

Ediciones de Iberoamericana



**La revista musical española de los años
1920 entre tradición e innovación**
Consideraciones semióticas, contextuales y genéricas

Antje Dreyer



Antje Dreyer

**La revista musical española de los años 1920
entre tradición e innovación**
Consideraciones semióticas, contextuales y genéricas



Ediciones de Iberoamericana

124

CONSEJO EDITORIAL:

Mechthild Albert

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn

Daniel Escandell Montiel

Universidad de Salamanca

Enrique García-Santo Tomás

University of Michigan, Ann Arbor

Aníbal González

Yale University, New Haven

Jorge J. Locane

Universitetet i Oslo

Klaus Meyer-Minnemann

Universität Hamburg

Daniel Nemrava

Palacky University, Olomouc

Emilio Peral Vega

Universidad Complutense de Madrid

Janett Reinstädler

Universität des Saarlandes, Saarbrücken

Roland Spiller

Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

**La revista musical española
de los años 1920
entre tradición e innovación**

Consideraciones semióticas, contextuales y genéricas

Antje Dreyer

Zugl. Diss. Europa-Universität Flensburg 2020

Impreso con el apoyo del Fondo de Promoción Científica de VG WORT.
Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT

Premio de investigación 2020 de la Europa-Universität Flensburg en la categoría
“Premio a una tesis destacada”

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2022
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2022
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-252-0 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-221-0 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-257-9 (e-Book)

Depósito Legal: M-276-2022

Diseño de la cubierta: a. f. diseño y comunicación

A pesar de extensas investigaciones no ha sido posible a los editores averiguar los propietarios o herederos de los derechos de reproducción de todas las ilustraciones de este libro. A los interesados que puedan hacer valer sus derechos se les ruega ponerse en contacto con la editorial.

ÍNDICE

- 1 La revista en el punto de mira: interés y objetivos
- 2 La zarzuela, la revista musical y su estudio
 - 2.1 El teatro musical español y la revista musical
 - 2.2 El estado de la cuestión
 - 2.3 El corpus del estudio
- 3 Implicaciones teóricas y metodológicas para el análisis de la revista musical
 - 3.1 Consideraciones teóricas: el Nuevo Historicismo
 - 3.2 Implicaciones metodológicas: el Nuevo Historicismo y la semiótica
 - 3.3 Síntesis de un modelo para el análisis de la revista musical española
- 4 La revista musical y sus particularidades intermediales
 - 4.1 *Las castigadoras*
 - 4.2 *Las cariñosas*
 - 4.3 *El sobre verde*
 - 4.4 *La orgía dorada*
 - 4.5 *En plena locura*
 - 4.6 Conclusiones del análisis semiótico
- 5 La revista en el contexto de los 'felices' años 20
 - 5.1 La sonoridad intertextual de la revista
 - 5.2 La mujer y sus representaciones
 - 5.3 La representación de España y de su relación con el mundo
 - 5.4 La revista en el contexto de la dictadura
 - 5.5 Conclusiones del análisis contextual

- 6 Perspectivas genéricas sobre la revista musical española
 - 6.1 El problema de la categorización de las obras
 - 6.2 La creación de un modelo prototípico para la revista
 - 6.3 Las interacciones de la revista con su contexto
 - 6.4 Reflexiones sobre el estudio genérico de la revista
- 7 Pasando revista: el género músico-teatral popular entre tradición e innovación
- 8 Bibliografía
 - 8.1 Fuentes
 - 8.2 Estudios
- 9 Índices
 - 9.1 Figuras
 - 9.2 Ejemplos musicales
- 10 Anexos
 - 10.1 Tradición de *Las castigadoras*
 - 10.2 Tradición de *Las cariñosas*
 - 10.3 Tradición de *El sobre verde*
 - 10.4 Tradición de *La orgía dorada*
 - 10.5 Tradición de *En plena locura*
- 11 Agradecimientos
- Índice onomástico

ÍNDICE DE SIGLAS

En el presente estudio, se utilizan las siguientes siglas para referirse a las principales fuentes y obras consultadas. Se aducen y detallan aquí según su orden de aparición en el análisis:

- LCas27 LOZANO, Francisco, Joaquín Mariño y Francisco Alonso (1927). *Las castigadoras. Historieta picaresca en siete cuadros*. [Libreto]. Estrenada en el Teatro Eslava, de Madrid, la noche del 13 de mayo de 1927, Madrid, Talleres Gráficos Piñera. Archivo: CEDOA-SGAE, Madrid. Signatura: CR/562-11251.
- MCas27 ALONSO, Francisco (1927). *Las castigadoras. Historieta cómica*. [Parte de apuntar]. Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el día 13 de mayo de 1927, Madrid, Sociedad de Autores Españoles. Archivo: CEDOA-SGAE, Madrid. Signatura: MMO/5247.
- LCari28 LOZANO, Francisco, Enrique ARROYO, Francisco ALONSO y Joaquín BELDA (1928 [1929]). *Las Cariñosas. Historieta picaresca en siete cuadros*. [Libreto]. Estrenada en el Teatro Maravillas, de Madrid, la noche del 15 de diciembre de 1928, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- MCariñ28 ALONSO, Francisco y Joaquín BELDA (1928). *Las cariñosas. Humorada lírica*. [Parte de apuntar]. Revisada por su autor. Estrenada en el Teatro Maravillas de Madrid el día 15 de diciembre de 1928, Madrid, Sociedad de Autores Españoles. Archivo: CEDOA-SGAE, Madrid. Signatura: MMO/5375.
- SV27 GUERRERO, Jacinto, Joaquín JIMÉNEZ y Enrique PARADAS (2010). *El sobre verde. Sainete con gotas de revista en dos actos*. Partitura para canto y piano. Revisión de Enrique Mejías García, Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- LOD28 MUÑOZ SECA, Pedro, Pedro PÉREZ FERNÁNDEZ, Tomás BORRÁS, Jacinto GUERRERO y Julián BENLLOCH (1928). *La orgía dorada. Revista en 19 cuadros*. [Libreto]. Estrenada en el Teatro de Price, de Madrid, el 23 de marzo de 1928, Madrid, La Farsa.
- LODmec28 MUÑOZ SECA, Pedro, Pedro PÉREZ FERNÁNDEZ y Tomás BORRÁS ([1928]). *La orgía dorada*. [Libreto mecanografiado], [Madrid]. Archivo: CEDOA-SGAE, Madrid. Signatura: LIB/6908.

