid llegaron a tener hasta 40 artistas en cartel<sup>34</sup>. En el local del norte de España destacó la compañía de varietés de Perico Vera, quien organizaba las representaciones de Pilar Cohen<sup>35</sup>. Se trata de un dato interesante, pues muestra la complejidad que habían alcanzado estos espectáculos, que ya requerían de toda una red de profesionales que velaran tanto por los detalles artísticos como por el futuro profesional de la intérprete. Este nuevo entramado empresarial fue, según los expertos, lo que dio lugar a lo que posteriormente se conoció como la industria del espectáculo<sup>36</sup>.

Sin duda, utilizar el nombre de uno de los cabarets franceses más icónicos funcionó como reclamo publicitario para un público masculino que noche tras noche presenciaba puestas en escena innovadoras que en pocos años se habían convertido en estandarte de toda una liberación social y cultural.

### III. CONCLUSIONES

Desde el punto de vista artístico, el cabaret francés tuvo una presencia destacada en la España finisecular. Su influjo fue sinónimo de modernismo, a través de formas de arte innovadoras y de la difusión del pensamiento vinculado a la élite intelectual y musicológica, como es el caso de Els Quatre Gats. Otro punto fundamental fue la emancipación de la figura femenina como símbolo de una apertura que se alejaba del canon conservador del siglo XIX. Las imitaciones del cabaret en España funcionaron, en principio, a imagen y semejanza de los locales galos, pero con sello propio, especialmente en lo que se refiere a Le Petit Moulin Rouge. A través de la prensa, hemos podido determinar que los nombres y la estética francesa sirvieron como atractivo para una mayor afluencia de público que logró el que, sin duda, fue el principal propósito de estos establecimientos: un triunfo arrollador que derivó en el consumo en masa de los nuevos espectáculos.

De esta manera, y más allá de los cafés-cantantes, la expansión de las variedades y la producción de la canción con elementos sicalípticos resultaron un caldo de cultivo

---

<sup>33</sup> Véase *Eco Artístico*. Madrid, 15 de marzo de 1913, n.º 120, p. 2.

<sup>34</sup> Véase *Eco Artístico*. Madrid, 5 de agosto de 1913, n.º 134, p. 2.

<sup>35</sup> Véase *Eco Artístico*. Madrid, 15 de septiembre de 1913, p. 39.

<sup>36</sup> ANASTASIO, Pepa, «Pisa con Garbo: El cuplé como performance», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2009, n.º 13, p. 3.

para el éxito de sus intérpretes, inmersas en un nuevo, y complejo, sistema comercial. Ese fue el caso de Pilar Cohen y tantas otras, convertidas en auténticas divas de esta música en los márgenes de comienzos del siglo XX.

#### IV. BIBLIOGRAFÍA

ANASTASIO, Pepa, «Pisa con Garbo: El cuplé como performance», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2009, n.º 13.

ANGELINI VEGA, Milagros, *La actuación del café histórico en la cultura occidental: análisis de la comunidad artística en el café y el cabaret*, Tesis doctoral, BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme de (director), Universidad Miguel Hernández de Elche, 2013.

AYAX, Leda, FERNÁNDEZ MIRA, Isabel y FERNÁNDEZ MIRA, María Teresa, *Centenary d'Els Quatre Gats Barcelona, 1897-1997*, Barcelona, Leda Ajax ed., 1997.

BONNET CORREA, Antonio, «El café Pombo: Ramón Gómez de la Serna y los pombianos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2018, n.º 820.

JELAVICH, Peter, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, 1993.

KERR, Greg, «Drawing Blanks: Word and Image at the Expositions des Incohérents», *Dix-Neuf*, vol. 26, 2022, n.º 2.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *Les cafés littéraires: vies, morts et miracles*, París, Différence, 1997.

MOLINE, Jean, «Pintores catalanes en Montmartre (1880-1900)», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 2012, n.º 22.

RUTKOWSKI, Wolfgang, «Cabaret songs». *Popular Music & Society*, vol. 25, 2001, n.º 3-4.

SALAÜN, Serge, «El género ínfimo: mini-culture et culture des masses», *Bulletin hispanique*, vol. 91, 1989, n.º 1.

VALLS, Josep Bargalló I, «Pere Romeu i el Modernisme», *Recull de treballs*, 1984, n.º 2.

WHITING, Stephen Moore, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall (Oxford Monographs on Music)*, Oxford, OUP, 1998.

#### FUENTES

*La Renaixensa*. Barcelona, 17 de diciembre de 1897.

*La Dinastía*. Barcelona, 8 de noviembre de 1898.

*La Dinastía*. Barcelona, 3 de diciembre de 1898.

A. C. «Concert per L'Orfeó Catalá», *Quatre Gats. Publicació Artística-Literària*. 23 de marzo de 1899, n.º 7, Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb85x3>.

*La Dinastía*. Barcelona, 24 de abril de 1899.

*La Dinastía*. Barcelona, 1 de diciembre de 1899.

*La Música Ilustrada Hispano-Americana*. Barcelona, noviembre de 1901, n.º 59.

*La Dinastía*. Barcelona, 16 de enero de 1902.

*La Dinastía*. Barcelona, 21 de marzo de 1903.

*La Dinastía*. Barcelona, 15 de abril de 1903.

*Eco Artístico*. Madrid, 15 de marzo de 1913, n.º 120.

*Eco Artístico*. Madrid, 5 de agosto de 1913, n.º 134.

*Eco Artístico*. Madrid, 5 de septiembre de 1913, n.º 137.

*Eco Artístico*. Madrid, 15 de septiembre de 1913, n.º 138.

*Eco Artístico*. Madrid, 25 de abril de 1914, n.º 160.

*Eco Artístico*. Madrid, 15 de mayo de 1914, n.º 198.

*Eco Artístico*. Madrid, 25 de agosto de 1914, n.º 172.

*Eco Artístico*. Madrid, 15 de septiembre de 1914, n.º 174.

*Nuevo Mundo*. Madrid, 10 de febrero de 1922.

*La Esfera*. Madrid, 21 de febrero de 1925, n.º 581.

*El Imparcial*. Madrid, 4 de septiembre de 1925.

*Muchas Gracias*. Madrid, 3 de octubre de 1925, n.º 88.