



Ramón  
Barce

## La revista: aproximación a una definición formal

La revista es una modalidad del género chico que ha tenido una larga descendencia. Procede de las "revistas del año" y de los Bufos; pero incluye también rasgos del sainete. De las revistas del año toma la yuxtaposición de escenas y la sátira política de actualidad; de los Bufos, la espectacularidad y el atractivo erótico de las bailarinas; del sainete, sobre todo la materia musical misma: ritmos de los bailes de moda y folklore urbano y regional. En *La Gran Via* (1886) y en *El año pasado por agua* (1889), ambas de Chueca y Valverde, están presentes muchos de estos rasgos, pero faltan la espectacularidad y el baile omnipresente, además de la apoteosis final. Todo ello se encuentra ya en *Certamen nacional* de Perrín y Palacios y Manuel Nieto (1888).

En el amplísimo repertorio que se conoció popular y comercialmente como "género chico" debe recordarse, una vez más, que existieron diferencias internas importantes, desde el teatro sin música (comedias y sainetes, con multitud de denominaciones) hasta el teatro musical (zarzuelas, sainetes líricos y revistas, también confusa y variadísimamente designadas). Lo que única y realmente limitaba al género chico como un entidad relativamente definida —aparte de su carácter más o menos cómico, excluyendo siempre el drama o la tragedia— era su duración, en torno a una hora (y a veces mucho menos). En este caso, como en otros, una estructura comercial —el teatro por horas— fue la base de todo un macrogénero. Constituido —tampoco éste debe olvidarse— no sólo por las piezas que fueron creándose como un verdadero aluvión en el último tercio del siglo XIX, sino por las ya existentes en el repertorio anterior —después de todo, siempre ha habido una tradición de "teatro breve" en cualquier época y lugar.

Pensamos que el sainete lírico es, de todos los

*The review is a branch of the género chico with a long history. It originates in the "reviews of the year" and the Buffos; but it also includes features of the sainete. The review took the juxtaposition of scenes and the political satirizing of current issues from reviews of the year; the showiness and erotic attractiveness of the dancers of the Buffo; and, above all, the musical material itself of the sainete. In La Gran Via (1886) and El año pasado por agua (1889), both by Chueca and Valverde, many of these features are present, but the showiness and omnipresence of dance is missing, in addition to the final climax. All this can be seen in Certamen nacional by Perrín y Palacios and Manuel Nieto (1888).*

géneros incluidos en el "género chico", el de mayor valor artístico (literario y musical) y sociológico. Hemos analizado en otro lugar los rasgos definitorios del sainete lírico<sup>1</sup> y vamos ahora a encaramos, en una primera aproximación, con el género "revista", compartimento que presenta también un gran interés, especialmente desde el punto de vista de la *dramaturgia*— podemos llamar así al conjunto de características escénicas no específicamente literarias ni musicales.

### 1. El problema de las designaciones

Para ser precisos, no formulamos nuestra pregunta como interrogante sobre "los caracteres de la

<sup>1</sup> BARCE, Ramón. "El sainete lírico (1880-1915)". En CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa (eds). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 195; pp. 195-244. Casi todas las referencias al sainete que hacemos aquí están tomadas de este trabajo, por lo que no creemos necesario citarlo una y otra vez.

revista”, sino más bien así: ¿Existe, dentro del género chico, un grupo de obras de rasgos suficientemente estables y característicos, que podemos designar como “revista”?

Como en el caso del sainete lírico, pero aquí en manera más aguda, la vertiginosa multiplicidad de designaciones para las obras obstaculiza, de entrada, todo intento de clasificación. Entre las piezas que hemos aceptado provisoriamente como formando parte del género, se encuentran designaciones como: propósito cómico, propósito cómico-lírico, propósito cómico-lírico-bailable, propósito cómico-lírico-fantástico-inverosímil, cuadro cómico-lírico, ensayo de revista parisiense, fantasía cómico-lírica, fantasía cómico-lírica de gran espectáculo, humorada lírica, juguete cómico-lírico-coreográfico, pasatiempo lírico, proyecto cómico-lírico, revista, revista cómico-lírica, revista fantástica, revista de gran espectáculo, viaje cómico-lírico, viaje extravagante y otros semejantes. Podría aventurarse la idea de que los autores jugaban un poco a ser ingeniosos y graciosos con los títulos; y también (con vistas a la taquilla) que se esmeraban en etiquetar previamente el producto como ligero, pintoresco, divertido, atractivo y sin pretensiones. Actitudes similares —quizá no tan exageradas— se daban ya en los autores de zarzuelas y sainetes. Es también un dato a tener en cuenta que en las portadas de las partituras constan siempre tales titulaciones; pero no siempre en los encabezamientos interiores, donde en varias ocasiones se indica simplemente “zarzuela” (así por ejemplo en *Certamen nacional*, *Cuadros disolventes* o *Enseñanza libre*). Son designaciones tan rebuscadas y arbitrarias que casi hacen el papel de subtítulos. Por cierto, que el subtítulo “revista” no es ni siquiera la calificación más frecuente. Las designaciones “cómico” o “cómico-lírico” son casi redundantes, y podemos de momento pasarlas por alto. Otras adjetivaciones, en cambio, son muy dignas de tenerse en cuenta, especialmente los remoqueos de “fantástico” y “de gran espectáculo”, de que hablaremos más adelante. El abundante “apropósito” parece aludir a la *oportunidad* de la obra: “Breve pieza teatral de circunstancias” (DRAE)

Con todo, la designación “revista” es la más sig-

nificativa: “Espectáculo teatral consistente en una serie de cuadros sueltos, por lo común tomados de la actualidad” (DRAE). La definición de nuestro Diccionario no es errónea, pero es insuficiente, pues no cuenta con el sentido de la palabra misma, que arrastra una historia que a su vez habría de condicionar toda la evolución del género incluso mucho después del período que nosotros estudiaremos: sólo el del desarrollo y apogeo del género chico, aproximadamente de 1880 a 1915.

## 2. Precursores y antecedentes

Antecedentes de la revista pueden encontrarse muchos y de muy diversa especie y procedencia, ya que rasgos como la fantasía gratuita, el exotismo, cierto simbolismo más o menos crítico, la tendencia al espectáculo o el predominio de los episodios sobre la línea argumental aparecen (y han aparecido siempre) esporádicamente en el teatro. Se han mencionado algunas obras cortas en las que se dan algunos de dichos rasgos, como *Vivitos y coleando* de Prieto, Lastra y Ruesga, música de Chueca y Valverde (1884), donde aparecen como personajes los ríos europeos y el Manzanares; o *De la noche a la mañana*, de los mismos autores (1883); o *El arca de Noé*, de igual autoría (1890). Fechas todas muy tardías, como vemos, ya prácticamente dentro del período que hemos acotado. En la dedicatoria “Al aplaudido autor cómico Don Enrique Prieto”, que en su fantasía cómico-lírica *El proceso del tango* (1904) insertan los autores del libreto, se lee:

“*Luces y sombras, Vivitos y coleando, El arca de Noé, El plato del día* y otras muchas obras celebradas por la crítica y que merecieron la unánime aprobación del público, le dieron a usted fama de autor, siendo, en unión de Ruesga y Lastra, de los primeros que implantaron el género de Revista en nuestro teatro. Recordando hoy nosotros sus triunfos de ayer, le dedicamos gustosos *El proceso del tango*, en testimonio del sincero afecto que le profesan sus buenos amigos. Cadenas y Abellán”.

Pero a este conocido antecedente, que valora también a Chueca como uno de los iniciadores de la

revista, podrían sumarse otros aislados, apenas conocidos y a mucha mayor distancia de la década 1880-1890, en la que se desarrolla propiamente el género. Por ejemplo, ya en 1858 encontramos una "zarzuela fantástica" de Ventura de la Vega y Emilio Arrieta titulada *El planeta Venus*, cuyo argumento está tomado "de la ópera francesa titulada *El caballo de bronce*".<sup>2</sup> Se trata de una obra extensa, en tres actos, de los cuales los dos primeros pasan en China y el tercero en el planeta Venus. Aunque no se aparta especialmente del estilo operetístico franco-italiano, algunas alusiones "chinescas" (entre las cuales está el empleo sistemático del tamtam, que pasará a la revista como elemento importante de la percusión) pueden considerarse un adelanto del carácter exótico del futuro género. Otra zarzuela, *El príncipe Lila*,<sup>3</sup> "Apropósito cómico-lírico-bailable para inauguración de teatros" en dos actos, de Rafael María Liern y música de Aceves y Rubio (1872), tiene lugar en un "Jardín fantástico en la mansión del dios Exito. Ramaje de oro y flores exóticas de colores vivísimos" (primer acto), y en el "Interior de un palacio en la India" (segundo acto). La música se acerca en muchas ocasiones al cuplé, y no tiene inconveniente en cantar textos sin sentido; así los indios (hindúes) cantan:

"Tijd, tijd, tijd,  
tala, tala, tala,  
tala, tijd.  
Tijd, tijd, tijd,  
jipi, jipi, japa,  
ji-li-pig".

A esto se suman la crítica política, los elogios y críticas de Madrid, diversos elementos simbólicos, la comunicación con el público de la sala, las menciones y citas de óperas, las bailarinas con poca ropa y, sobre todo, las numerosas escenas bailadas, rasgos todos ellos que confluirán en la revista. Falta la brevedad, anunciada ya con estas palabras en la escena

final: "*Un abonado amigo mío me envía a decir que los apropósitos largos suelen zozobrar*", dice Rosa. Y el protagonista (Rajatijitad) contesta: "*Pues cortemos en redondo. Se suspende el ensayo*". En todo caso, los autores de *El príncipe Lila* trabajaron con los Bufos, y la obra misma se estrena en una fecha en que los Bufos están terminando su historia.

