

---

# HACIA UNA HISTORIA CULTURAL DE LAS DIVERSIONES PÚBLICAS

Estudios culturales sobre el juego,  
la risa y el sobrecogimiento

Mauricio Sánchez Menchero

---

## Resumen

El artículo presenta el proceso llevado a cabo para la investigación cultural de corte historiográfico en torno a los espectáculos públicos madrileños del siglo XIX. Así, se desarrollan los elementos teóricos y metodológicos utilizados para conectar y comparar en diferentes niveles sociales de larga duración los procesos de evolución de las diversiones públicas –circo, teatro y toros, principalmente. De este modo, se propone un análisis de las empresas y de los agentes del espectáculo en su puesta en escena y en su difusión, lo que va a configurar nuevos públicos elitistas y populares.

Palabras clave: Investigación cultural historiográfica, Diversiones públicas,  
España siglo XIX

## Abstract

### Toward a Cultural History of Public Entertainment Cultural Studies of Games, Laughter and Awe

This article presents the procedure used in cultural research with a historiographical orientation of public spectacles in Madrid during the 19th Century. Thus, theoretical and methodological elements are used to connect and compare on various long term social levels the processes by which public entertainment –mainly circuses, theater and bullfighting– evolved. It, therefore, studies spectacle companies and agents, both in terms of presentation and promotion that go on to form new elitist and popular audiences.

Keywords: Cultural Historiographic Research, Public Spectacles,  
Spain 19th Century

**Mauricio Sánchez Menchero.** Mexicano. Doctor en Ciencias de la Información. Investigador adjunto del programa de investigación Epistemología de las Ciencias y Sistemas de Información y Comunicación del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias Humanas de la UNAM. Ha trabajado sobre temas de historia cultural y actualmente desarrolla una investigación dentro del proyecto Codex XXI; [menchero@servidor.unam.mx](mailto:menchero@servidor.unam.mx).

---

# HACIA UNA HISTORIA CULTURAL DE LAS DIVERSIONES PÚBLICAS

## Estudios culturales sobre el juego, la risa y el sobrecogimiento

**Mauricio Sánchez Menchero**

---

*Porque en un lance de aquella lucha [entre gladiadores]  
fue tan grande el clamor de todo el público,  
que [Alipio] movido fuertemente de aquellas voces,  
y vencido de la curiosidad [...], abrió los ojos...  
Ya no apartó la mirada de aquel espectáculo;  
antes fijó en él la vista...  
Agustín de Hipona<sup>1</sup>*

### **El objeto de estudio construido** *de forma interconectada*

Para investigar el mundo de las diversiones públicas sin caer en el relato cronológico plano y anecdótico, es necesario partir de una plataforma historiográfica como la historia cultural. Es decir, una perspectiva teórica y metodológica que conecte las prácticas subculturales de una sociedad determinada y contextualizada para establecer los rasgos elementalmente humanos: cómo y de qué manera la gente se divierte, se ríe o se emociona socialmente.

De esta forma, puede pensarse en estudiar, por ejemplo, las diversiones públicas como el circo, el teatro, los toros o los incipientes deportes durante el siglo XIX; un tema que, académicamente, ha sido escasamente abordado. En todo caso, los estudios realizados hasta el momento se han concentrado únicamente en monografías aisladas sobre las puestas en escena teatrales o líricas, así como en las fiestas taurinas.

En cambio, el objeto de una investigación cultural debe centrarse en el análisis de los intercambios entre diferentes manifestaciones artísticas y la intermediación que hacen éstas del entretenimiento público. Es decir –volviendo al ejemplo propuesto–, se trata de mirar a la historia cultural del siglo decimonónico en sus más diversos escenarios sociales:

- Desde los empresarios y los artistas que, junto a sus artilugios, incluso animales, exhiben un espacio lúdico para la risa, el juego y el sobrecogimiento;
- Pasando por los propios actores que adoptan personajes, asimilan puestas en escena o exhiben nuevos ejercicios;
- Hasta llegar a las reacciones de los públicos y las medidas que adoptan las autoridades en el momento de legislar sobre el entretenimiento público.

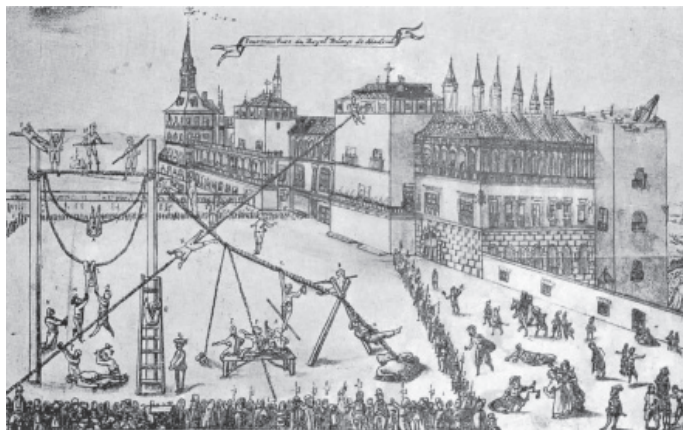
Esta perspectiva presupone, por supuesto, tener en cuenta los procesos evolutivos seguidos por los espectáculos en su afán por crear públicos masivos a través de espacios arquitectónicos amplios, de la renovación constante de programas o de la publicidad en carteles y prensa.