- MOD28 GUERRERO, Jacinto y Julián BENLLOCH (1928). *La orgía dorada*. [Parte de apuntar], Madrid, Sociedad de Autores Españoles. Archivo: CEDOA-SGAE, Madrid. Signatura: MMO/5507.
- LEPL28 BORRÁS, Tomás, S. Franco PADILLA, Julián BENLLOCH, Eduardo GRANADOS y Bernardino TERÉS (1928). *En plena locura. Revista en veintiún cuadros*. [Libreto]. Estrenada en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 7 de octubre de 1926, y en Madrid, en el Teatro Price, el 10 de febrero de 1928, Madrid, La Farsa/Rivadeneira.
- LEPLmec28 BORRÁS, Tomás y S. Franco PADILLA ([¿1926-1928?]). *En plena locura*. [Libreto mecanografiado]. Archivo: CEDOA-SGAE, Madrid. Signatura: LIB/69-08.
- MEPL28 BENLLOCH, Julián, Eduardo GRANADOS y Bernardino TERÉS ([¿1926-1928?]). *En plena locura*. [Parte de apuntar. Materiales incompletos]. Archivo: CEDOA-SGAE, Madrid. Signatura: MMO/5507.

1

LA REVISTA EN EL PUNTO DE MIRA: INTERÉS Y OBJETIVOS

La revista musical española entre tradición e innovación: el título del presente estudio sugiere situar el género por analizar en un campo de tensiones y negociaciones. Mientras que la tradición se refiere literalmente a lo transmitido, continuo y dado por costumbre, con la innovación se opone un término que dirige la mirada hacia las novedades, los cambios o incluso las rupturas. La tradición como asociación con lo antiguo puede, además, contrastar con lo moderno. El cuestionamiento acerca de las maneras en que se sitúa la revista musical española en este campo de tensiones, entre tradición e innovación, acompaña el enfoque analítico de este estudio, que examina la generación de significado en las obras, su situación en el contexto sociocultural y político y su vigencia como género músico-teatral en un momento determinado de los años 20.

Uno de los intereses principales del siguiente estudio es el análisis de las maneras en que la revista musical española como género popular trasciende sobre la cultura y la sociedad. La perspectiva reside en particular en un breve periodo histórico de los felices años 20, concretamente entre 1926 y 1928, que enmarcan el 'año de revistas'. La dictadura de Primo de Rivera y su Directorio Civil caracterizan esta etapa desde el punto de vista político.

También el contexto internacional influye decisivamente sobre España y su cultura. A la vista de las secuelas de la Primera Guerra Mundial y el nuevo orden político y dinámico mundial se observa a inicios de la década de los 20 una ruptura en casi todo el continente europeo con efectos significativos en el ámbito artístico (Serrano 2006: 24). El cambio cultural se percibe, por ejemplo, en la alegría del descubrimiento de lo vanguardista (Mainer 1983: 181) o en el hecho de que se intente cada vez más alcanzar a las masas con ayuda del arte. En España se produce un auge de los teatros y espectáculos, que se vuelven altamente productivos por la popularización de los escenarios, un desarrollo que se empieza a observar ya desde inicios del siglo. La situación socioeconómica en la España de los años 20 se muestra favorecedora a esta popularización del teatro: la alfabetización en progreso, el desarrollo industrial y las nuevas situaciones y horarios laborales condicionan cada vez más una nueva idea de ocio. El pueblo se divierte, por ejemplo, en los teatros o también en otros entretenimientos como el cine o los toros (Magnien y otros 2006: 135, 174). De todas las representaciones teatrales, un 70 % pertenece al teatro lírico. El impacto de los espectáculos se evidencia también en otras cifras: en la temporada 1924-1925, por ejemplo, se escenifican casi 700 títulos en alrededor de 12.000 representaciones (Alonso 2011: 123). Además, la creciente presencia de los géneros populares en las tablas como el cuplé (Jassa Haro 2016: 179; Encabo 2019: 13, 19, 20), los *varietés* o la revista atestiguan este desarrollo hacia una escena popular y se convierten en la columna vertebral del nuevo espectáculo para las masas. La revista, entre ellos, resalta en el año 1927 finalmente como el género de moda por excelencia, tanto en España como en el ámbito internacional. Dougherty y Vilches de Frutos (1997: 16, 28) justifican el éxito de la revista en los felices años 20 al señalar que la revista concretiza un código visual que no necesariamente

representa la realidad actual, sino que responde al deseo de los espectadores¹ de percibirse como pertenecientes a una sociedad moderna.