El más notorio origen de la revista, en el sentido obvio de "pasar revista", se encuentra en las piezas teatrales que, derivadas directamente de las homónimas francesas, se estrenaron esporádicamente en España a partir de 1865 (Subirá menciona un antecedente de 1848) y que han sido estudiadas por Eduardo Huertas. Se trataba de obras breves en las que se comentaban satíricamente algunos acontecimientos destacados del año, en especial los políticos. Tales obras, claro es, se estrenaban a finales de diciembre del año "revistado" o a comienzos de enero del siguiente. Tenían casi siempre problemas con la censura, hasta el punto de que los autores se desanimaron pronto y, o bien dejaron de escribirlas, o bien las reorientaron en otro sentido menos conflictivo con las autoridades (por ejemplo, limitándose a comentar los acontecimientos teatrales solamente). Arrieta, Rogel, Barbieri y Oudrid fueron los autores más caracterizados de las revistas del año, así como los libretistas José María Gutiérrez de Alba y Eusebio Blasco.<sup>4</sup> Más importante que las piezas en sí mismas es el rastro que dejaron como posibilidad dramaturgica: la combinación de cuadros aislados y de sátira política. Nada radicalmente nuevo como materias primas, pero sí, hasta cierto punto, como esquema escénico de fácil aplicación.

Referencia histórica básica es, sin duda, la de los Bufos, igualmente de origen francés. (Debe insistirse en la abrumadora influencia francesa sobre nuestro teatro a lo largo del siglo XIX). Justamente por las mismas fechas que las "revistas del año", en 1866, el actor y empresario Francisco Arderius implantó en Madrid con gran éxito —que después se extendió a

<sup>2</sup> Partitura en el Archivo de la SGAE de Madrid. Libreto en Biblioteca Nacional de Madrid, T/23.953.

<sup>3</sup> Libreto en Biblioteca Nacional de Madrid, T/11.029.

<sup>4</sup> HUERTAS, Eduardo. "Las primeras revistas musicales en España". En BARCE, Ramón (coord.). *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerto y fundación Caja de Madrid, 1994; pp. 169-181.

otras ciudades—, el “teatro de los Bufos”, que desarrolló durante seis años un nuevo repertorio lírico—diversas variantes de la zarzuela— en el que la brillantez y el “gran espectáculo” eran el ingrediente principal, a costa de cualesquiera otros valores literarios o musicales. Autores sobresalientes de los textos fueron Eusebio Blasco, Luis Mariano de Larra, Mariano Pina Domínguez y Salvador María Granés, entre otros; y los compositores Rogel, Arrieta, Barbieri y Oudrid (Notemos la exacta identidad de los músicos con los de las “revistas del año”). Hay un compositor más, y es el famoso Offenbach, cuyas operetas representaban entonces en Europa la cima del género espectacular y crítico:<sup>5</sup> así el género bufo enlazaba la vistosidad frívola (de la que era ingrediente esencial el erotismo del baile) con la sátira política: realmente estaban echados los cimientos de la revista.<sup>6</sup>

Sin embargo, algo faltaba para que surgiera el nuevo género, ya que hasta al menos quince años más tarde de los Bufos (y veinte de las “revistas del año”) no aparecen en la escena española las obras que podemos considerar como características de la revista. Personalmente y como hipótesis, yo apuntaría que lo que faltaba era la conexión *artística* con el presente. Una cosa es presentar bailarinas y hacer crítica política desde la mitología o desde el pasado más decorativo y otra encarnar unos contenidos en un estilo *estéticamente* basado en la realidad actual. Y,

<sup>5</sup> Se ha atribuido a la opereta de Offenbach y sus Bufos Parisinos un carácter desmitificador, provocador de saludables reacciones estéticas y psicológicas en la sociedad burguesa de la época. Este fenómeno, conectado con el ulterior y creciente culto a Wagner, ha sido estudiado en profundidad para Portugal por Mário Vieira de Carvalho: *Pensar é morrer ou O teatro do Sao Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*. Lisboa 1993. Sobre Offenbach, aparte de los libros básicos de A. Henseler *Jakob Offenbach* (Berlín 1936) y P. W. Jacob *Jacques Offenbach* (Hamburgo 1969), es interesante el ensayo de Knepler *Karl Kraus liest Offenbach* (Berlín 1984) Una buena exposición moderna de su vida y obra en Robert Pourvoyeur. *Offenbach* (Paris 1994).

<sup>6</sup> HUERTAS, Eduardo. *El teatro de los bufos madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1993; CASARES, Emilio. *Robinson y el arte de los Bufos*. En el programa de Robinson de Barbieri, Madrid, 1992; y especialmente el exhaustivo estudio de Emilio Casares en este mismo volumen “El teatro de los Bufos, 1866-1972. Nuevas aportaciones”, que completa su anterior trabajo “El teatro de los Bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español”, en *Anuario Musical*, N° 48, Barcelona 1993.

a mi entender, esa base la suministraría el sainete lírico con su infraestructura estilística naturalista.

Recordemos que el sainete rompe con las convenciones historicistas, evocadoras, post-románticas y francoitalianas de la zarzuela grande y sus derivados. En su lugar crea unos textos, una peripecia y unas músicas que proceden de otro mundo muy distinto. Al texto academicista (¡lo que no quiere decir que fuera siempre de gran altura literaria, ni siquiera correcto!) de la zarzuela sucede, en el sainete, un habla popular, plagada de intencionadas incorrecciones, utilizadas precisamente como materia expresiva; el lenguaje incorrecto — trasunto a diversos niveles de fidelidad y creatividad arbitraria del habla vulgar — adquiere auténtico protagonismo, con lo que la atención se desvía, ya desde el primer momento, hacia capas sociales determinadas. No se trata sólo de una “incorrección académica”, sino de modismos que apuntan incluso a localizaciones sociales y hasta geográficas muy precisas: concretamente, y en la mayor parte de los casos, a los “barrios bajos” de Madrid.

También el *contenido* de ese lenguaje tiene un significado sociológico: preocupaciones humanas muy sencillas, escasas de halo poético, dominadas por una cotidianidad omnipresente y donde no hay lugar para más generalizaciones que las tópicas (y por ende cómicas) de algún personaje que “filosofa”. Se abre el telón y abruptamente un vejete dice: “*El aceite de ricino / ya no es malo de tomar. / Se administra en pildoritas / y el efecto es siempre igual*”. “*Hoy las ciencias adelantan / que es una barbaridad*”, contesta otro vejete. No necesitamos más para saber de inmediato dónde situarnos: en un estrato de una realidad lejanísima de las poéticas romanzas zarzuelísticas: “*La vi por vez primera / al fin de esa enramada. / La vi cruzar ligera / y echarme una mirada. / Ardí mi pecho en fuego, / corrí tras ella ciego / y a mi delirio amante / benigna respondió*”.<sup>7</sup> Este reflejo naturalista del sainete

<sup>7</sup> El primer texto citado, no habría necesidad de decirlo (¡pero lo decimos!), pertenece a *La verbena de la Paloma* de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón. Ed. de Ramón Barce en *Música Hispana, Lirica* n°7, ICCMU, Madrid, 1994. El segundo texto es el comienzo de la romanza de Félix en el primer acto de *Jugar con fuego* de Ventura de la Vega y Barbieri. Ed. de Encina Cortizo en *Música Hispana, Lirica*, n° 1, ICCMU, Madrid, 1992.

fue posiblemente el elemento que faltaba para crear ese género (a veces incluso con ingredientes madrileños) en el que se reúnen aportes tan dispares y sin embargo tan trabados e idóneos para fundirse en una unidad característica.

### 3. La música

Como el sainete lírico, la revista del género chico consta de varios números que se intercalan entre las escenas habladas. Notamos, en los ejemplos que hemos examinado, que es mayor el porcentaje de música que en el sainete. En éste era muy frecuente la existencia de cuadros enteros sin música, donde el autor del libreto explayaba cómodamente su materia argumental. En la revista tal circunstancia es rara. La preocupación de los autores por matizar las situaciones en los diálogos es mínima: bastan unas cuantas frases para decidir un cambio de lugar, de tiempo, de actitud. Lo importante es ir de un número a otro de la manera más dinámica posible, en un pasaje rápido, gracioso, que al mismo tiempo sirva para la presentación del propio número, anunciando su carácter brillante o sorpresivo. Cuantitativamente, pues, la música tiene en general más números y ocupa más tiempo en la representación. Hay muchísimos sainetes líricos que no cuentan más que con tres o cuatro números musicales: ésto es inhabitual en la revista, que raramente baja de cinco o seis números. Por otra parte, y por razones que expon-dremos más adelante, varios de esos números suelen ser más extensos. La vieja dependencia del sainete lírico de su predecesor inmediato el sainete sin música se hace sentir en el hecho cierto de que público y crítica coinciden en ocuparse más del texto que de la música, y en valorar el texto ante todo. De hecho, casi todos los sainetes del género chico poseen un argumento coherente y en muchos casos de cierta complejidad. El primer sainete con música (si ciertamente es *La canción de la Lola*) fue una ocurrencia de Chueca, que añadió unos numeritos musicales fáciles a un sainete de Ricardo de la Vega, que fue estrenado por una compañía "de verso", la de María Tubau, donde actuaban Rosell, Balbina Val-

verde y otros actores y actrices que jamás habían pensado en cantar una nota.<sup>8</sup> Parece, pues, que la música entró casi de rondón en el sainete, como esporádico aditamento a un texto costumbrista, sentimental y gracioso; el éxito inmediato desencadenó una producción lírica masiva en la que la música — en ocasiones— cobraba una mayor presencia cuantitativa. En cuanto a lo *cuantitativo*, la música terminó (dada su mayor calidad media que la de los libretos) por hacer casi olvidar el texto mismo. Y hoy el repertorio se mantiene sustancialmente gracias a la música, y en las representaciones suelen cortarse escenas habladas porque se sienten como un *exceso* de texto.