A diferencia de los estudios que se refieren a la cultura bajo una supuesta unidad del concepto, deben demostrarse las contradicciones sociales que se gestan, en este caso, dentro de una de sus manifestaciones, es decir, los espectáculos públicos.<sup>2</sup> Se pretende construir una mirada cúbica en la que el observador cambie de perspectivas para ver los fenómenos desde varios ángulos.<sup>3</sup> Estos distintos planos históricos conectados rompen así con la visión tradicional de una cultura que se inclina a hacer hincapié en lo erudito. Así, en este tipo de investigaciones deben considerarse, por ejemplo, no solamente a los empresarios y los artistas tutelares del espectáculo considerado como culto, sino a toda una serie de diversiones públicas exhibidas desde las aceras hasta llegar a la pista, al escenario o a la plaza.<sup>4</sup>

En cuanto a las culturas populares debe evitarse observarlas como costumbres del pueblo –testimonios y documentos– sólo válidos para el conocimiento del pasado. Una mirada postromántica que pretende buscar lo *auténtico* y lo *espontáneo* en los productos y actos *populares* que expresan el *alma* nacional, pero que dejan de lado la refuncionalización y actualización de las subculturas.<sup>5</sup> También es importante evitar la selección de datos sobre las tradiciones populares según un criterio selectivo sesgado. En ciertas monografías no se advierte que las subculturas representan todo un mundo amplio y complejo, que no se puede usar sólo como un bazar de donde se toman los elementos más interesantes y se dejan en el abandono, lo que nuestro buen gusto desprecia.<sup>6</sup>

Por eso la investigación cultural necesita tener presente tanto las formas de transmisión como de recepción de las creaciones socioculturales. Una tarea de difícil desempeño pues las producciones culturales nunca son recibidas de manera uniforme por el conjunto de una sociedad, puesto que esta última se encuentra conformada por distintas subculturas a veces antagonistas debido a la disposición de las relaciones sociales y económicas.<sup>7</sup>

Así, una manera de aproximarse al fenómeno de las culturas es a través del análisis de los gustos y de los intercambios materiales y simbólicos que se establecen, por ejemplo, durante las ferias, las fiestas o los carnavales; momentos privilegiados donde se puede observar la participación de los diferentes públicos en una misma situación mostrando sus desniveles socioeconómicos. De igual forma, el circo, los toros, los teatros por tandas o los parques recreativos resultan lugares privilegiados para estudiar este tipo de interacciones<sup>8</sup> (véase la Figura 1).



**Figura 1**

Grabado de Jean L'Hermite donde se observa a los volantes actuar frente al Palacio Real (s. XVII)

Fuente: Museo Municipal de Madrid

Por lo tanto, acercarse a una manifestación cultural para su análisis histórico requiere, antes que nada, intentar no caer en el estudio sincrónico que prive de su contexto original al producto a estudiar. Por el contrario, al cuidar de contextualizar todo objeto cultural mediante una visión diacrónica, se puede dar cuenta tanto de sus orígenes o fuentes, como de sus delimitaciones socioeconómicas e ideológicas.<sup>9</sup> Puede elegirse, por ejemplo, un periodo del siglo XIX en donde se consideren comportamientos, situaciones y actividades de la vida cotidiana que hagan referencia al concepto de diversiones que tienen los diferentes públicos.

Asimismo, al estudiar de forma interconectada al circo, al teatro, a los toros y, en general, a las diversiones populares callejeras, las diferencias y las convergencias aparecen de inmediato. El contraste entre las diversiones públicas resulta claro. De ahí que, durante el periodo que se estudie, el método comparativo entre las diversiones públicas sea un recurso inexcusable.<sup>10</sup> Las historias comparadas permiten comprender no sólo los circuitos de producción de espectáculos —compañías en gira—, sino también entender las apropiaciones y reinterpretaciones culturales de unas mismas diversiones. Es decir, durante el siglo XIX, los vasos comunicantes estarán conformados por el circo, el teatro, la ópera y los toros, pero también por las ferias, los hipódromos, los vuelos aerostáticos, los parques recreativos y zoológicos, los museos de cera, las vistas o panoramas, los eventos deportivos, sin olvidar las diversiones callejeras.

Incluso este propósito alcanza mayor relevancia gracias al estudio en distintas escalas regionales. Así, puede trabajarse de manera privilegiada la información de los espectáculos en un determinado espacio y luego extrapolarlo a otras geografías nacionales y continentales. Es decir, se conectan historias que permiten hacer un contrapunteo en diferentes escalas, por ejemplo, entre lo que sucede en Madrid o en México en torno al circo y otros espectáculos con lo desarrollado en ciudades como Londres o París.

### **Conjeturas**

#### *e información generada*

Por falta de espacio, se exponen a continuación solamente un par de casos para hablar sobre lo arriba mencionado. Se trata de estrategias que siguen artistas o empresarios ante variables similares en contextos diferentes. Un primer caso hace alusión a la trashumancia de las compañías de artistas. Cuando se habla de guerras, malas cosechas, comercio colapsado y abundancia de contrabando, resulta fácil imaginar la escenografía de dolor, hambre y miseria que se presenta en la España decimonónica; la escasez de dinero afecta los bolsillos de la gente. Por lo mismo, las finanzas de las

diversiones públicas están alteradas por la disminución de espectadores y por el aumento de la presión tributaria.<sup>11</sup> Las reacciones de actores y empresarios pasa del escamoteo de enseres teatrales a la emigración, llegando al impago de impuestos.

En 1815, las hermanas Moreno –Francisca y Benita– se ven en la necesidad de sacar del Teatro de la Cruz sillas y un plano para llevar a cabo una almoneda.<sup>12</sup> El apuro exige buscar nuevos horizontes. Acostumbrados al viaje de pueblo en pueblo, algunos artistas aceptan, como una salida, el viaje a las todavía Colonias de Ultramar. Por esas fechas, un títritero de nombre José Paulino Muñoz, natural de Vigo, se encuentra en la ciudad de México; para el apoyo de su esposa y de su crecida familia solicita la autorización para montar un pequeño telón y exhibir sus monigotes.