El interés actual de la investigación en la cultura popular de masas no se puede considerar insólito, particularmente si se tienen en cuenta los *cultural studies* o estudios culturales procedentes del ámbito anglófono. Esta corriente teórica ha motivado y legitimado diversas maneras de estudiar los productos culturales de las masas. El espectro de métodos incluidos por los estudios culturales aspira a contextualizar los productos culturales, a acercarse inter o transdisciplinariamente al objeto de estudio, a formular una pregunta de investigación sobre la base de una teoría, y a reflexionar y pronunciar la propia posición de investigación (Göttlich y otros 2010: 8). Asimismo, el interés de la investigación española por los géneros músico-teatrales de alta popularidad no es nuevo en sí. Con relación a la zarzuela y su función como categoría genérica superordinada a una diversidad de formas vigentes en los siglos XIX y XX, se observa a partir de los años 90 un giro hacia las formas populares. El estudio de Espín Templado (1995) al igual que el de Versteeg (2000) sientan las bases para un análisis sistemático del género chico y sus subgéneros. Los trabajos de Dougherty y Vilches de Frutos (1990; 1997) examinan la escena madrileña en su totalidad, otorgando también a las formas más populares y frívolas como la revista o las variedades su debida y distinguida atención. Y también en estudios recientes se evidencia el interés permanente en las formas populares, como en el tomo colectivo editado por Encabo (2019), que examina diversas facetas del género del cuplé, sus ambigüedades y su contexto sociohistórico, moral y político. Tampoco la revista musical ha permanecido desapercibida por la investigación: Femenía Sánchez (1997), Martínez Velasco (2010) y Montijano Ruiz (2009) demuestran la necesidad de dedicarse al estudio de este género, aunque los tres

investigadores comparten enfoques que ponen de manifiesto sobre todo su desarrollo histórico.

El presente estudio también se dedica a la revista musical española, proporcionando una fórmula renovada de acercarse a ella a través de un enfoque temporal centrado en un periodo concreto y una nueva metodología, situándose así en el contexto de un giro crítico que se ha percibido recientemente en la investigación del teatro musical español. En este giro, la investigación se vuelve contra los acercamientos universales a los géneros y reivindica la renovación de los estudios de la zarzuela y sus subgéneros, sean de carácter más serio, sean más de índole popular. La propuesta de Mejías García, por ejemplo, de 'volver a las obras' ofrece una vía prometedora y posibilidades de desarrollar nuevos enfoques metodológicos. Pronuncia la necesidad de reestudiar y analizar las obras al igual que los documentos historiográficos para establecer un nuevo modelo genérico de la zarzuela en el contexto del teatro musical de otras naciones europeas (Mejías García 2014a: 33). El presente estudio se encarga de analizar la revista musical española bajo estas premisas. Para ello, resulta imprescindible desarrollar un enfoque teórico y metodológico que guía de manera sistemática el estudio de las obras.

La revista musical española es un producto artístico intermedial y exige un acercamiento que tiene en cuenta las diferentes disciplinas vinculadas con los medios involucrados en la combinación medial. No solo el libreto, sino también la música y la escenificación son de interés en su estudio. Con el fin de sistematizar el análisis de estos diferentes medios y examinar la creación de sentido en y entre los diferentes sistemas mediales, se recurre a la semiótica. A causa de la interdisciplinariedad exigida por el objeto de estudio, se ofrece un análisis de las revistas que respeta su integridad como forma intermedial, a pesar de la imposibilidad de un alcance analítico integral. Esto es

debido a la transmisión en parte fragmentaria no solo de la música, sino también de la escenificación, por lo que se inhibe un estudio universal de estas partes mediales. Tal y como lo demuestra el subtítulo del presente trabajo, junto al acercamiento semiótico a los tres sistemas mediales, se examinan los contextos sociohistóricos de las obras. La contextualización de las obras está condicionada por el interés en los mecanismos de comunicación y de efecto sociopolítico de las revistas. Esto implica la necesidad tanto de analizar las funciones de los diferentes medios integrados en la revista como de examinar el alcance ideológico y la función social de las obras. La motivación de contextualizar las obras y cuestionar su contribución ideológica, social o política a su tiempo radica en el hecho de que todavía faltan estudios sistemáticos, por ejemplo, del ámbito de la cultura popular española y de su contribución a la construcción de la identidad nacional (García Carrión 2013: 23). De esta manera, en vez de partir de lugares comunes o generalizaciones, la concentración en el momento histórico trepidante de los años 20 ofrece la posibilidad de discutir detallada y sistemáticamente la participación de las obras populares en su contexto. El Nuevo Historicismo como práctica concreta en los estudios culturales no solo muestra la posibilidad de acercarse a la revista como artefacto cultural integral, tomando en consideración su intermedialidad, sino que, además, sitúa las obras de modo ilustrativo en un contexto amplio a través de un procedimiento anecdótico y discursivo. Finalmente, el subtítulo de este estudio asegura una descripción y categorización genérica de la revista de los años 20. La delimitación clara a dicha época al igual que a un corpus de cinco obras restringe este paso analítico inhibiendo una mirada global sobre el género, en relación con su desarrollo histórico y la revisión de las características genéricas deducidas en un grupo de control de obras. Sin embargo, se pueden evidenciar particularidades y dinámicas de la

revista en el periodo de tiempo analizado que invitan a reflexionar sobre posibles modelos genéricos y comparar las observaciones supratemporales de otros estudios con las observaciones puntuales de este estudio.

Como se refleja en el subtítulo, el estudio de la revista musical española se lleva a cabo fundamentalmente en los tres pasos analíticos ilustrados. Con el fin de sistematizar el análisis, no solo se anteponen consideraciones críticas sobre los fundamentos teóricos y consideraciones metodológicas, sino que se elabora también un modelo crítico de análisis. Además, se presenta a modo de una aproximación global al objeto de estudio su contexto músico-teatral español e internacional. El corpus del estudio es —en comparación con la productividad del género revisteril en los años 20— relativamente humilde con la selección de únicamente cinco obras: *Las castigadoras*, *Las cariñosas*, *El sobre verde*, *La orgía dorada* y *En plena locura*. La causa principal de este corpus reducido se debe a la ambición primordial de ‘volver a las obras’ y de estudiar sus particularidades semióticas desde el punto de vista medial e intermedial. De esta manera, el presente estudio se diferencia de otros estudios existentes sobre la revista musical española, que abarcan el género desde un punto de vista mucho más extenso, pero a la vez menos profundo con respecto a las obras singulares. La selección de las obras tiene cierta representatividad desde el punto de vista temporal con la situación en y alrededor del año 1927, considerado el ‘año de revistas’, ya que se trata de una selección de obras producidas en el auge revisteril de la década de los 20. Además, se trata de obras cuya selección convence a la vista de sus altas cifras de representación, de la popularidad de sus compositores, autores y/o empresarios o incluso de la publicidad hecha alrededor de su estreno.