La revista no se inclina del lado *argumental*, sino del lado *espectacular*. El argumento exige texto; el espectáculo exige, en cambio, música y visualidad escénica, lo cual, evidentemente, resta tiempo y protagonismo al texto, y con él al argumento. Ya en los Bufos la música tenía cuantitativamente un mayor protagonismo que en la zarzuela en general.

La materia prima musical de la revista, en principio, no difiere mucho de la del sainete: el folklore y el folklore urbano (bajo la forma de los ritmos de los bailes de moda) constituyen su núcleo básico. Pero hay que hacer algunas precisiones en cuanto al uso de ambos materiales. El folklore tradicional se inclina claramente en la revista por el cante flamenco en primer lugar, y muy en segundo término por la jota. Ambos ingredientes formaban ya parte del elenco sainetesco, la jota procedente de la zarzuela grande, y el flamenco incorporado tardíamente. La jota aparece muy pronto en la zarzuela, como consecuencia de su inmensa difusión a partir de la Guerra de Independencia. Quizá podría señalarse *Certamen nacional*, "proyecto cómico-lírico" libreto de Perrín y Palacios y música de Manuel Nieto (1888) como la obra en que la revista adquiere una forma definida.

<sup>8</sup> La historia anecdótica de la obra se encuentra, por ejemplo, en Marciano Zurita: *Historia del género chico*, Prensa Popular, Madrid, 1920, pp. 27-30. Se critican allí las "coplejas" de Chueca sin darse cuenta de que son textos folklóricos. Y, por lamentable errata, se da como fecha de estreno 1888 en vez de 1880.

Pues en ella ya entra la jota con todos los aditamentos representativos de lo aragonés y lo español en general: el grupo de bailarines se sitúa en el centro de la escena (en torno suyo hay otros grupos de otras regiones), capitaneado por “Agustina de Aragón apoyada en la bandera española”. La jota es clásica relativamente, aunque en un 3/4 no muy oportuno y con una disposición tonal un tanto extraña; pero conserva, en el primer compás, lo que podría ser un cuatrillo, y el leve floreó antes de cada cadencia (v. ej. 1). El texto, eso sí, carga con todos los tópicos:

“No hay patria como mi patria  
ni tierra como Aragón,  
ni corazón tan valiente  
como nuestro corazón.  
A la jota, jota  
de los españoles  
que somos muy ricos  
aunque somos pobres”.

Aire de Jota

Ni tie-rra co-mo A-ra-gón  
No hay pa-tria co-mo mi pa-tria ni  
tie-rra co-mo A-ra-gón

Ejemplo 1.

Es importante notar que la popularidad de la jota comenzaba ya su declive, y que iban apareciendo formas gramaticalizadas de su música —es decir, utilizaciones sin color local ni simbólico—, como en *La Gran Vía* de Chueca y Valverde, de 1886 (“Jota de los Ratas”). Aún tardará diez años en entonar su emocionado canto de cisne teatral en *Gigantes y cabezudos* de Echegaray y Caballero (1898), si bien renunciando al simbolismo español y reduciéndolo —con algunos rasgos caricaturescos— a Aragón. Obras muy posteriores, como *Los de Aragón* de Lorente y Serrano (1927) serán sólo reflejos arqueo-

lógicos del simbolismo pretérito. Por eso conviene tener en cuenta cómo la revista permanecerá ajena a esas fluctuaciones cualitativas y mantendrá la jota — como otros cantos y bailes regionales— a su nivel tradicional y tópico, incorporándola, como un elemento más, a su estructura de “gran espectáculo”, de muestrario regional y de crítica política: así en *Cine-matógrafo nacional*, de Perrín y Palacios y Giménez (1907), donde la Jota de los Consumos, como la antes citada, se emparenta con la llamada “zaragozana libre”, es decir, con los cantes modernos de estilo.<sup>9</sup> Conserva la progresión ascendente típica en el primer compás y el floreó cadencial en el segundo (v. ej. 2). El canto “a media voz” es por una necesidad argumental, no específicamente musical: los Aragoneses tratan de pasar de matute por el fielato de Iberia la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad.

Allegro

I-be-ria y a-ges I-be-ria  
que es un con-ven-to de frai-les

Ejemplo 2.

La música flamenca, por el contrario, tiene una historia ascendente en la revista, de acuerdo igualmente con su éxito creciente fuera de la escena. (No se insistirá bastante en recordar que la zarzuela, en todos sus géneros y variantes, forma parte de la música española y refleja sus mismas incidencias y avatares). La entrada del canto flamenco en el sainete parece tardía —*La verbena de la Paloma*, referencia obligada para la soleá, es de 1894—; la revista parece haberse adelantado y quizá haber sugerido al sainete mismo un ingrediente de éxito con *Certamen nacional* (1888), donde entra en competencia con otros cantos y bailes regionales. Progresivamente, llegará a tener

<sup>9</sup> Véase MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical*. Madrid: Alpuerto, 1995; especialmente pp. 370-379.

un papel preponderante; así en *Enseñanza libre* de Perrin y Palacios y Giménez, de 1901 (v. ej. 3).

En *El proceso del tango*, de José Juan Cadenas y Rafael Abellán, música de Jesús Aroca (1904), y en

**Pura**

*f* A y ;Ole!

*a piacere* Vihuela

*f* Cuart.

**Andante**

a ho - ra se en - tor - nan los o - jos se to - se un po - co con

Fl. y Cl.

gra - cia ¡e - jem! se lan - za un sus - pi - ro al ai - re ¡ay!

y a - si la co - pia se can - ta

*sfz*

*p* *affrettando*

*p*

Ejemplo 3.

La tierra del sol de Perrín y Palacios y Rafael Calleja (1911), que es todo un canto hiperbólico a Andalu-

cia. Por esas fechas, el flamenco se ha erigido en la cabecera visible de la música folklórica española (fol-

CORO de TIPLES

(Palmas)

*ff*

SEVILLANAS

*ff*

(Repite dos veces)

(Palmas)

mi me gus - ta tu sa - le - ro y quie - ro ver te bai - lar.

(1<sup>a</sup>) Ay ar - za mo - re - na pon - te ar só que te quie - ro vé bai -  
 (2<sup>a</sup>) Ay ar - za chi - qui - ya bai - la bien pá de - sir - te yo al bai -  
 (3<sup>a</sup>) Ay da - le mo - re - na ven pá a - cá que yo quie - ro pron - to

1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup>

la Se - vi - lla - nas con pri - mó y de - sir - te o - le yo - la o - le ya  
 lar u - na co - sa que yo se y que ya te lo di - ré o - le ya  
 ver los te - rro - nes de tu sal y de - cir - te o - le yo - la o - le ya

Ejemplo 4.

klórica *profesionalizada*, bien entendido), y de paso —a partir del cuplé— ha arrastrado a esa situación de privilegio a la música andaluza más ligera, como las sevillanas y el amplio campo de la "canción andaluza". Canciones de este tipo abundan en la revista, y las sevillanas son también utilizadas, así en *Enseñanza libre* (v. ej. 4).

El tango andaluz, de contornos a menudo imprecisos, aparece en *Enseñanza libre* (el famoso Tango del Morrongo, v. ej. 5), en *Certamen nacional*, en *Cuadros disolventes*, en *Cinematógrafo nacional*, y con especial protagonismo en *El proceso del tango*. La creciente presencia de lo andaluz convierte a algunas

revistas en una especie de "cuadro flamenco" escenificado, como en *La tierra del sol* citada, donde zambras y gitanerías, tangos gaditanos, pregones malagueños, zapateados y constantes alusiones ambientales crean un modelo que reaparecerá esporádicamente durante medio siglo.

Junto con la jota y el flamenco (y diversos aditamentos andaluces de vario nivel), escuchamos en las revistas del género chico una frecuente "ronda" de canciones y danzas regionales. Recordemos que en el sainete madrileño no hay apenas lugar para esas músicas; sí, y de manera muy absorbente y expresiva, en aquellos sainetes y zarzuelas ya

fi - no! el pe - li - to que tie - ne el mi - ni - no, ay mo - rron - go ay mo -

rron - go que con - ten - to si a - qui me lo pon - go ay que fi - no que fi - no que  
(Cornetín con sordina) .....

fi - no el pe - li - to que tie - ne el mi - ni - no que con ten - to si a - qui me lo

The musical score consists of three systems of vocal melody and piano accompaniment. The first system contains the first line of lyrics. The second system contains the second line of lyrics, including a section for a muted cornet. The third system contains the third line of lyrics. Dynamics include *pp* and *ppp*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Ejemplo 5.

específicamente regionales: valencianos, catalanes, gallegos, aragoneses, vascos. Pero lo esencial aquí es que en la revista no se trata en absoluto de "situar la acción adecuadamente" en un territorio real, sino de ofrecer un surtido de cantos que signifiquen algo como la magnificencia y variedad del folklore de España: una mezcla de espectáculo brillante y de halago patriótico. En *Certamen nacional*, este "potpourri de las provincias" (sic) presenta, en secuencia ininterrumpida, a Madrid, Galicia, Valencia, País Vasco (zortziko), Seguidillas manchegas (*"Aunque soy de la Mancha / no mancho a nadie"*, por cierto las mismas que utilizó Barbieri en 1864 en *Pan y toros*) y Soleá; luego, tras de una cómica controver-



Guillermo Perrín.