[Pues] la época presente –dice el artista gallego– no permite que las ideas o arvitrios [sic] particularmente de hombres pobres subsistan o tengan algún valor, yo diré con aquel dicho común del mal el menor, no teniendo otro oficio arvitrio [sic] ni principal que el de unos muñecos pequeñitos en vidrio graduado que doy a ver por medio real a cada persona en cada vez que se repite...<sup>13</sup>

Ubicado en esas mismas fechas, un personaje de ficción como *El Periquillo Sarniento* describe sus aventuras por los derroteros que lo llevan por todo México y hasta Filipinas en su lucha por la vida. Así, en su vagabundeo conoce a personas que como él andan en la búsqueda del pan diario como un acróbata.

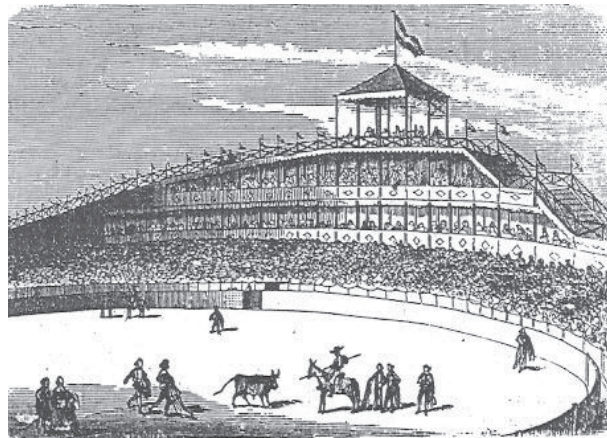
[...] a otro caballerito noble y muy noble, hijo de una casa solariega, sobrino nada menos que de un primer ministro y secretario de Estado; pero era un hombre vicioso, abandonado y sin destino (por calavera); consumó sus iniquidades matando a un pobre maromero en la cuesta del Platanillo, camino de Acapulco, por robarle una friolera que había adquirido a costa de mil trabajos...<sup>14</sup>

Un caso más sirve aquí para hacer referencia a las economías que cada artista o *troupe* determinan como estrategias en las batallas por los medios de vida, es decir, por los públicos. En el mundo de las diversiones, la mejor táctica proviene de la presentación de novedades escénicas. En la competencia por los públicos, el director circense Price –de origen inglés, pero radicado en Madrid– anuncia en 1859 “haber construido temporalmente un circo de verano con todas las comodidades que se pueden apetecer en la presente estación, y que puede contener hasta tres mil personas”.<sup>15</sup> Se trata de “un barracón formado por pies derechos que sostenían una armadura poligonal, y cuyo paramento exterior lo constituían tablas clavadas al

tope”.<sup>16</sup> El director señala que su circo está cubierto y, por tanto, aunque llueva, no se suspenderán las funciones.<sup>17</sup> Además, el local circense va a contar con un café y un espacio iluminado mediante gas, donde los entreactos serán amenizados con piezas de música: se trata de sacar el máximo provecho al espacio.<sup>18</sup> Así, el empresario se adelanta a lo que será, desde fines de 1860, su futuro competidor: el parque de atracciones de los Campos Elíseos.

En efecto, el empresario catalán José de Casadesus propone al Ayuntamiento de Madrid la idea de construir un jardín de recreo como el que ya ha abierto en Barcelona. Así, durante 1860, se inaugura el parque de atracciones de los Campos Elíseos. La autorización se otorga mediante Real Orden, pero con la advertencia de que “todo lo que se construye será provisional”, puesto que el lugar donde se pretenden ubicar los locales para los diferentes espectáculos va a ser parte del nuevo barrio madrileño de Salamanca.

El proyecto inicial del campo recreativo se modifica una vez comenzadas las obras, debido a los costos por adaptación y adecuación del terreno. Así, por ejemplo, se aprovecha una plaza de becerros que funciona desde principios de 1860, a la que se añade parte de una montaña rusa [Figura 2].



**Figura 2**

Grabado de de la plaza de toros y montaña rusa

Fuente: *El Periódico Ilustrado* (1865)

Al pequeño coso se accede, desde la entrada principal, por una de las dos avenidas arboladas con que cuenta el recinto. El segundo camino conduce a una gran plaza donde se ubica el Teatro Rossini, un edificio de planta rectangular, cuatro pisos de localidades y con un escenario que sirve para dar conciertos, óperas, zarzuelas y otros divertimentos. De ahí parten, a su vez, otras veredas que alcanzan al Salón de Conciertos, “caprichosa tienda de campaña” que puede contener hasta dos mil personas; el tiro de pistola, “cuya fachada se asemeja a un castillo fortificado”; la Casa de Baños, que consiste en un grupo de pilas para chapuzones y, finalmente,

la deliciosa *Ría*, dedicada a los placeres náuticos y por la cual circulan, no sólo ligeras y elegantes barcas, sino hasta un vapor modelo, razón por la cual se ha mostrado altamente celoso y ofendido nuestro pobrecito Manzanares.<sup>19</sup>

La multiplicidad de espectáculos en los Campos Eliseos, al estilo de lo que luego será conocido –aunque ubicado en un solo escenario– como teatro por horas o tandas, alcanza un amplio espectro. En su primera temporada, más que el renombre de las compañías contratadas, importa la versatilidad de las funciones que se programan, gracias a la diversidad de espacios: ópera, teatro, fuegos artificiales, prestidigitación, suertes acrobáticas, carreras ecuestres, pedestres o ciclistas.