El interés principal del siguiente estudio es, en síntesis, otorgar una debida atención a la cultura popular, especialmente a la revista como forma músico-teatral. Su

objetivo es desarrollar un acercamiento sistemático a un corpus de obras músico-teatrales y distinguir las funciones de las diferentes partes mediales en la composición, así como su interacción intermedial. Asimismo, se quiere evidenciar el alcance ideológico de las obras en relación con su concepción como obras eminentemente populares en un periodo de tiempo en el que el ocio experimenta un auge significativo, vinculándolas además a su función sociopolítica en el marco de la dictadura. Por último, se plantea el objetivo de analizar las interacciones de lo español y lo internacional, en el contenido y en la forma de la revista como forma genérica presente internacionalmente. Se trata de contribuir sobre todo a través del análisis semiótico y del contexto a sistematizar la taxonomía del género de la revista musical española en los años 20, preguntando finalmente por la innovación del género revisteril y su vínculo con la tradición del teatro musical español.

¹ A lo largo de este estudio, se utilizarán las formas gramaticales masculinas para referirse a colectivos mixtos. Se explicitarán los géneros tan solo cuando sea un factor relevante en el contexto.

LA ZARZUELA, LA REVISTA MUSICAL Y SU ESTUDIO

Al inicio de este estudio se ofrece una introducción general en el género zarzuelístico, para luego proceder a la revista musical. La revista interesa tanto desde un punto de vista histórico, en el que se expone su evolución desde los años 1860 hasta finales del siglo xx, como también desde una perspectiva formal. Además, se sitúa el género en su contexto internacional, al retomar indicios acerca de posibles precursores o influencias extranjeras.

2.1. EL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL Y LA REVISTA MUSICAL

Con el término ‘zarzuela’ en general se hace referencia al teatro musical español, cuyos orígenes se buscan ya en el siglo xvii: la denominación “proviene del Palacio de la Zarzuela, así denominado porque en él abundaban las ‘zarzas’ —del ‘zerzel’ árabe—, donde se representaron las primeras obras con este título” (Casares Rodicio 2006e: 963). Entre estas primeras zarzuelas, que encuentran su camino a los escenarios en el teatro de tal palacio veraniego situado en El Pardo, figuran como fundadoras del género las obras de Calderón de la Barca *El golfo de las sirenas* (1657) y *El laurel de Apolo* (1657/1658).¹ Hasta el siglo xix, sin embargo, el teatro musical español evoluciona de manera significativa,² por lo cual el término designa dos fenómenos de índole muy diversa. Si bien las dos formas de teatro

musical del xvii y del xix comparten la característica compositora de alternar partes declamadas con partes cantadas, hay que destacar, aunque simplificando, por ejemplo, el contexto de la representación como diferencia entre ellas: mientras que la vertiente dramática del siglo xvii “tenía una significativa presencia en las fiestas reales” (ibíd.), el teatro musical en el siglo xix se desarrolla “dentro de un contexto de actividad empresarial normalizada” (Mejías García 2014a: 23), dirigido a un público general de masas.³ La revista musical española se sitúa justamente dentro de este teatro de masas, por lo cual se dejan de lado las formas lírico-dramáticas existentes antes de los años 40 del siglo xix en las siguientes explicaciones acerca de la evolución y categorización de la zarzuela y sus subgéneros.

2.1.1. Categorización temporal y genérica tradicional de la zarzuela

Junto a Mejías García, aquí se refiere con el término “zarzuela” a “todo el teatro castellano en el que se alternan partes declamadas con partes musicales estrenado en España, dentro de un contexto de actividad empresarial normalizada, entre la década de los años 40 del siglo xix hasta bien entrados los años 50 del siglo xx” (ibíd.), es decir, a la nueva zarzuela. Tradicionalmente, dentro de este espacio de tiempo se categoriza el teatro musical español en grandes rasgos en una corriente ‘grande’ y una ‘chica’. Esta categorización se defiende principalmente por Casares Rodicio (por ejemplo, 1999b; 2006e) y se sintetiza concisamente en la siguiente figura 1 por Mejías García:

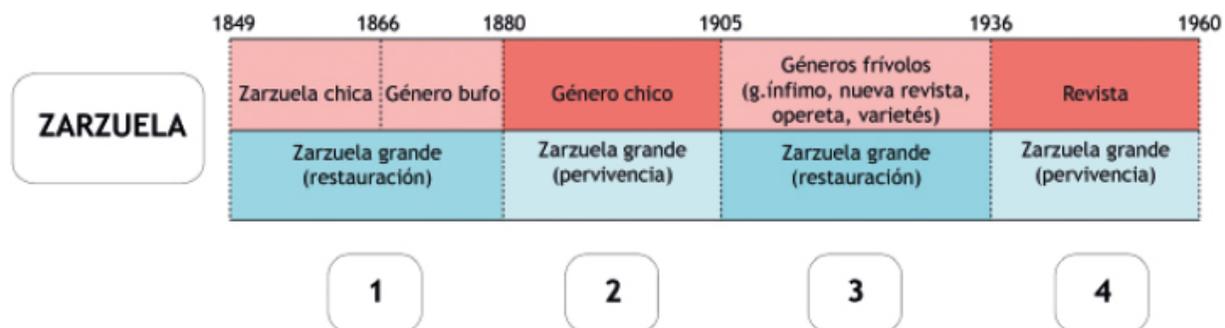


Figura 1. Categorización tradicional de la zarzuela.
 Figura elaborada por Mejías García (2014a: 24).⁴