Miguel de Palacios.

sia hablada sobre qué vale más, si Madrid, Barcelona o las provincias, un grupo aragonés remata el cuadro con la jota. Algo semejante ocurre en *El proceso del tango*, donde la secuencia de cantos es: Valencianas, Gallegas, Andaluzas, y luego hay un minué y un "couplet modernista" antes de que el tango (andaluz) cierre victoriosamente el juicio. Un elogio cantado de España como país de "la alegría y el amor" aparece en el cuadro I de *El país de las hadas*, de Perrín y Palacios y Rafael Calleja (1910). El dominio abrumador de las músicas andaluzas se explicita en *Las mujeres de don Juan* de Perrín y Palacios y Rafael

Calleja (1912), donde don Juan, en su elogio erótico de la "serenata española", dice:

"Cinco deos tengo, tengo  
pa tocar bien la guitarra;  
cinco deos en ca mano  
pa tocar tóo lo que salga,  
salga polo,  
petenera;  
salga jota  
o salga tango,  
malagueñas,  
sevillanas,  
seguidillas  
o fandango,  
tóo lo toco,  
tóo lo toco,  
y tocando, tocando, tocando  
me vuelvo loco".

Nótese la abundancia de menciones andaluzas y la única de la jota, pero que aún así (y dentro de un contexto andaluz) mantiene todavía un cierto relieve, resto de su anterior predominio.

La revista, pues, hace un uso peculiar del folklore: frente a la escasez y gramaticalización de los ritmos folklóricos en el sainete madrileño; y frente al uso de los mismos como refuerzo psicológico y ambiental en las obras regionalistas del género chico (y en muchas zarzuelas de igual carácter), aquí se considera como una materia más del despliegue brillante del espectáculo; con el aditamento de un patriotismo halagador, más bien patrioterismo, que calaba fuerte —y sigue calando hoy a través de la canción andaluza y similares— en el público ingenuo.

El otro ingrediente básico de la música de las revistas es, como en el sainete, el folklore urbano bajo la forma de los ritmos de baile. Repetiremos — como hemos hecho en otros trabajos— que existe en España en el último tercio del siglo XIX y en los primeros años del XX un entusiasmo frenético por el baile: por bailar y por ver bailar. La entronización en la música y en la escena de los bailes de moda fue quizá el determinante principal del éxito de los sainetes; y la revista se limitará a continuar con el mismo procedimiento. Así el vals, el pasacalle (paso-

doble), el schottisch, la gavota, la polka, la habanera, la mazurka, seguirán apareciendo en la revista. Claro es, a estos bailes se irán añadiendo las novedades, las modas del momento: la matchicha, el cakewalk, el cancán, la rumba, el garrotín y poco después el fox-trot y el tango argentino (a partir de 1913 aproximadamente). Del folklore urbano pretérito se mantienen las seguidillas y el bolero, que a menudo se relaciona con Madrid. Naturalmente, lo madrileño (o presentado como tal, y ese era el caso de los bailes de moda en el sainete) ha perdido su primacía, y en general se alinea con las otras regiones como una variante más del potpourri español.

Así, el bolero aparece como un autoelogio de lo español en *El país de las hadas*, en difícil mixtura con el flamenco y los bailes de salón: flamenco, matchicha, garrotín, cakeval (sic), aguacate y cancán. Un pasa-calle (sic) cierra brillantemente *Certamen nacional*. En *Cinematógrafo nacional* (1907) hay multitud de detalles importantes: la Polka del cinematógrafo nos recuerda los acompañamientos musicales en vivo del cine mudo; en el Baile del ¡Pam, pam! aparece la matchicha (en ambos casos con sátira política); el "Baile de las Vestales", por su intención elegante y digna, se confía a un vals (v. ej. 6).

También emerge la crítica política en el "Quinteto de la Abstención", donde se introduce una polka. Hay así mismo un vals de aspecto "clasicista" en *La tierra del sol* (vals de las Tres Gracias), y un paso doble (de los Soldaditos del Amor). El vals sirve también como música para la frivolidad distinguida y "moderna" (quizá procedente de las operetas de Johann Strauss), así en *Cuadros disolventes* (Je suis Froufrou la bella), donde se enlaza con el cancán y el cakewalk. En esta misma obra está el más famoso chotis o schottisch (sic) de la época: Con una falda de percal planchá (v. ej. 7), que el autor cita luego instrumentalmente como final de la obra.

Nótese cómo Nieto (1896) da un paso más en el casticismo forzado del chotis, frente a los ejemplos precedentes de Chueca (*La Gran Vía* y *El año pasado por agua*). Las notas punteadas, los silencios perfilando la melodía y los ritmos entrecortados sugieren

**Viejo**  
vie - jos se ga - cer - quen a mi Nin - fa en can - ta -

**Joven**  
do - ra U - na pa - pe - le - ta Que sal - ga pre - mia - da

**Vestal 2°** **Viejo** **Joven**  
Son cin - co pe - se - tas Ahi va el du - ro Da - le al

**Vestal 1°** **Viejo (casi hablado)**  
bom - bo Las bo - li - tas gi - ran ya ¡Qué ma - ni - tas y que

*sfz*

Ejemplo 6.

la idea de una coreografía achulada y desafiante (explicitada en el texto). Curiosamente, esa sobrecarga de madrileñismo produce una impresión de alejamiento, casi exótica: lo madrileño comienza aquí a convertirse en arqueología; los sainetes “grandes” del siglo XX llevarán después ese casticismo

hasta la momificación. En *Enseñanza libre*, Giménez crea una graciosa secuencia de bailes como si fuera una ampliación de la típica “suite de danzas” del sainete (y que él mismo sintetizaría en la minisuite de *El baile de Luis Alonso*): Preludio (Gavota), Cuplet del Ratón, Soleá, Tango del Morrongo, Sevillanas, Zapa-

Tiempo de Schottisch

ESPAÑOLA Con u - na

fal - da de per - cal plan - chá y u - nos za - pa - tos ba - jos de cha - rol y en el man - tón de fle - co a - rre - ba - ja, por e - sas ca - lles va la gra - cia, Dios. (EL) Con el som - bre - ro co - lo - ca - do a - si, y muy ce - ñi - do y jus - to el pan - ta - lón, el chu - la

Ejemplo 7.

teado, Gavota, Vals y Final (v. en ej. 8 el tema de la Gavota, clásico y amablemente evocador; v. también los ejs. 3, 4 y 5).

Moderado

Ejemplo 8.

Estos dos componentes —folklore y bailes de moda— constituyen el núcleo principal de la música de revista. Pero hay algunos detalles más que requie-

ren ser señalados. El primero es la existencia del cuplé, es decir, la canción ligera autónoma.<sup>10</sup> En los últimos años del siglo XIX comienzan a aparecer, en

<sup>10</sup> Queremos recordar que la palabra *cuplé* (francés *couplet*) tiene en español tres acepciones: 1) copla, es decir, la parte variable de la forma rondó (ABACAD) o su equivalente en poesía (es decir, lo contrario de *estribillo*); 2) estrofa de una canción más o menos crítica, satírica, burlesca, picante o erótica: en los sainetes líricos a veces se añaden, a las que forman el número, otras más de reserva, o se considera la posibilidad de improvisar o de crear otras nuevas; y 3) la canción entera de este tipo, autónoma, tonadilla, género que aparece en España a finales del siglo XIX y del que nos ocupamos en este momento: es la acepción que utilizamos aquí.

Madrid, los locales dedicados a la canción (seguramente por influencia francesa); suele atribuirse al gran éxito de la polka *La Pulga* cantada (y rascada) por la cupletera alemana Augusta Bergés en el teatro Barbieri en 1893 el comienzo de las llamadas *varietés* o *variedades* en España.<sup>11</sup> Coincidirá el auge del cuplé con la decadencia del sainete, que empezará a considerarse como algo rústico, ingenuo y obsoleto frente a la modernidad agresiva y erótica del cuplé (bajo la que se ocultaba, en realidad, una absoluta conformidad burguesa). Este género producirá un tipo de canción caracterizada por la alternancia de coplas y estribillo (o *refrán*, o *refrain*), siendo la métrica (de tipo popular) muy variada. Esas coplas son en cierto modo independientes y pueden proliferar y cambiar de letra, mecanismo que ya el sainete había implantado con éxito desde su primer momento (ya en *La canción de la Lola* de 1880). Musicalmente, el cuplé utiliza cualquier fórmula, desde la difusa “canción andaluza” (incluido el omnipresente tango) hasta el recuerdo de las romanzas de zarzuela, desde esquemas folklóricos españoles y extranjeros muy sencillos hasta ritmos de baile (vales, polkas, habaneras, pasodobles, y más tarde las modas que van llegando). Como la demanda crece, las cupletistas (son siempre mujeres) utilizan algunos números de las revistas, que a su vez no dejan de incluir canciones que puedan servir para tal objeto. Conforme el éxito de las variedades se extiende, las revistas insertan sin falta cuplés en busca de que pasen a las salas de variedades, que pueden asegurar unas ganancias mayores aún a veces que las de las propias revistas. Normalmente esos cuplés de las revistas nada tienen que ver con el argumento: son absolutamente independientes, y carecen de todo valor escénico integrado. Algo en cierto modo similar a una gran parte de la producción novelística norteamericana actual: que está hecha, más que pensando en la novela misma y sus

<sup>11</sup> Véase SALAÜN, Serge. *El cuplé (1900-1936)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990, donde hay interesantes valoraciones históricas, sociológicas y estéticas del cuplé (desde el punto de vista de los textos y de los intérpretes, no de la música).

valores, pensando en que pueda convertirse en guión cinematográfico.