En México, unos años más tarde, sucede algo similar. Manuel Gutiérrez Nájera da cuenta de ello:

La manía del *short* se propaga de una manera que espanta. Día llegará en que el *Diario Oficial* se convierta en la *Gaceta Hípica*. Por la mañana se habla de equitación y de ejercicios corporales en las peluquerías, [...] por las tardes se visitan las caballerizas de los ricos y por las noches se concurre al Circo Orrin o a la galera del *skating*. *A horse, a horse!* ¡Mi reino por un caballo!<sup>20</sup>

Al igual que en Barcelona o Madrid, en París o Londres, en la capital mexicana se establecen circos, teatros –con exhibiciones por tandas–, plazas de toros,<sup>21</sup> parques recreativos –como el que lleva por nombre “General Porfirio Díaz”.

De todo lo expuesto hasta aquí, se concluye:

- Primero, que el estudio historiográfico de las diversiones públicas no puede dejar de considerar los resultados en todas las partes implicadas de un choque cultural y, por lo mismo, tampoco puede olvidar los estudios multiculturales; y



- Segundo, que el análisis de la producción, el consumo y la legitimidad cultural debe observar los mecanismos que llevan a las culturas legitimadas y a las subculturas a mantener relaciones de poder y contrapoder en diferentes campos.

En este sentido, la *teoría de campos* elaborada por Pierre Bourdieu puede servir como un auxiliar básico durante la búsqueda, el ordenamiento y el procesamiento analítico de la información empírica. Puesto que la metodología de campos evita concebir a la cultura como un todo organizado e independiente de sus raíces “genéticas”, no se puede captar la trayectoria particular de un agente, de una instancia, de un producto cultural o de su público sin contextualizarlos en el espacio que le es más próximo.<sup>22</sup>

De ahí que uno de los propósitos de la investigación cultural que aborde el tema del espectáculo debe evidenciar los combates que se establecen entre campos culturales al momento de apropiarse de ejercicios o tradiciones ajenas. Por citar sólo algunos de estos intercambios nos podemos preguntar: ¿cómo pasan a convertirse en parte de un programa circense los números callejeros o teatrales de payasos o de acrobacia aérea y de piso? ¿En qué momento los volatineros y las mojjangas abandonan el redondel taurino y se acogen a la pista circense? ¿Bajo que temas, disposiciones escénicas o precios la ópera o el teatro tratan de alcanzar a públicos más amplios y populares?

Así, la investigación cultural, en vez de arbitrar entre los que afirman y quienes niegan la validez o legitimidad de una diversión, necesita abocarse a establecer la lógica específica de tal o cual manifestación. No interesa, por ejemplo, si el espectáculo circense era clasificado como Arte o no, sino quién, cómo y desde dónde se le calificaba. Interesa, por lo tanto, considerar la multiplicidad de puntos de vista sobre el modo en que, en el curso de los encuentros culturales, las múltiples partes perciben, entienden o no comprenden a la contraparte.

El combate por los territorios o especialidades, así como por los públicos, requiere ser una constante a observarse durante el periodo que se elija estudiar. Por ejemplo, dar cuenta de cómo las puestas en escena del campo circense se enfrentan en un momento a otras diversiones, tales como el teatro de variedades, los parques recreativos o las incipientes prácticas deportivas. Estas relaciones entre las diversiones públicas siempre revelan conflictos en lo que se refiere a su protagonismo social y a su peso económico.

En definitiva, si al estudio cultural de los espectáculos públicos se le puede atribuir una legitimidad científica no es tanto por su novedad temática, sino por la búsqueda de propuestas metodológicas y teóricas –tanto historiográficas como sociológicas– que exija la elaboración de la investigación.

### Uso de fuentes y crítica

Como se ha mencionado, el terreno de la producción y el uso de las diversiones públicas es uno de los más desatendidos y desconocidos de la historia cultural; de hecho no existe una bibliografía importante sobre dicha temática. Tampoco hay homogeneidad formal y funcional en la clasificación de las fuentes primarias.

Por lo que se refiere al ámbito hispanoamericano del espectáculo, está claro que contamos con un acercamiento tradicional muy fragmentario. Quizá fragmentario no sólo por el escaso interés puesto en la conservación de documentos referidos a las diversiones públicas, sino también en la medida en que la exigua información puesta a disposición de los investigadores sigue siendo muy confusa porque se ha aplicado poco o nulo interés a la hora de fijar los criterios organizativos.

Por eso, el esfuerzo por reconstruir un panorama creíble de la modalidad de las diversiones a partir de dichos documentos plantea no pocas preguntas. Sobre todo porque las razones de la ausencia o, si se quiere, de la *exclusión*, son muchas. En alguna medida, dependen de la condición sociocultural y simbólica. Tal es el caso del circo y otros espectáculos callejeros —expresiones de menor influencia en el terreno del Arte y, desde luego, también en el económico— que no terminan por suscitar el interés mayoritario ya no de los cronistas sino de los mismos administradores y archivistas oficiales.

Ésta es una de las razones por las cuales puede ser difícil establecer de manera documentada las características de los públicos. Las escasas informaciones provienen de los reportes de la policía sobre disturbios esgrimidos entre artistas y espectadores durante el desarrollo del espectáculo. También se ha inducido la información mediante la permanencia o no de algunos programas en cartelera lo cual significaba, en última instancia, los gustos del público y el éxito de la empresa. En todo caso, se pueden utilizar los testimonios de algunos viajeros extranjeros que pueden dar cuenta tanto de lo representado en escena como del comportamiento de los espectadores. Lo mismo sucede con algunas crónicas periodísticas siempre limitadas a los circos más importantes.

Pero a pesar de la escasez en el acopio de la información, se debe elaborar una base de datos organizada:

- De manera cronológica con las funciones programadas en teatros, circos, plazas de toros y otros espacios dedicados a espectáculos;
- De forma sistemática la información recogida además de las citas textuales, debe contar con descriptores conceptuales, sujetos implicados

–autoridad, empresa, artista, públicos–, lugares citados –ciudad, calle, local– y precios de entrada.