Se cuenta como corriente ‘grande’ en el teatro musical español la zarzuela grande (azul), mientras que la corriente ‘chica’ (rojo) se caracteriza por una diversidad de formas que aparecen entre los años 1849 y 1960 y que abarcan “todo lo que ‘no es’ zarzuela grande” (Mejías García 2014a: 24), desde la zarzuela chica y el género chico hasta la opereta y revista. Además, el espacio de tiempo que comprende la historia de los géneros zarzuelísticos se divide tradicionalmente⁵ en cuatro periodos. En cada uno de ellos se observa un mayor énfasis o en la corriente ‘grande’ o en la ‘chica’, con lo que se señala el enfoque creativo diagnosticado para el respectivo periodo. Las fechas límite de los cuatro periodos se determinan con ayuda de hitos importantes en la propia historia del género o sucesos (socio)políticos extragenéricos: se toma por inicio de la zarzuela moderna el año 1849, año de estreno de dos zarzuelas del compositor Rafael Hernando, *Colegialas y soldados* (libreto de Mariano Pina) y *El duende* (libreto de Luis de Olona). Estas dos obras supuestamente son modélicas para “una zarzuela nueva en lengua castellana, en dos actos, que contaba con unos cinco números musicales en cada uno, alternados con diálogos hablados” (Casares Rodicio 2006e: 964). El año 1866 es incisivo debido a la llegada de los bufos⁶ por medio de Francisco Arderús de París a Madrid. Luego, se identifican los años 1880 y 1905 como bordillos del género chico,⁷ una

denominación con la que se hace referencia a todas las obras ofrecidas dentro de la modalidad de organización comercial del teatro por horas, obras “cuya extensión fuera de un acto, su duración de representación de una hora” (Espín Templado 1995: 37). El año 1880 destaca en el contexto del teatro por horas debido al “estreno de la obra de Ricardo de la Vega *La canción de la Lola* con música de Chueca y Valverde” (Casares Rodicio 2006e: 969), según Casares Rodicio, una de las primeras piezas en un acto que trataba de incorporar la música con el fin de aumentar el éxito en el público de la nueva modalidad teatral. Desde inicios del siglo xx, se observa un declive del género chico que va aparejado de un ascenso de géneros de varios actos como la opereta⁸ y la revista (Espín Templado 2011: 256). Además, llaman la atención tanto el género ínfimo,⁹ cuyo nacimiento se relaciona frecuentemente con la obra homónima del año 1901 de los hermanos Quintero, con música de los maestros Valverde y Barrera, como también las variedades o *varietés*, “un fenómeno teatral en el que se dan la alternancia de números visuales y cantados, junto con circo, malabarismo, mimo, hipnotismo, baile y canción” (Casares Rodicio 2006e: 975). El periodo de 1905 a 1936—siendo la última la fecha límite que coincide con el estallar de la Guerra Civil y que no se relaciona con un hito propio del género músico-teatral— se caracteriza, por lo tanto, por una pluralidad de formas que se describen como los ‘géneros frívolos’. Este periodo se encuentra en una transición difusa con el “último canto” (2006e: 977) de la zarzuela grande, que se inicia ya en 1929 con el cierre del Teatro Apolo y encuentra su expresión en las composiciones de Vives, Luna, Serrano y Alonso, un último canto en el que se incorporan otros compositores como Soutullo, Vert, Moreno Torroba, Guerrero y Sorozábal, hasta decaer el género a finales de los años 50, debido a la fuerte competencia del cine y la ascendente televisión. Durante este último periodo también se diagnostica una pervivencia

de la revista, que, a pesar de ser un género ligero y frívolo, tiene cierta permisividad durante la dictadura franquista (Casares Rodicio 1999b: 166).

2.1.2. La revista musical española

La revista musical, o simplemente revista, es un género para cuya definición se puede remitir a una diversidad de posiciones en la investigación zarzuelística. Contemplando las diferentes definiciones sobre la revista de forma general, se identifican dos aspectos esenciales: por un lado, el género consta de tres componentes principales, esto es, al igual que en el resto del teatro musical español se alternan partes dialogadas con partes musicales, por lo cual identificamos el texto, la música y, en relación con la puesta en escena, el espectáculo como componentes abstractos (Montijano Ruiz 2009: 52). En el conjunto intermedial particular de la revista, cada una de estas componentes se caracteriza por rasgos específicos y cumple un papel propio. Por otro lado, para las explicaciones referentes a la forma de la revista, se requiere consciencia también sobre su desarrollo histórico, que en parte ya se ha perfilado dentro del panorama zarzuelístico. Se pueden identificar al menos dos periodos con características propias durante el desarrollo de la revista.

La historia de la revista musical

Como muestra la figura 2, el primero de los dos periodos tiene sus inicios en los años 1860, o más en concreto en 1865 con el estreno de la primera revista *1864-1865*, con libreto de Gutiérrez de Alba y música de Emilio Arrieta (Montijano Ruiz 2009: 49; Martínez Velasco 2010: 10, 15).¹⁰ Desde esta fecha se publican esporádicamente títulos de este tipo de revista llamada 'revista del año', que

“comentaban satíricamente algunos acontecimientos destacados del año, en especial los políticos” (Barce 1996-1997: 121),¹¹ hasta establecerse el género revisteril plenamente a partir de los años 1880, con obras ‘triumfales’ como *La Gran Vía* (1886) o *El año pasado por agua* (1889) (Espín Templado 1995: 139). Hasta finales del siglo XIX, en este género se ‘pasa revista’ en general por temas de actualidad o de política, por lo cual se denomina la forma del primer periodo comúnmente ‘revista de actualidades’ o ‘revista blanca’ (Femenía Sánchez 1997: 10; Montijano Ruiz 2009: 81).¹²