No parece fácil definir musicalmente el cuplé más allá de los rasgos que hemos indicado.<sup>12</sup> Algunos detalles más pueden quizá ayudar a su perfil. A veces incluyen partes habladas, lo cual remite a la escena; también habla de esa misma relación el hecho de que las cupleteras se vestían de manera determinada (incluso para cada canción) y querían disponer de ciertos aditamentos escenográficos. En cuanto a los acompañamientos, la orquesta se sustituía por una orquestina, y la orquestina por un piano; y su papel se limitaba a sostener continuamente el canto (la mayoría de las cupleteras cantaban muy mal), a marcar el ritmo y a presentar o repetir el tema principal para introducir la canción o dar descansos a la intérprete. Y se trata siempre —salvo raras excepciones— de una canción a solo, nunca dúos ni intervención de coros.

Después de lo dicho, se comprenderá que la adscripción del cuplé a los recursos musicales de la revista no resulta exacta si lo que se quiere significar es que *además* del folklore y de los ritmos de baile se incluyen cuplés. En realidad, lo que habría que decir es que algunos de los números (basados en el folklore o en los ritmos de baile) eran ya cuplés. Aparte de rasgos típicos de contenido —especialmente erotismo pícaro, con expresiones de doble sentido—, la independencia estrófica y la absoluta autonomía bosquejan un modelo que no pasa inadvertido. De los números que hemos citado hasta ahora, algunos son irrecusablemente cuplés, como el “Tango del Morrongo” de *Enseñanza libre*. En *Cinematógrafo nacional* hay un número muy curioso por su ambigüedad: el tango de Benito y la Chispa eléctrica tiene rasgos de cuplé, y no llega a serlo porque mantiene

<sup>12</sup> Para la historia y anécdota del cuplé son imprescindibles los libros de Álvaro Retana: *Estrellas del cuplé*, Madrid, 1963; *Historia del arte frívolo*, Madrid, 1964; y *Historia de la canción española*, Madrid, 1967. Pero el propio autor (letrista de muchos cuplés y hasta compositor de algunos) elude la caracterización métrica y musical de las canciones. Otros muchos trabajos sobre el mismo asunto se ocupan igualmente de los “contenidos”, pero se desentienden de exponer una tipología siquiera mínima.

una conexión argumental con todo el cuadro I, lo que le resta autonomía. En cambio, la canción del cuadro III, "Películas varias", es claramente un cuplé. También lo es la de "Madrid sicalíptico", cuadro V, donde además se alude en el texto a la Pulga (la famosa polka antes citada) y al Minino (evidentemente el del Tango del Morrongo). El "Coro de los Abanicos", cuadro II de *La tierra del sol*, sería un cuplé típico si no fuera porque se requiere un enorme coro: 8 tiples, 24 coristas, 12 bailarinas y 12 comparsas; algo semejante ocurre con la "Canción del cigarrillo" en el mismo cuadro. En el cuadro II de *El país de las hadas*, el "Tango del jipijapa" llegó a ser un cuplé famoso, pese a que lo cantan las cuatro Hadas del Tango y el coro femenino: es de suponer que en la versión de variedades se reduciría la plantilla al mínimo posible. En todo caso, el problema de las adaptaciones y transcripciones no representaba un obstáculo; ya desde los tiempos de la zarzuela grande los autores contaban con que algún número saltase a la popularidad a través de los quintetos de los cafés, o de las bandas municipales, de los pianos caseros, de los rollos de pianola y luego de los organillos callejeros. El caso es más o menos el mismo. Y poco después de la época a que nos estamos refiriendo se buscará la difusión de algún número privilegiado gracias al disco y a la radio.

Uno de los cuplés de mayor y más persistente éxito fue la "Canción de la regadera", de *La alegre trompetería* de Antonio Paso y Vicente Lleó (1907), un vals bien cargado de alusiones eróticas y de detalles escénicos: aparece "Dora-París con una regadera en la mano", y luego, en diversos momentos, "figura que riega". Al final, una graciosa nota de los autores dice: "Al acabar el cuplé debe esperarse Gazapo [el protagonista de la obra] por si lo repiten, y caso afirmativo, que todo pudiera suceder..." Nótese que se emplea el término *cuplé*; el texto es absolutamente autónomo, es decir: ninguna relación con el argumento. La obra tuvo tan buena acogida (a causa exclusivamente de ese número) que pocos meses después se estrenó una "consecuencia o epílogo" de Antonio Casero y Alejandro Larrubiera, música de Lleó y Foglietti, titulada *La regadera*, "entremés en

prosa" (1908). Obsérvese que el propio Lleó colabora en esta "consecuencia". Como era frecuente, los libretistas, en la portadilla del libreto, escriben: "A Paso y Lleó, autores de *La alegre trompetería*, les dedican esta *consecuencia* o *epílogo* de su popularísima obra. Sus amigos, Antonio, Alejandro". En este caso, como en muchos otros, un número de una revista perdura independientemente del olvido en que cae el resto de la pieza teatral, y perdura precisamente en manos de las cupleteras de variedades. Un ejemplo más contundente todavía —es el del Garrotín de *La corte de Faraón*, "Opereta o zarzuela bíblica" (aunque mejor sería haberla calificado como revista) de Perrín y Palacios y Lleó (1910), fragmento independiente y que como otros muchos, debió de ser insertado a la fuerza en aquella extraña corte faraónica con la intención de que se salvara en caso de naufragio de la obra: aquí se salvó el cuplé y se salvó la obra.

En *El proceso del tango* hay un "couplet modernista"<sup>13</sup> también fuera de lugar, y que sobrevivió a la obra, denominada "fantasía cómico-lírica". Pero un caso de especial interés es el de la contaminación de cuplés de la revista en obras ajenas al género. Así podemos ver cómo en la "humorada lírica" (es decir: una especie de juguete cómico pero con números musicales) *El pobre Valbuena*, de Arniches y García Álvarez, música de Quintito Valverde y Torregrosa (1904), se injertan dos números de la manera más artificial, con la clara intención de individualizarlos, pues son completamente extraños a la peripecia: el protagonista, Valbuena, resulta que escribe canciones (aunque esta circunstancia no afecta para nada a su personalidad ni a sus acciones en la obra), y con motivos fútiles y forzados nos coloca su Polka japonesa (en el cuadro I) y su "Tango del Pom-pom" en el cuadro II (¡Atención!: aquí *tango* significa "habanera").

<sup>13</sup> Hay que hacer aquí otra aclaración léxica. Todos entendemos hoy por "modernismo" una corriente artística determinada, y precisamente de esas fechas. Pero en ese momento la palabra significaba otra cosa muy distinta, algo así como *snobismo*, afectación de modernidad. El DRAE recoge precisamente esa acepción hoy olvidada, y olvida a su vez recoger la acepción actual., que aparece sólo en la edición de 1992.



El Extremo Oriente comienza a ser materia atractiva para la revista (como lo era para la ópera: *Madame Butterfly* y *Turandot* de Puccini, por ejemplo, 1904 y 1920-24 respectivamente), pero de momento esto no parece reflejarse musicalmente (sí en los textos de los cantables y en la ambientación); la "Polka japonesa" de *El pobre Valbuena* sólo puede considerarse una broma, consistente más bien en la mímica del cuplé, en la coreografía de pasitos cortos y en los disparates del texto:

"Dame tu corazón,  
que te juro por Confucio  
que has de ser la admiración  
del Japón y Kinchú,  
Nagasaki, Yokohama y Nakifú,  
Fu, fu."

Como en el sainete, en la revista abundan las citas de otras obras. Pero también aquí hay matices especiales. El primero es la aparición muy frecuente de "rondas" o tandas de citas, seguidas (formando collage) o espaciadas (como las tandas de cantos y bailes que hemos analizado). Y otro: la referencia al éxito de ciertas obras, éxito que se desea para esta ocasión y que se relaciona con el distanciamiento de que hablaremos luego.

Un ejemplo característico es el cuadro II ("El palacio del repertorio") de *Cuadros disolventes*. Una extensa acotación describe adecuadamente la escena:

"Gran decoración a todo foro. Palacio fantástico representando el templo del repertorio, iluminado convenientemente con grandes focos eléctricos... El techo del palacio adornado con oriflomas de los colores nacionales, y en cada oriflama el nombre de un autor y de un músico contemporáneo... En los escudos, nombres de zarzuelas del moderno repertorio..."

Los grupos que intervienen, vestidos como en la zarzuela (del género chico siempre) a la que representan, son: *Miss Helyett* [en realidad *Miss Erere*, zarzuela cómica de Gabriel Merino y Luis Arnedo, 1893, parodia de la opereta de Boucheron y Audran *Miss Helyett*], *El tambor de granaderos* [zarzuela cómica de E. Sánchez Pastor y Chapí, 1894], *La verbena de la Paloma* [de Ricardo de la Vega y Bretón,



Manuel Nieto.