En general, los archivos ordenan la documentación alusiva al circo, al teatro o a los toros dentro de la clasificación de las diversiones públicas. Sin embargo, puede ser de utilidad buscar información también en los preparativos para las fiestas reales aristócratas y carnavales o rastrear datos en secciones como ferias o bailes; exposiciones, máquinas y espectáculos varios. Desde luego la información sobre los circos y otros espectáculos públicos, a pesar de su limitado número, resulta de gran importancia, pues ayuda a seguir las trayectorias de algunos empresarios y artistas. Derroteros que siempre terminan por toparse con la autoridad que otorga o deniega permisos para actuar, determina los impuestos o censura los proyectos de construcción de locales. Particularmente, en cuanto a los artistas, pueden encontrarse datos sobre la precaria organización de pequeñas compañías.

Por otro lado, la censura eclesiástica para obras de teatro y corridas de toros, por ejemplo y no para los volatineros, puede servir para develar la mentalidad moral y religiosa de las autoridades sobre estas cuestiones. También resultan fundamentales los manuscritos de minutas y borradores sobre las propuestas para reglamentos teatrales y otros espectáculos. De todos estos expedientes se deben discernir las inercias y los cambios que las autoridades ejercen ante empresarios y artistas. Igualmente importantes, aunque limitados, son algunos bandos y carteles anunciando, por ejemplo, las formas “civilizadas” de comportamiento o los programas de diversiones públicas a celebrarse.

Además, el análisis de carteles y documentos gráficos puede servir para entender mejor los números o actos que en muchas ocasiones sólo son anunciados vagamente y sin ninguna descripción. Asimismo, a través de carteles y fotografías, se puede conocer la evolución arquitectónica de diferentes locales, el tipo de vestimenta de los actores y las escenografías o los aparatos utilizados. También se pueden valorar los aspectos que se utilizaban como reclamo publicitario y, por tanto, lo que la mentalidad colectiva valoraba como elementos atractivos de los espectáculos a los que el público general tenía acceso. Desde luego, las imágenes deben traducirse en una base con descriptores gráficos así como la transcripción de algunos textos contenidos en ellos; por último, conviene que todos los datos provenientes de estos archivos sean comparados y enriquecidos mediante el uso de la fuente hemerográfica.

### **Problemas y soluciones**

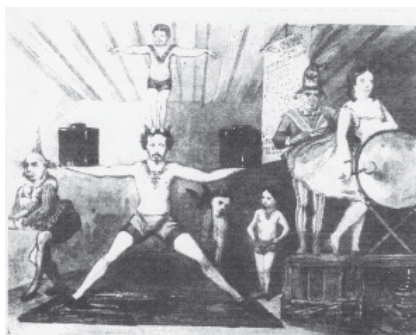
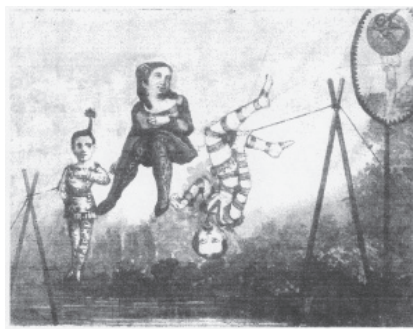
Deben señalarse algunos problemas de diversa índole que pueden presentarse. En primer término, aquí hay que mencionar de nueva cuenta la escasez de documentos sobre espectáculos públicos. Como consecuencia, la parte alusiva a los públicos, por ejemplo, puede verse mermada; otro problema puede proceder de la amplitud del objetivo inicial de la investigación. Así, por ejemplo, en el momento de elegir el periodo de estudio, si se tiene como meta realizar un trabajo sobre el circo, esta diversión debe ponerse en relación con otros espectáculos. Es decir, la construcción del *corpus* debe seguir una serie homogénea de documentos y datos distribuida en campos de inferencia temática factibles de comparación y conexión. De esta forma, en una primera fase, se requiere reunir un cúmulo de información que permita extrapolar y contextualizar los datos empíricos obtenidos con la realidad social del momento. En otras palabras, se trata de comprobar cómo cualesquiera de los campos, por ejemplo el político y el simbólico, se interrelacionan entre sí utilizando como referente a las imágenes provenientes del circo o de otros espectáculos. No es de extrañar que bajo un mismo referente, los caricaturistas de la época utilicen algún acto circense para hacer críticas sociales y políticas (véase la Figura 3).

Desde el campo de la tecnología, por ejemplo, se puede observar la influencia sociocultural del ferrocarril –el medio de transporte decimonónico por excelencia que posibilita entre otros servicios la movilidad de compañías artísticas, animales y enseres. Por eso mismo, para Hans Christian Andersen se trata de un milagro:

Podemos bajar a deleitarnos con la belleza del paisaje, pasar rápidamente lo aburrido, con la velocidad del pájaro alcanzar nuestro destino: ¿no es esto magia?<sup>23</sup>

Por su parte, Manuel Gutiérrez Nájera dice que con la llegada a México de la locomotora y otros elementos modernos parece “que vamos entrando a uno de esos países fabulosos que describen los narradores orientales”.<sup>24</sup> No es de extrañar que se monten números relativos al ferrocarril,<sup>25</sup> se recreen trenes para juegos infantiles<sup>26</sup> o se inspiren composiciones musicales o dibujos para carteles.<sup>27</sup>

También puede demostrarse cómo llegan a la pista, al escenario o a la plaza los hechos noticiosos del momento –guerras imperialistas o descubrimientos–, los éxitos literarios –las obras de Julio Verne– o los nuevos inventos –bicicletas, ametralladora. Un espejo que habla sobre la reelaboración, apropiación y traducción de la vida cotidiana y que es expuesta



**Figura 3**

Cartones políticos donde elementos circenses hacen burla a la Reina Isabel II

Fuente: Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, *Los Borbones en pelotas*, Ediciones El Museo Universal, 1991

como un acto más en el circo, el teatro o los toros. Por ejemplo, *Mazeppa*, de Peter Ilyich Tchaikovsky, es probablemente una de las óperas bélicas más famosas que hace eco a la también célebre *Obertura 1812* donde se mezclan marchas e himnos orquestados, ambos acompañados con los disparos de cañones. Los temas militares naturalmente conforman muchos de los argumentos, como lo es *The Battle of Waterloo*.<sup>28</sup> Los números con armas no son ajenos en la pista circense: hay que recordar los lanzamientos hechos por el experto en el manejo de cuchillos, flechas o hachas hacia donde se encuentra inmóvil su comparsa; con el tiempo también aparecen el revólver o la carabina.