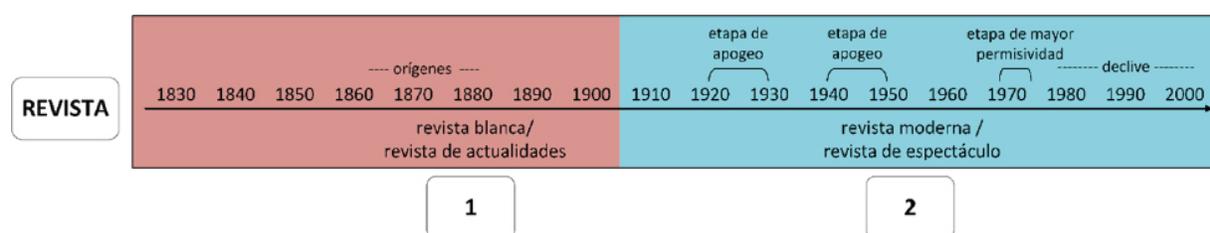


Figura 2. Desarrollo histórico de la revista musical en España (1860-2000).¹³

Mientras que algunos investigadores proponen que la revista de actualidades “nace como subgénero del género chico” (Montijano Ruiz 2010d: 12) o que pertenece genéricamente como modalidad al género chico (Huertas Vázquez 1993b: 170; Casares Rodicio 2006e: 969), entendemos al igual que Versteeg (2000: 224-225) y Jassa Haro (2008-2009: 7) que la revista se adapta a la modalidad popular y económicamente próspera del teatro por horas, sin necesariamente representar un subgénero del género chico. La adaptación al teatro por horas implica, sin embargo, una coincidencia formal con las obras de género chico, con lo cual la mayoría de las obras revisteriles decimonónicas consiste en un solo acto, hecho que se confirma en una muestra de censo cuantitativo elaborada por Montijano Ruiz (2009: 178-180).

Con el nuevo siglo, la investigación documenta un inciso en la historia del género, cuyas fechas límite no se pueden

precisar más que entre 1900 y 1910. Este periodo de transición difuso coincide en el modelo expuesto en la figura 1 con el auge del género ínfimo y del teatro de *varietés*, y a la vez con la decadencia del género chico (Casares Rodicio 2006e: 975; Martínez Velasco 2010: 41). Según la investigación, se desarrolla, supuestamente debido al cansancio del público por la constante reiteración de los mismos acontecimientos, un “nuevo concepto de revista” (Casares Rodicio 2006e: 975; asimismo Montijano Ruiz 2009: 50), en el que se pierde el interés por temas de política o actualidad. En cambio, la revista se vuelve espectacular, frívola y moderna, preocupándose más por el resplandecer de la figura femenina (Versteeg 2000: 220-221; Montijano Ruiz 2009: 52; Espín Templado 2011: 258).¹⁴ El año 1910 se considera de importancia en el establecimiento de esta ‘revista moderna’ o ‘de espectáculo’:¹⁵ con *La corte de Faraón*, de Perrín, Palacios y Lleó, la evolución del género revisteril toma un nuevo rumbo. A pesar de ser calificada como *opereta y zarzuela bíblica* en su subtítulo, se percibe la obra como estrechamente ligada con la revista (Barce 1996-1997: 133), dado que marca “el punto de inflexión entre la forma de hacer revista del siglo anterior repasando los acontecimientos de actualidad más latente, con las nuevas formas que comienzan a cultivarse en estos incipientes comienzos del nuevo siglo” (Montijano Ruiz 2010c: 48).

En los trabajos sobre la revista del siglo xx, la década de los años 20 se percibe unánimemente como su primera etapa de apogeo. Martínez Velasco señala un resurgimiento de los espectáculos cómico-frívolos después de la Primera Guerra Mundial en los países beligerantes, lo que vincula con la expansión de la revista moderna en España a partir de 1919 (Martínez Velasco 2010: 47-48). Esta expansión comienza con *Las corsarias* (1919) de Paradas, Jiménez y Alonso, una obra que “va a constituir el inicio de la consagración del género” (Montijano Ruiz 2010c: 56) como

espectáculo, en cuyo centro se sitúa la mujer (cada vez más desvestida). La revista moderna se vuelve durante los felices años 20 el 'género de moda' tanto en España como en todo el mundo, según el crítico Santorello de *Blanco y Negro* en 1927 (Santorello 1927: 76; Dougherty y Vilches de Frutos 1997: 28). Tal percepción contemporánea se confirma en la investigación, puesto que el año 1927 se considera de especial relevancia al denominarlo comúnmente como el 'año de revistas' (Fernández-Cid 1975: 170; Montijano Ruiz 2010c: 66). Entre estas revistas del 27 destaca en particular *Las castigadoras* de Lozano, Mariño y Alonso, que "parece haber sido la primera gran revista de espectáculo española" (Versteeg 2000: 228; parecido también Montijano Ruiz 2010c: 67) y que sirve de modelo para la composición de obras posteriores.¹⁶

Con respecto a los acontecimientos que atañen a la historia general de España, hay que resaltar la coincidencia del periodo de apogeo del género revisteril, un género frívolo y sicalíptico,¹⁷ con la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Las opiniones en la investigación acerca de un impacto de una posible censura en la revista exponen irregularidades: por un lado, se postula que, mientras que la censura durante este régimen se habría dirigido principalmente a la prensa, "en los espectáculos se censuraban dramas o películas de contenido [sic] político subversivo. La revista, por su carácter frívolo no sufrió supresiones tales" (Martínez Velasco 2010: 67), resaltando de esta forma tanto el carácter apolítico de las obras como también la afición propia del dictador al género (Casares Rodicio 2006e: 979). Por otro lado, el mismo Martínez Velasco subraya en sentido opuesto el potencial crítico de la revista: "la revista se había caracterizado, durante la dictadura de Primo de Rivera como una fuente crítica para la actuación gubernamental, utilizando sátira, muchas veces sarcástica" (Martínez Velasco 2010: 110). La documentación de una alta presencia de la revista en los escenarios

confirma la tendencia general de las posiciones referidas de que la revista no sufre una censura masiva. No obstante, es imprescindible comprobar estas afirmaciones para las respectivas obras en cuestión.