1894], *Campanero y sacristán* [zarzuela cómica de E. Ayuso y M. de Labra, música de Caballero y Hermoso, 1894], *La vuelta del Vivero* [mejor *De vuelta del Vivero*, zarzuela de Fiacro Yrayzoz y Giménez, 1895], *El cabo primero* [zarzuela cómica de Arniches y Celso Lucio, música de Caballero, 1895], *La maja* [zarzuela cómica de Perrín y Palacios y Nieto, 1895], Cádiz [episodio nacional cómico-lírico-dramático de Javier de Burgos y Chueca y Valverde, 1886] y *El dúo de la Africana* [zarzuela cómica de M. Echegaray y Caballero, 1893]. Un personaje característico de cada zarzuela canta un pequeño fragmento muy conocido, y añade música de la revista, es decir, de Manuel Nieto, cambiando a veces la letra. El Tambor canta... "¡Rataplán / El Tambor de Granaderos / ¡Rataplán! / Que por sopa se hizo aquí." "(Primeros compases de la marcha cuando el crescendo. Los seis tambores tocando)". Julián canta: "¿Dónde va con mantón de

Manila, / de Madrid la chulapa mejor?”, y Susana responde: “A decirle que escriba otra obra / al ilustre maestro Bretón.” El Asistente y la Tenienta, para Campanero y sacristan, añaden igualmente un elogio: “Yo adoro y venero / al gran Caballero / que gloria infinita / con su inspiración, / de propios y estraños / valiente alcanzó.” De la misma manera Lucía, en *Devuelta del vivero*, canta: “Pobre pajarito, / pobrecito mío”; y luego Eulalia: “Buena partitura / Giménez ha escrito.” Intervienen luego Colás y Parejo, personajes populares (especialmente el último) respectivamente de *El monaguillo* y *El cabo primero*. Para *La maja* actúa el coro, así como para Cádiz: “¡Viva España! / ¡Que viva la nación! / Y la patria de Chueca y Valverde / que siempre venció.” Y para final todavía la jota (de *El dúo de La Africana*), que cantan el Tenor y la Triple, y luego Todos “y con música de *El dúo de La Africana*”:

“Este es el canto querido  
que alegra al pueblo español,  
canto que lleva en sus notas  
sangre de nuestra nación.”



Jerónimo Giménez.

La jota se mantiene aquí (1896) como símbolo hispánico y como remate brillante de un número complejo y extenso.

En los mismos *Cuadros disolventes*, a continuación del número que hemos visto, y tras de una discusión o debate sobre qué sea mejor, si el género español (el género chico) o el extranjero (*Miss Hellyett*, la opereta), tenemos otro excelente ejemplo de collage evocando los grandes éxitos de la revista que ahora el Empresario: “¡Ay!... Si yo tuviera alguna revista como aquellas que tanto dinero han dado. (Se oye un tan-tan [sic] chinesco. Música en la orquesta y aparece por escotillón la Revista, traje alegórico y de lujo)”. Como en el caso anterior, personajes (ahora de revista) diversos citan pasajes muy conocidos (en aquel momento; algunos hoy olvidados). *Los cuatro sacristanes* [mejor: *Cuatro sacristanes*, revista bufopólica de R. de la Vega y Aceves, 1875], *El año pasado por agua* [no se cita explícitamente, pero sí las *Tres Chulas*, la *Pelos*, la de *Lavapiés* y la *Chata*. Revista general de 1888 de R. de la Vega y Chueca y Valverde, 1889], *El certamen nacional* [mejor: *Certamen nacional*, el *Terceto*], *La Gran Vía* [revista madrileña cómico-lírica-fantástico-callejera de F. Pérez y González, y Chueca y Valverde, 1886; naturalmente aparecen los *Ratas*], *Año pasado por agua* [mejor: *El año pasado por agua*, los *Guardias*: “Traemos los cuerpos tronzos / racataplao”], y *Los sacamuelas* [humorada cómico-lírico-odontológica de E. Navarro Gonzalvo y G. Cereceda, 1888]. El número se cierra con un pasacalle brioso. Observemos que *La Gran Vía* y *El año pasado por agua* eran consideradas justamente revistas, pese a sus rasgos sainetescos.

Las frecuentes citas, como las que hemos examinado, donde se alaba a autores vivos y evidentemente competitivos, son sin duda una muestra de cordialidad profesional y de compañerismo: también al introducir alguna obra propia en la tanda se llamaba la atención sobre ella al calor de los grandes éxitos ajenos.

Poco hay que añadir por lo que se refiere a la orquesta y a las voces, que se mantienen como en el sainete. Hay un aumento ocasional de la percusión

evidentemente originado en principio por el deseo de evocar exotismos aunque fueran muy convencionales, y también para obtener músicas llamativas y chillonas como de barraca de feria. De una manera u otra, debe señalarse que por esas fechas la orquesta sinfónica europea está ensanchando su grupo de percusión. La necesidad de nuevos timbres y de ataques percusivos se hacía sentir a todos los niveles. En el cuadro II de *Cinematógrafo nacional* tenemos tambores, timbales, platillos, bombo y pandereta. En *El país de las Hadas*, cuadro III, antes de que aparezcan el Tiempo y las Horas, suena una "música con campanillas y timbres". El comienzo de *La corte de Faraón* se anuncia con tres golpes de gong. Ya en los Bufos, y por razones semejantes, la percusión aumenta: lira, triángulo, cencerros, pandereta, tamtam, bombo y timbales en *Robinson*, zarzuela bufa de R. García Santisteban y Barbieri, de 1870.<sup>14</sup> Es una verdadera peculiaridad el empleo del tamtam en la revista. Ya hay un precedente lejano que hemos señalado: *El planeta Venus* (1858), cuya acción sucede en China. Para la revista, el tamtam (escrito a veces tan tan, tantan o tan-tán) significa una llamada de atención para lo que va a venir a continuación; la vaga alusión oriental y exótica es menos frecuente. Al final de *Cinematógrafo nacional* se utiliza para el despertar de un sueño; en *Cuadros disolventes*, al final del parlamento del Empresario (cuadro II) para anunciar la entrada de la Revista; en *Las mujeres de don Juan*, al final del cuadro I, para la aparición de la Diosa, se oye un "golpe de tan-tán chino", e igualmente en el cuadro III dos veces: al final del baile, para preparar la llegada de las tres hijas de Eva, y luego cuando don Juan logra morder la manzana; en *La tierra del sol*, el "tan-tán chino" sirve, terminando el cuadro I, como anuncio de los versos grandilocuentes que preludian el paso al Templo del Amor.

<sup>14</sup> CASARES, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*. Madrid: ICCMU, 1994; pp. 312 y 470. Hay otras obras de la misma época y de carácter similar (algún tipo de exotismo) que incrementan fuertemente la percusión, en el mismo Barbieri. Este incremento desaparece en obras posteriores sin rasgos pintorescos o fantásticos.

En las voces sigue mandando el hecho de que la función del actor se estima más que la del cantante, y así —como en el sainete, pero de forma aún más contundente— se valoran sobre todo las facultades histriónicas: un buen actor hace olvidar al público la mala calidad de su voz o su escasa técnica vocal (como ocurría en general con las cupletistas). Ya en el sainete escaseaban la gran romanza y el gran dúo; y aquí más aún, sustituyéndose en muchos casos por cuplés que cargan todo el interés en las sutilezas pícaras del texto, o en la mímica, abandonando el gran rasgo musical. Son interesantes a este respecto las notaciones explícitas del ej. 6, que matizan las modalidades de la voz con graffias e indicaciones diferentes: cantado, casi hablado (*Sprechgesang*) y hablado rítmicamente.

#### 4. Textos y dramaturgia

Resulta curioso constatar que los diálogos de las revistas mantienen el verso cuando ya el sainete (a partir de 1900) se había decidido por la prosa, una victoria más del naturalismo. En la revista encontramos el verso —alternado con la prosa— en *El proceso del tango* (1904), *El país de las hadas* (1910), *La tierra del sol* (1911) y *Las mujeres de don Juan* (1912); en los tres últimos casos el verso aparece en recitados. *La corte de Faraón* (1910) está toda en verso. Todavía hay recitados en verso en *La hoja de parra*, revista de A. López Monís y Eduardo Fuentes (1921). Los cantables, en todos los casos, van en verso. Pero el empleo del verso para los diálogos y monólogos revela sin duda una resistencia a incidir en el realismo, y la intención de mantener un tono literario y evasivo. A la misma intención obedece la aceptación casi surrealista de muchos "monstruos", como veremos ahora.

Ya hemos indicado el descenso en densidad del nivel argumental. A menudo se reduce a un tenue hilo que enlaza números más o menos espectaculares. De la misma manera, el lenguaje y los tipos rehuyen en general —y progresivamente más— el casticismo madrileño y los bajos niveles socioeconó-

nicos. Hay una clara tendencia hacia la abstracción y el alejamiento del mundo real. Pero por otra parte la revista, que en cierto sentido va gradualmente sustituyendo al sainete en el género chico, no quiere renunciar del todo a ciertos recursos popularistas, entre los que se cuenta el lenguaje achulado y sembrado de cómicas incorrecciones. Así que en muchas ocasiones se mantienen en escena tipos presuntamente castizos con su habla disparatada. Si los extranjerismos —casi siempre mal entendidos y pronunciados— abundan en el sainete, en la revista abundan igualmente. Diríamos que la diferencia mayor, en lo que se refiere al lenguaje, es que la revista, además del habla chulesca y barriobajera (más o menos artificiosa y más o menos ingeniosa), utiliza —especialmente en algunos cantables— formas literarias supuestamente poéticas (y casi siempre tópicas y obsoletas). Solamente unos ejemplos darán idea de tan peculiar estilo kitsch. He aquí una sonora octavilla romántica:

"Si quieres, mi dueño,  
que arrullen tu sueño  
de Nínive bella  
canciones de amor,

hermosas mujeres  
que brindan placeres  
vendrán a cantarte  
su dulce canción".  
(*La corte de Faraón*)

Y ahora un fragmento de la canción de Pierrot a la luna:

"Tú eres la pasión.  
Tú eres la ilusión.  
¡Tienes alma de mujer!  
¡Luna! ¡Luna!  
¡Celestial! ¡Negro tull!  
¡Quién entre tus brazos  
el amor pudiera feliz vivir,  
y al dejar tan dulces lazos  
loco morir!"  
(*El príncipe Carnaval*)

Una Sultana morisca canta así:

"¡Del sol!  
Las ardientes miradas de fuego  
nuestros rostros no hirieron jamás,  
y por eso de nieve y de rosa  
tenemos la cara las hijas de Alah.  
Sultana cordobesa,  
sultana del harén.  
Así el sultán prefiere  
que tengas tú la tez.  
Cual lirio del estanque  
que adorna su jardín  
tan blancas como nacen  
las flores del jazmín."  
(*La tierra del sol*)

Una brevísima muestra ahora del lenguaje saine-tesco en la revista. Benito, desesperado de la vida, va a suicidarse tirándose al estanque del Retiro. Un Guardia le sorprende. El texto, plagado de chistes, retruécanos y respuestas supuestamente ingeniosas, recuerda los más astrakanescos de los sainetes:

"Guardia.— Pero ¿qué le pasa a usted?