Otro armamento de uso temerario es el llamado *human cannonball*. Uno de los primeros precursores del número de *cannonball* es el efectuado en un cañón Farini en el londinense Royal Cremorne Music durante 1871. Así, los programas circenses, teatrales o novilladas se asemejan a un “tema delirante del siglo XIX”<sup>29</sup> como son las exposiciones universales: escenarios para demostraciones de poder, como parte de la ostentación de una presunta superioridad racial y cultural. En dichos escenarios se hacen exhibiciones llenas de banderas, marchas militares, armas y doma de animales así como de nativos africanos o asiáticos. Tal es el caso de “Lord” George Sander quien pone en escena una pantomima con setecientos actores, trece elefantes, nueve camellos, cincuenta y dos caballos y doce animales de varias especies en el parisino Anfiteatro de Astley.

Una manifestación más de dominio y superioridad racial, esta vez sobre indios “piel roja”, es el que impone, desde 1883, William Frederick Cody, mejor conocido como Buffalo Bill, a través de su “The Wild West, Rocky Mountain and Prairie Exhibition”. Su programa incluye números ecuestres, de tiro con rifles, desfiles y recreaciones de batallas entre colonizadores y vaqueros enfrentándose y venciendo a salvajes sioux. En 1890, una gira por Europa lleva a Buffalo Bill hasta Venecia, no sin antes pasar por Barcelona donde una epidemia de influenza diezma a la compañía dejando varios indios muertos.<sup>30</sup> En definitiva y a manera de espejo,

la maquinaria cultural –de espectáculos como *Aida*, de libros auténticamente interesantes de viajes, novelas y estudios, de fotografías fascinantes y pinturas exóticas– [tienen] un efecto informativo pero también estético sobre el público europeo. [...] Un sugestivo abanico de opciones se abría ante los europeos a finales del siglo XIX, pero todas se basaban en la subordinación y la “victimización” del nativo. La primera implicaba cierto deleite egoísta en el uso del poder: El poder de observar, gobernar, retener y beneficiarse de pueblos y territorios lejanos. De ahí los viajes de descubrimiento, el comercio lucrativo, la administración, anexión, expediciones y exhibiciones eruditas, espectáculos locales y toda una clase nueva de expertos y dirigentes coloniales.<sup>31</sup>

Desde luego que estudiar los diferentes espectáculos públicos de manera interconectada y comparada enriquece el contexto sociocultural y la comprensión del periodo elegido, considerando que todos y cada uno de éstos se renuevan o surgen en competencia por los públicos: toros, teatro, zarzuela, parques recreativos, deportes. Esto implica que el estudio del complejo cognoscitivo deba abordarse, no como una descripción de estados inalterables, sino como procesos en constante reorganización y recomposición.

Así pueden estudiarse las diversiones a través de los siguientes cambios ocurridos en:

- Los edificios: teatros, plazas, circos y parques;
- La renovación de programas y números;
- La procedencia geográfica de los actores;
- El modo de actuar de los empresarios; y
- La forma de regular los espectáculos por parte del gobierno

Asimismo, hay que insistir que en la información resguardada en archivos que hace referencia a siglos anteriores al XX, los estudios más próximos a lo que hoy serían considerados estudios de audiencia, se reducen a la contabilidad de butacas por teatros o plazas. Por lo tanto, si antes se mencionaba la carencia de datos sobre los públicos, al menos el panorama esbozado de las diversiones públicas puede servir de muestra, aunque de manera inferida, de las posibilidades del ocio que podía tener una persona en su cotidianidad. Acceso diferenciado, obviamente, debido al precio de las entradas y al tipo de lectura exigido por cada espectáculo.

Ahora bien, a partir de una perspectiva epistemológica, se puede concluir que el análisis de un periodo a partir de sus espectáculos públicos como manifestaciones de juego, risa, fiesta y sorpresa, deben dirigirse a determinar causas y funciones, estableciendo conexiones comparativas de forma cualitativa (usos similares) entre diferentes escalas geográficas (local, regional, nacional o continental). De esta forma, se espera que de esta propuesta de trabajo se desprenda el cómo es posible construir dicho conocimiento para que, a fin de cuentas, pueda ser repetido de manera siempre mejorada en futuros ejercicios académicos de cualquier naturaleza.