Siguiendo por la vía de la historiografía española, durante la Segunda República (1931-1936) la revista sigue en florecimiento hasta estallar la Guerra Civil (Versteeg 2000: 228). Tanto Femenía Sánchez (1997: 148) como Casares Rodicio (2006e: 979-980) ven el punto culminante de la zafiedad de la revista en los años 30, atestándole especialmente a través del libreto y menos por la escasez del vestuario de las actrices la entrada “en un proceso degenerativo del buen gusto” (Femenía Sánchez 1997: 147). Con referencia a la Guerra Civil (1936-1939), las diferentes posiciones en la historiografía revisteril discuten el papel del género en las carteleras en este periodo. En algunos trabajos, el periodo se deja de lado por completo (id.). Otros señalan que ni en la zona republicana ni en la sublevada “la programación revisteril fue activa” (Martínez Velasco 2010: 109-110) debido a organizaciones sindicales (zona republicana) o prohibiciones por inmoralidad (zona sublevada). Por último, hay posiciones que defienden la vigencia del espectáculo revisteril: tanto reposiciones como estrenos de algunos pocos títulos nuevos caracterizan este periodo, con lo cual la actividad teatral se mantiene en forma reducida gracias a las mencionadas organizaciones sindicales, denominadas ‘cooperativas de revistas’, en las cuales cada miembro cobra el mismo sueldo (Montijano Ruiz 2010c: 111-114).¹⁸

Terminada la Guerra Civil, la revista gana de nuevo en importancia. Los años 40 se identifican como periodo de apogeo, una década de oro o la ‘primera década dorada’ posguerra del género (Femenía Sánchez 1997: 274; Martínez Velasco 2010: 112; Montijano Ruiz 2010c: 117). La historiografía suele dividir el desarrollo de la revista durante el franquismo en décadas, resaltando para los años 40 el

papel de Celia Gámez como estrella principal de revista, que “dio un giro completo al género revisteril montando en España la ‘gran revista’” (Femenía Sánchez 1997: 246), un espectáculo lujoso que cuida al máximo los decorados, el vestuario y la disciplinaria de las chicas de conjunto.¹⁹ Los años 50 de nuevo se caracterizan como década dorada del género, en la que este permanece igualmente popular y exitoso, pero enriqueciéndose gracias a la aparición de nuevas estrellas de revista. En esta época, también los compositores consagrados como Sorozábal o Moreno Torroba se dedican al teatro frívolo (Martínez Velasco 2010: 153; Montijano Ruiz 2010c: 163). En los años 60, según Martínez Velasco, la revista “se califica de apogeo más por la cantidad de compañías que cultivaban el género, que por su calidad” (Martínez Velasco 2010: 170). Se observa el inicio de un declive lento del género que, por un lado, se adscribe al cambio de gusto del público, y, por otro lado, a la desaparición de compositores importantes como Jacinto Guerrero y Francisco Alonso, que marcaban el género desde los años 20. Pero también la aparición de la televisión se considera un factor condicionante de la decadencia (Montijano Ruiz 2010c: 207).

Durante las décadas referidas, la dictadura franquista tiene un impacto importante en el desarrollo del género revisteril debido a la censura. Se subraya el deseo de la sociedad española de olvidar los sucesos de la Guerra Civil, afirmando que la revista sería “un género propicio para ello” (Casares Rodicio 2006e: 980), un género al que se adscribe cierta permisividad durante la censura a pesar de su índole frívola (Casares Rodicio 1999b: 166). No obstante, se constata a la vez que la censura se dirige a aspectos vitales hasta entonces característicos para el género, como a la exposición del cuerpo femenino por medio de un vestuario ‘ligero’ y los libretos zafíos, suprimiendo las picardías excesivas que predominan durante la Segunda República (Femenía Sánchez 1997: 245, 247). Sin embargo, con el

debilitamiento y la lenta desaparición de la censura del régimen en los años 70, la revista vuelve a ‘destaparse’ en la temática erótica, retomando los éxitos de épocas anteriores y ofreciéndole al espectador de nuevo un espectáculo dominado por cuerpos femeninos desvestidos (Montijano Ruiz 2010c: 221).

A pesar de las renovaciones y la liberalización de la revista en el tiempo de la Transición (1975-1982) y en la democracia, el género entra en un declive particularmente con la llegada del nuevo sistema político. Pocos compositores y libretistas siguen cultivando el género revisteril. Además, se estrenan mayoritariamente espectáculos “muchas veces más cercanos al cabaret que a la auténtica revista española” (id.: 241). La revista desenvuelve una nueva forma más breve, en la que se renuncia a la orquesta en el foso y se reduce la cantidad de piezas musicales, pero en la que se ofrecen aún coreografías para ballet (Martínez Velasco 2010: 205). Se observan intentos de regresar a la fórmula tradicional de la revista, pero la creciente simplicidad de los decorados debido al público disminuyente²⁰ es ya a inicios de la década de los 80 una señal importante para el declive económico y artístico del género (Martínez Velasco 2010: 212; Montijano Ruiz 2010c: 242). Durante los años 80 y aún más en los 90, se reducen los estrenos hasta desaparecer el género casi por completo (Montijano Ruiz 2010c: 259). Dicho sea a modo de perspectiva que en la actualidad se puede observar una reinterpretación del género cómico con préstamos de la revista en las tablas españolas, reflejada por ejemplo en la actividad espectacular de la compañía La Cubana.

A continuación se centra el interés en los tres componentes de los que consta la revista —texto, música, espectáculo— para explicar más en concreto las características del género y subrayar en forma de resumen los rasgos que se han destacado en la investigación hasta

hoy. Nos restringimos primordialmente a las características atribuidas a la revista de los años 20, que se llama la revista moderna o de espectáculo en sus inicios. Se muestran, siempre que sea necesario, las perspectivas a diferentes modalidades anteriores o posteriores.