Benito.— ¡Si en todo lo que pongo mano me sale mal! Mire usted: me asocié con una socia y pusimos una prendería; pues a los quince días, por un *trasto* que le hacía cucamonas a la socia, nos tiramos los trastos a la cabeza, y se acabó la prendería. Hice luego una *baca* con un amigo y pusimos una vaquería; compramos tres vacas que resultaron tres Damas de las camelias en el último acto —tuberculosas las tres— y claro, el Teniente alcalde nos cerro la lechería. Nada, que me tiro, que me tiro.

Guardia.— Pero, hombre, si se mata usted, ¿qué van a decir en su casa?

Benito.— ¡Si yo no tengo casa! Si vivía en el barrio de las Injurias y me echó Aguilera.

Guardia.— Pero ¿usted quién es? ¡A ver la cédula!

Benito.— ¡Si no la he sacao!

Guardia.— ¡Pues va usted a tener que pagar recargo!

Benito.— ¿Pero la piden también en el Este?"

(*Cinematógrafo nacional*)

Estos pasajes conviven en la revista con diálogos y cantables del tipo cuplé, saturados de alusiones verdes, como se decía por entonces:

"La Reina del Guadalquivir.—  
Pa jacer un cigarrillo  
hacen falta tres cosas no más,  
picaura, papelillo  
y en los dedos tener agiliá.

Y ya está.  
La Reina y cuatro cigarreras.—  
Y si el panel tiene goma  
con la lengua se jace el pegao,  
se le doblan las puntas asina  
y el pito acabao.  
La Reina (Sacando un cigarrillo hecho).—  
¡Ay qué pito más bonito  
tan derecho y tan apretaito,  
por un pito se mueren los hombres  
y las hembras también por un pito!  
Las que fuman,  
por supuesto,  
y es muy raro lo que tiene esto...  
Que al principio hace daño y no choca  
pero luego se vuelve una loca  
de verdá  
con el rico sabor del tabaco  
y el gustito tan dulce que da"  
(*La tierra del sol*)

Textos que son compatibles con los de exaltación regional o nacional, hiperbólicos y patrioterros, como este romance octosílabo, post-romántico y andaluzista:

"La seducción.— ...  
Mejor que Sierra Nevada  
no hay otra parte ninguna  
en el mundo en que el amor  
pueda vivir a su anchura.  
Desde aquí la hermosa vega  
que Dauro y Genil fecundan  
se mira. ¡Lo más hermoso  
de las tierras andaluzas!  
En donde es más puro el cielo  
y más gentil la hermosura  
de las mujeres, que en noches  
como esta, de blanca luna,  
escuchan la serenata  
entre las flores ocultas  
de sus rejas esperando  
al amor, que así se anuncia".  
(*Las mujeres de don Juan*)

Y una posibilidad más: la crítica política, a veces muy agresiva, aunque envuelta en el celofán de la comicidad:

"Consumeros.— Por este fielato  
del oscurantismo

no pasa una rata  
sin meterle el pincho.  
No pasan siquiera  
ni de refilón  
los aires de fuera  
ni la luz del sol.  
Aragoneses (que tratan de pasar de matute la Libertad,  
la Igualdad y la Fraternidad).—  
Iberia ya no es Iberia  
que es un convento de frailes.  
¡Ridiós! Aquí nadie come  
si no se confiesa antes.  
Riau-Riau, compra un rosario,  
Riau-Riau, y hazte sacristán  
Riau-Riau, y verás qué modo  
que tienes de prosperar.<sup>15</sup>  
(*Cinematógrafo nacional*)

Como hemos visto sucintamente, al menos cinco grandes grupos materiales cooperan a la estructura literaria de la revista: los versos románticos sentimentales, las escenas y tipos castizos del sainete, los cuplés eróticos, la glorificación regional y nacional, y la crítica política. Con estos materiales tan dispares —y que entran, en cada caso, en muy diversa proporción— se construye una leve trama argumental que sirve al objetivo básicamente espectacular de la revista. Esa variedad básica incide favorablemente sobre la riqueza del léxico, que salta tranquilamente de unos estratos a otros, desde niveles vulgares a poéticos, desde niveles xenófilos a castizos, desde el lenguaje más ingenuo al más cargado de intención. En este último aspecto hay que señalar la abundancia de vocablos y expresiones eróticas y sexuales de doble sentido, de que se hace uso frecuente: *tirarse, meter, tocar, levantar, penetrar, bajar la cabeza, lamer, enseñar, armar, desarmar, empujar, moverse, entrar, chupar*, los pronombres *lo, la*; el apellido *Jover* y otros; *paja, órgano, pera, pajarito, conejo, trasera, minino*,

<sup>15</sup> Estos liberales parecen romper con la costumbre de sacar a escena aragoneses tradicionalistas rancieros y contumaces (aunque de buena fe), costumbre que en la zarzuela alcanza al menos hasta *Los de Aragón* (1927). ¿Puede haber quizá un reflejo inconsciente de la figura de Joaquín Costa?

pito, arma, vanguardia, retaguardia, badajo, chirimbolo, ponpón, cosa, toque, cola, rabo.<sup>16</sup>

Lo mismo puede decirse, en un aspecto más creativo, de los cantables con frases palabras sin sentido, unas veces por simular un exotismo cómico y otras por mantener los monstruos (es decir, los versos hechos sólo como andamiaje para la música). Ya hemos mencionado el caso de la "Polka japonesa" de *El pobre Valbuena*, tan popular que aún la vemos citada en una revista muy posterior: *El gran bajá*, fantasía de Ramón Mendizábal y Francisco G. Loygorri, música de Fuentes y Camarero, de 1922.<sup>17</sup>

Aunque el surrealismo de los monstruos en los cantables requeriría todo un estudio específico, no podemos dejar de mencionar algunos casos. El más conocido es el empleo de palabras sin sentido o de sílabas más o menos bien sonantes y humorísticas, que, claro es, se adaptan facilísimamente a la música preexistente, y ésto desde los Bufos (con precedentes clásicos muy notables, como cuando Lope de Vega hace cantar a los indios un areito; o en las canciones populares; y con consecuentes modernos abundantes, como los que oímos constantemente en el cine cuando hablan tribus raras, o marcianos y otros extraterrestres). En realidad es un recurso clásico,

originado inicialmente por la necesidad de completar frases musicales con repeticiones de sílabas, palabras u oraciones completas. Pero el caso más característico, por original, es el de mantener en la representación y en la edición versos que se escribieron sólo (a veces por el compositor) como patrón métrico y rítmico de una melodía. Suele admitirse, como explicación, el descuido y las prisas con que se escribieron la mayor parte de las obras del género chico. Pero quizá podría apuntarse a un objetivo más elevado y también más intencionado, una mezcla de efecto burlesco y fantasioso; efectos que, por cierto, aparecen en muchos cantos populares, tanto en el flamenco como en los viejos romances (como resultado de la transmisión oral con su natural desgaste). Véanse, si no, estos ripios de *El príncipe Carnaval*:

Amas de cría.— Rorro... Rorro... Rorro...  
Las Amas de Asturias  
non dicen que no.  
Rorro... Rorro...  
Carlota.— Yo he nacido una tarde serena  
muy cerquita de Pola de Lena.  
Todas.—Pola de Lena, villa asturiana  
donde me iría de muy buena gana.  
Carlota.— Quince abriles tan sólo tenía  
y estudiaba para ama de cría".

O la famosa cuarteta del garrotín en *El país de las hadas*:

"No me tires indirect,  
no me tires indirect,  
que mi padre es arquitecto  
de la línea de Jeré."

Años antes, en *El año pasado por agua*, se escuchaban alusiones tan crípticas y chuscas (seguramente debidas a Chueca) como las del coro que comenta la llegada de Neptuno:

"¡Qué bonito es el traje  
que lleva el señor!  
¿Se lo habrá hecho Muñiz?  
¿O lo habrá hecho Muñoz?  
Pero el punto más grave  
en esta cuestión  
es que lo haya pagado.  
Yo creo que no".

<sup>16</sup> Conviene advertir que todas estas palabras, que siguen entrando hoy igualmente en las expresiones eróticas, forman todo un entramado de lenguaje que todos entendemos y que se mantiene en un uso frecuente. Ninguna de ellas, en esa acepción, es registrada por el DRAE. ¿Qué hacen estos académicos? ¡Atiborran el Diccionario de vocablos fuera de uso y dejan fuera todo un léxico vivo! Hay muchas otras palabras del habla popular pertenecientes a otros campos semánticos que tampoco están registradas en el DRAE porque se ha ignorado olímpicamente, a lo que parece, el tesoro lingüístico que encierra el género chico.