## **Resumen**

### *de propuestas*

1. La historia cultural que tenga por objeto estudiar a las diversiones públicas debe partir de la multiplicidad de puntos de vista. Así, desde dentro de una cultura ubicada en un tiempo y un espacio definidos debe tener en cuenta las diferentes subculturas manifiestas en sus diversiones públicas para interconectarlas;
2. A lo largo de la investigación cultural puede constatarse cómo la evolución de los espectáculos se efectúa a través de reorganizaciones “civilizatorias” debidas a la intermediación desde arriba en la puesta en escena –de empresarios y de actores–, a la construcción de espacios para el recreo, a los principios y las medidas del control gubernamental y a la creciente y diversificada generación de públicos en las ciudades;
3. El período de larga duración que se elija puede permitir constatar cómo los espectáculos son siempre objeto de apropiaciones y reorganizaciones de las que resultan nuevas reclasificaciones socioeconómicas y simbólicas. Lo anterior se materializa, por ejemplo, en el desnivel cultural y económico que se establece entre las artes teatrales con respecto a las circenses o las taurinas;
4. La identificación de los procesos que reorganizan el desarrollo de los espectáculos sólo es posible gracias al estudio conjunto e interrelacionado de cada una de sus expresiones. Además, puede comprobarse cómo el análisis se enriquece al estudiar las diversiones públicas de una cultura dada de manera comparativa con la de otros países o regiones. Lo anterior debe llevarse a cabo sin olvidar que el análisis de los espectáculos sólo tiene pleno sentido en el contexto socioeconómico y cultural de cada nación;
5. En la trayectoria seguida por los espectáculos puede demostrarse cómo los entretenimientos actúan sobre los elementos que toma prestados de las culturas, haciéndoles desaparecer o dándoles permanencia, mediante la resistencia, la innovación o la apropiación. Además, el afán por llegar a públicos mayoritarios exige que los elementos incorporados a los diversos espectáculos sean depurados y transformados. En este sentido, el análisis no debe limitarse a la cultura de elite y popular en sí mismas, sino al intercambio circular de imágenes y temas;



6. Algunos espectáculos han preservado ciertos elementos de las culturas populares guardándolos y transmitiéndolos a través de las rutinas y de los ejercicios corporales vistos y aprendidos. Se trata de un repertorio de representaciones que son normas imitables en familia o en grupos gremiales. Pero como se trata de transmisiones orales, resulta difícil explicarlos en su totalidad. De ahí la importancia del análisis de imágenes o de crónicas periodísticas;
7. Al analizar la normativa para los espectáculos se debe observar cómo actúa ésta como un factor que retarda el desarrollo y la organización del entretenimiento: no se tiene en cuenta la creciente oferta y se mantiene una gestión conservadora del negocio.

Concluimos con una cita de Charles Chaplin:

Gracias al humor –nosotros añadimos juego, risa y asombro– vemos lo irracional en lo que parece racional; lo carente de importancia en lo que parece importante. Pues se incrementa nuestro sentido de supervivencia y salvaguarda nuestra cordura. Merced al humor nos sentimos menos abrumados por las vicisitudes de la vida. Activa nuestro sentido de la proporción y nos pone de manifiesto que tras una exageración de la seriedad se esconde lo absurdo.<sup>32</sup>

En todo caso el humor, el juego, la risa y el asombro son cualidades elementalmente humanas que esperan de más y nuevos trabajos historiográficos y sociológicos.

## Notas y referencias bibliográficas

1. Agustín de Hipona, *Confesiones*, Madrid: Sarpe, 1984, pp. 139-142.
2. R. Chartier, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, Instituto Mora, México, 1995, p. 129.
3. F. J. Caspistegui et al., *La "nueva" historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, Madrid: Editorial Complutense, 1996, p. 119.
4. A. de Baecque, "La Revolución francesa: ¿regenerar la cultura?", en P. Rioux y J. F. Sirinelli, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999, p. 214.
5. R. Chartier, *op. cit.*, p. 122.
6. Frente al resbaloso y complicado uso del término de cultura popular, Peter Burke sugiere la utilización del concepto de subcultura. Sin embargo, no descarta el uso indiscriminado de cultura popular sobre todo si hace referencia a los distintos modos de apropiación o de consumo. Asimismo, "sería más fructífero si los historiadores culturales dejaran de lado la cultura popular en sí misma –como han estado haciendo– y centraran su atención en el estudio del largo proceso de interacción de los elementos cultos y populares. No obstante, si lo que nos interesa es la interacción de lo alto y lo bajo, debemos reconocer la variedad o poliformismo de este proceso". P. Burke, *Formas de historia cultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 176.
7. *Ibid*, p. 252.
8. J. A. González, "Exvotos y retablitos", en: *Cultura(s)*, Colima: U. de Colima, 1988, p. 89. G. Duby, "La historia cultural", en: P. Rioux y J. F. Sirinelli, *op. cit.*, p. 452.
9. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 9.
10. En la actualidad, la corriente historiográfica Connected Histories (historias conectadas), goza de un lugar privilegiado entre historiadores anglosajones (Sanjay Subrahmanyam de la Universidad de Oxford, Hisham Aidi de la Universidad de Columbia o Antonio Feros de la Universidad de Filadelfia). Se trata de una escala de análisis más abierta con la que se pretende estudiar en conjunto los intercambios, vínculos y moviidades de ideas y personas que se dieron entre Asia, América y Europa entre los siglos XV y XIX.
11. J. Fontana, *La crisis del Antiguo Régimen. 1808-1833*, Barcelona, Grijalbo, 1988, pp. 280-281.
12. AV, Corregimiento 1-74-40 [Madrid, 1815].
13. AHCM, Diversiones Públicas 797-2-21-34 [México, 20/7/1816].
14. J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, México, Promexa, 1979, p. 40.
15. *Diario de Madrid*, 13/6/1859.
16. AV, Secretaría 5-477-23 [Madrid, 24/2/1880].
17. *Diario de Madrid*, 13/7/1859.