El texto

Con el texto, que llega a nuestros días generalmente en forma del libreto, se hace referencia no solo al texto hablado o cantado en el escenario, sino también al cotexto (Pfister 2001: 35). Las obras revisteriles se estructuran normalmente en uno o dos, pocas veces también en tres actos, aunque en los años 20 predominaría la forma en dos actos (Montijano Ruiz 2009: 179). Además, cada acto está compuesto por un alto número de cuadros breves, cuya sucesión crea un ritmo rápido de la obra. Se trata de cuadros que en su mayoría están yuxtapuestos o sueltos, lo que significa que apenas se enlazan por un hilo argumental y que pueden variar temáticamente (Dougherty y Vilches de Frutos 1990: 95; 1997: 136; Espín Templado 1995: 157).²¹ A causa de la variación temática, la consiguiente independencia e intercambiabilidad de los cuadros, estos en numerosas ocasiones suelen “ir encabezados por títulos que destacan lo nuclear en ellos” (Versteeg 2000: 232).²² El último cuadro de cada revista incluye el número de apoteosis, que debido a la reducida cantidad textual no destaca desde este punto de vista, sino más bien en cuanto a su musicalización y especialmente su escenificación. La estructura de los cuadros yuxtapuestos sugiere un desarrollo de la historia libre sin suspense; Montijano Ruiz, sin embargo, sostiene que la revista mantiene en rasgos generales una estructura de exposición-nudo-desenlace (Montijano Ruiz 2009: 177-178).

El tema que predomina en la revista sirve normalmente de pretexto para presentar números cantables o bailables (Amorós 1999: 138). Suele ser de carácter popular, pero a la vez frívolo, picante o divertido, y se expresa mediante una línea argumental leve y no siempre continua, ya que la trama misma pierde su importancia en comparación con la visualidad y música (Retana 1964: 243; Salaün 1996-1997: 243; Dougherty y Vilches de Frutos 1997: 136). Se tocan tanto temas asociados a un cierto exotismo, como temas que aluden a la realidad, por ejemplo, en forma de sátira política (Barce 1996-1997: 120; Montijano Ruiz 2009: 52). La temática es, por lo tanto, muy diversa y difícil de abstraer de la gran cantidad de obras, ya que cada una de ellas tiene su propia orientación. En términos más concretos, Montijano Ruiz especifica que la temática de las obras

puede oscilar desde los argumentos más intrascendentes y nimios hasta aquellos otros que remiten a la problemática cotidiana del espectador pero tratada de una forma humorística; esto es, la carestía de la vida, la emigración, la moda o las dificultades para encontrar trabajo y vivienda, [pero también] existen temáticas dedicadas a todos aquellos acontecimientos que han ido desarrollándose a medida que la revista y, consiguientemente la sociedad, iba avanzando; así, por ejemplo, el divorcio, el acortamiento de las faldas, la independencia y el voto de la mujer, el acercamiento de ésta al trabajo y a la política nacional (Montijano Ruiz 2009: 154-155).

Dentro de esta diversidad, el amor es un tema identificado por Montijano Ruiz que se repite en la mayoría de las revistas. Se enumeran diversas formas en las que aparece el amor en la revista: aparece en forma del amor carnal, de líos, de equívocos, o se tematiza “la pérdida de vigor del miembro masculino” (id.: 155), la fidelidad matrimonial, o el amor platónico, para mencionar algunas.

La ambientación de la revista es tan diversa como lo es la temática: pasando del siglo XIX al XX, cada vez más es cosmopolita, por lo que se perdería, en comparación con el sainete, también el sabor local o madrileño (Versteeg 2000: 219; Espín Templado 2011: 258). A esto contradice Montijano Ruiz, que constata que la revista es un género

costumbrista que exalta lo madrileño (Montijano Ruiz 2009: 70). Ramón Barce documenta en este sentido la importancia del patriotismo ya para la revista del siglo XIX, además de observar una “tendencia a la abstracción y [un] alejamiento del mundo real” (Barce 1996-1997: 138), una tendencia que se prolongaría en el siglo XX. En la revista de los años 20, los lugares son “plus variés, réels ou imaginaires” (Le Duc 2007: 435), y la historia puede tener lugar en espacios interiores y exteriores de diversa índole (la relación ejemplar en Montijano Ruiz 2009: 153-154). Martínez Velasco explica, finalmente, que los cambios de lugar en la revista son frecuentes. Esto se debe primordialmente al intento de “aproximarse a la técnica cinematográfica” (Martínez Velasco 2010: 49), una técnica nueva y barata que destaca entre otros aspectos por las posibilidades de montaje de diferentes escenas en espacios muy distintos. De las explicaciones dadas sobre el tema y la línea argumental, el lugar y el tiempo se puede deducir, en síntesis, que el género revisteril no cumple con las unidades de acción, lugar y tiempo, atribuidas a Aristóteles y reclamadas con rigurosidad por Lodovico Castelvetro (Pfister 2001: 331). Según la investigación actual, la revista recurre, por ende, a una abierta concepción espacio-temporal.

El género revisteril se caracteriza, además, por un gran número de personajes. Entre ellos domina el género femenino, lo que puede estar vinculado con las demandas de diversión por parte de un público mayoritariamente masculino (Dougherty y Vilches de Frutos 1997: 135). Por añadidura, los personajes pueden proceder de todas las clases sociales (Espín Templado 1995: 154). La concepción de los personajes se lleva a cabo de manera diversa, ya que aparecen, por un lado, personajes individuales que tienen su ejemplo en la realidad o que son imaginarios; por otro lado, se recurre a personajes-tipo en la revista (Espín Templado 1995: 154; Montijano Ruiz 2009: 69). En cuanto a estos tipos, Montijano Ruiz detalla que son de especial