18. *Diario de Madrid*, 4/7/1859.
19. *El Periódico Ilustrado*, 25/5-1/6/1865.
20. *La Libertad*, 17/4/1883.
21. Durante la Exposición Universal de 1867 en París se abre una plaza de toros. Esta última deja de funcionar cuando se inaugura un nuevo redondel, el Bois de Boulogne donde se celebran corridas durante cuatro años con las principales figuras españolas.
22. P. Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 112-113.
23. H. Ch. Andersen, *Viaje por España*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 11.
24. *El Nacional*, 11/2/1882.
25. En las escenas de teatro o circo, e incluso, en los redondeles, se montan números relativos al tren como *Un viaje a París en el ferrocarril*, que presentan unos *clowns* en la plaza de toros de Zaragoza. Cf. AHN. Fiestas públicas 339-50 [5/10/1879].
26. Un ejemplo es el caso del francés Bartolome Billard, quien pretende establecer en la ciudad de México una diversión para niños. Un juego que consistía “en empujar por medio de una locomotiva en miniatura una bola, que va a recorrer una casilla con número, dando derecho a tantas piezas de dulces como represente el número de la casilla ya citada en que cae la bola...”. AHCM. Diversiones Públicas 800-5-342 [14/07/1864].
27. Aquí se puede aventurar, a manera de hipótesis, como los ritmos de la locomotora llegan a influir en composiciones musicales como en el caso de la *Polonaise* núm. 6 de Frédéric Chopin.
28. A. Hippisley Coxe, *A Seat at the Circus*, Connecticut: Archon Book, 1980, pp. 32-33.
29. G. Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 341.
30. Cf. J. Marill Escudé, *Aquell hivern... L'espectacle de Buffalo Bill a Barcelona*, Palma de Mallorca: Hesperus, 1996.
31. E. W. Said, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 213-214.
32. Charles Chaplin, *Mi autobiografía*, Madrid, Debate, 1993, p. 231.

### Fuentes consultadas

AHN – Archivo Histórico Nacional (Madrid)  
AV – Archivo General de la Villa de Madrid  
ACM – Archivo Regional de la Comunidad de Madrid  
BN – Biblioteca Nacional (Madrid)  
AHCM – Archivo Histórico de la Ciudad de México

### Bibliografía

- Agustín de Hipona (1983). *Confesiones*, Madrid: Sarpe.
- Andersen, Hans Christian (1995). *Viaje por España*, Madrid: Alianza Editorial.
- Armero, José Mario y Ramón Pernas (1986). *Cien años de circo en España*, Madrid: Espasa Calpe.
- Bajtín, Mijail, (1995). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- Ballesteros Robles, Luis (1912). *Diccionario biográfico madricense*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Bascetta, Carlo (ed.) (1978). *Sport e giuochi. Trattati e scritti dal XV al XVIII secolo*, Milán: Edizioni il Polifilo.
- Bécquer, Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer (1991). *Los Borbones en pelotas*, Madrid: Ediciones El Museo Universal.
- Bourdieu, Pierre (1991). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- Burke, Peter (1996). *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza Editorial.
- et al (1999). *Una historia cultural del humor*, Madrid: Sequitur.
- Caspistegui, Francisco Javier e Ignacio Olábarri, (1996). *La “nueva” historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, Madrid: Editorial Complutense.
- Chartier, Roger (1995). *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, México: Instituto Mora.
- Elias, Norbert (1988). *El proceso civilizatorio. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México: FCE.
- y Eric Dunning, (1996). *Deporte y ocio en el proceso de civilización*, México: FCE.
- Fernández de los Ríos, Ángel (1876). *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*, Madrid: La Ilustración Española y Americana.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1979). *El Periquillo Sarniento*, México: Promexa.
- Feros, Antonio y Juan Gelabert (2002). *España en tiempos del Quijote*, Madrid: Taurus.
- Flaubert, Gustave (1999). *Bouvard y Pécuchet*, Madrid, Cátedra.
- González, Jorge A. y María Guadalupe Chávez (1996). *La cultura en México*, I, México: Conaculta-U. de Colima.
- Higuera Guimera, Juan Felipe (1998). *El circo en España y el circo Price de Madrid*, Madrid: Ed. J. García Verdugo.
- Hippisley Coxe, Antony (1980). *A Seat at the Circus*, Connecticut: Archon Book.
- Hobsbawm, Eric (1998). *La era del Imperio, 1875-1914*, Buenos Aires: Crítica.
- Jacob, Pascal (2002). *La fabuleuse histoire du cirque*, París: Ed. du Chêne [Hachette].

- Maguire, Joseph *et al.* (2002). *Sport Worlds. A Sociological Perspective*, Illinois: Human Kinetics.
- Marill Escudé, Jordi, (1996). *Aquell hivern... L'espectacle de Buffalo Bill a Barcelona*, Palma de Mallorca: Hesperus.
- Pinto Crespo, Virgilio y Santos Madrazo Madrazo (dirs.), (1995). *Madrid. Atlas histórico de la ciudad. Siglos IX-XIX*, Madrid: Fundación Caja Madrid-Lunwerg Editores.
- Rioux, Pierre y Jean-François Sirinelli, (1999). *Para una Historia Cultural*, México: Taurus.
- Said, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama.
- Thétard, Henry (1979). *La merveilleuse histoire du cirque*, París: Julliard.
- Varey, J. A. (1995). *Fuentes para la Historia del Teatro en España VIII. Cartelera de los Títeres y otras Diversiones Públicas de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Madrid: Támesis.
- Veyne, Paul (1995). *Le Pain et le Cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, París: Éditions de Seuil.
- Vigarello, George (1998). *Une histoire culturelle du sport. Techniques d'hier... et d'aujourd'hui*, París: Éditions Robert Laffont.
- VV. AA. (1992). *Los españoles pintados por sí mismos*, [Edición facsimilar, 1843], Madrid: Editorial Dossat.
- VV. AA. (2002). *Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional* [Catálogo de exposición, 2002, Biblioteca Nacional], Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- Zavatta, Catherine, (2001). *Les mots du cirque*, Tours: Belin.

**Recibido: 22 de marzo de 2006**

**Aprobado: 7 de julio de 2006**