<sup>17</sup> En relación con esta temática oriental hay que recordar también la Japonesa y el japonés que quieren "estudiar las costumbres de Iberia" (*Cinematógrafo nacional*); el cuadro VIII (Los Paraísos artificiales) de *El príncipe Carnaval*, donde aparecen "La señorita Butterfly y las Japonesitas", y algunos cuplés, como *Amor japonés* de Retana y Bódalo (h. 1919). Los nipones estaban de moda. Japón se había convertido en una gran potencia mundial con las reformas de la era Meiji, con su crecimiento industrial y con sus éxitos bélicos (guerra con China, 1894-1895; guerra con Rusia, 1904-1905). Así pues, se convirtieron en ingrediente válido para el reconocimiento popular y periodístico. No podemos aquí entrar en la compleja suma de factores críticos, obsoletos, exóticos, burlescos y admirativos (todos ellos superficialmente vistos) que conlleva la aparición de los japoneses (o su alusión) en revistas y cuplés.

O como esta mescolanza de crítica, alusiones, bufonada y versos de cabo roto:

"Hay tiburones que de un coletá  
casi derrumban el Banco de Espá.  
Hay ballenatos de tal magnitud  
que se asustaba de verlos Neptú.  
Y hay pececí  
como el coral  
que son más bellos que la Duval".

O como el breve diálogo siguiente (sin explicación ni previa ni ulterior):

"Manolo.— Te estuve esperando  
en la sastrería.  
Su mujer.— Dispensa, Manolo,  
que no lo sabía".

En algunos casos, siempre en esa caja de sorpresas que es *El año pasado por agua*, aparece explícitamente, en un cantable absurdo, el distanciamiento brechtiano:

"Guardias.— Nos vamos como hemos entrau.  
Todos.— ¡Racataplau!  
Guardias.— Y todo lo que hemos cantau.  
Todos.— ¡Racataplau!  
Guardias.— No ha sido más que un pretexto  
ya usau  
para que pongan  
otro decorau.  
Todos.— ¡Racataplau!  
¡Racataplau!".

Un último ejemplo del carácter intencionalmente artificioso y antinaturalista de los textos lo tenemos en el cuadro IV (Fiesta glauca) de *La alegre trompetería*:

"Coro de señoras.—  
Fiesta nimbosa, — verbena glauca, — celebrcean en holocausto — de los que en verso — palabrasean. Son cinzelajes — sus comparantes — o equivalentes, y hasta hermocean — adjetivantes - frases corrientes. Verboseantes — de nuestro léxico, — tienden a hacer otro lenguaje — para ofrendarnos - vida y placer".

¡Pensaría uno estar leyendo algún texto culte-

rano! O quizá un fragmento de Lewis Carroll... Pero es que las sorpresas que nos deparan las revistas del género chico no tienen límites. ¿Quién podría pensar que expresiones tan aparentemente modernas como *superferolítico* aparecerían ya en *El príncipe Lila*, precedente de 1872 ya citado? ¿O que en *El país de las hadas* se hablaría de un kilo (de billetes) en el sentido actual? ¿O que esa misma obra termina, levemente rectificadas, con los famosos versos románticos:

"Y el globo, en tanto sin cesar navegue  
por el piélago inmenso del vacío"<sup>18</sup>

Posiblemente más definitorias todavía que estas características sean las que se refieren a la dramaturgia, que ofrece unos rasgos peculiarísimos, especialmente dos: la expresión bailada y la apoteosis, ambos inseparables de la revista del género chico.

El recurso de las escenas bailadas —utilizado ya de manera decorativa por la ópera francesa y rusa en el siglo XIX— apunta ya en el sainete, si bien en muchos casos se trata más bien de escenas callejeras o de verbena en las que el baile actúa como mero elemento ambiental (por ejemplo el cuadro final de *La verbena de la Paloma*). La insistencia de los directores de escena actuales en presentar verdaderos cuadros de ballet en esas escenas generalmente se aleja de la intención originaria de los autores. Convertir la "Soleá" o la "Mazurka" de *La verbena de la Paloma* en espectáculo danzado podrá ser vistoso, pero traiciona el clima naturalista de la obra, sacrificándolo a la brillantez del espectáculo. Lo cual podría ser algo así como una influencia *retrospectiva* de la revista sobre el sainete; como ocurre hoy, por ejemplo, con el influjo de Mahler y los post-románticos sobre la música barroca y neoclásica, que cristaliza en el empleo (inadecuado) de enormes efectivos orquesta-

<sup>18</sup> Este tipo de citas y otros elementos literarios clásicos no son raros en la revista. En el cuadro III de *Cuadros disolventes*, mezcladas con la crítica política, aparecen figuras legendarias: Juan Palomo, Juan Lanas, la Pepa, Mari-Castaña, el tío Paco, el capitán Araña, Gedeón y Lucas Gómez; un recurso que se remonta nada menos que a Quevedo (*La visita de los chistes*).

les y corales en obras de Bach, que están escritas para conjuntos mucho más reducidos. En la revista, la multiplicación de verdaderas escenas bailadas por cuerpos de baile profesionales obedece a una necesidad de animación consustancial con el género: un tipo de animación que significa una manera específica de expresar los contenidos emotivos, argumentales y estéticos de la obra.<sup>19</sup> Esta animación no se refiere ya tanto a los sentimientos de los personajes como a una visión abstracta, estético-lúdica, del espectáculo como tal. Posiblemente la revista del género chico haya recibido alguna influencia de las operetas francesas y vienesas en su primera oleada (Suppé, Strauss), pero en todo caso la estructura y el resultado muestran un aspecto muy diferente: el imprescindible dinamismo que se exige en todas las escenas resulta incompatible con la sucesión hierática de romanzas y dúos. Se recurre entonces al procedimiento de añadir el baile al canto, convirtiendo gran parte de los números musicales en escenas bailadas.

*No en música de baile cantada* (como en el sainete), *sino en música de baile bailada*.

La escena de los Bailes, en *Cuadros disolventes*, es ya un modelo. En el cuadro III (“La linterna mágica”), el telón corto con un gran cortinón rojo que lleva un gran disco central; el foro es una gran cámara oscura. Cuando llega el momento, “Se abre el disco. Oscurece la batería. Se ilumina el cuadro con el foco eléctrico colocado en la concha. Los bailes. Aparecen en grupos plásticos. En alto el Baile Español, seis mujeres con mantones alfombrados y un Español y una Española, traje típico madrileño. A la derecha el Baile Francés, seis mujeres elegantemente vestidas, con sombreros grandes, etcétera. Un Francés y una Francesa, trajes alegóricos, etc. A la izquierda el Baile

Italiano, seis mujeres de campesinas romanas y bailarinas. Un Italiano y una Italiana, traje romano, todos con sus panderetas y en grupo plástico.” Bailan sucesivamente, y al final: “Combinación de los tres bailes a gusto del maestro”. Notemos que la relación con los personajes o el argumento apenas existe; únicamente se ha buscado un pretexto: el Empresario que está buscando artistas y ellos actúan para ver si los contrata. En el cuadro III de *Las mujeres de don Juan* la Corales y un coro femenino cantan y bailan un garrotín (que parece un reflejo del de *La corte de Faraón*); el Vals del mismo cuadro (“Como errantes mariposas”) es igualmente cantado y bailado. En *El proceso del tango* la Bella Pulpeiro canta y baila un tango (andaluz); y después, todo el “proceso” consiste en diversos bailes que se van presentando: las Valencianas, las gallegas, las andaluzas, el Minué, el Couplet modernista y finalmente de nuevo el tango; es pues una suite de bailes en escena, entrecortada por los imprescindibles diálogos argumentales.<sup>20</sup> La Argentina y los Gauchos, en *Cinematógrafo nacional*, bailan su número del “¡Pam! ¡Pam!” en el cuadro IV; la Diosa y el coro el suyo en el cuadro V (“Madrid sicalíptico”); y las Vestales el suyo en el cuadro VI (“La kermesse”). La suite de bailes que mencionábamos en *El país de las hadas* es toda ella danzada (cuadro II), así como el “Gran bailable de las “Horas con campanillas y timbres” del cuadro IV (“Las hijas del Tiempo”). Casi podría decirse que la suite de danzas (cantadas) que constituían el sainete se convierte aquí en una suite de danzas bailadas.

Naturalmente, el canto y el baile requieren a menudo una división de funciones, o al menos una alternancia. En otros casos, los autores han buscado animar el número cantado con una acción escénica de carácter casi coreográfico, aunque no sea propiamente un baile: ¡la vista no debe permanecer inactiva! Como ejemplos de este tipo de animación

<sup>19</sup> Véase en este mismo volumen el artículo de Volker Klotz *Poder y papel del baile en la opereta y la zarzuela*. Una exposición más amplia del tema en su libro *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Munich: Piper, 1991. Hay traducción española: *Zarzuelas y operetas*. Vergara, Buenos Aires-Madrid, 1995. Klotz deslinda los valores expresivos del ballet (incluida la ópera) de los del baile en la opereta, lo cual es correcto. Para la revista, el caso es distinto (Klotz no se ocupa de ella); al menos para el género de revista del que nos ocupamos ahora.

<sup>20</sup> Un precedente —hasta por el título— es *El proceso del cancan*, zarzuela de Rafael M<sup>a</sup> Liern y Barbieri, de 1873. El esquema es sustancialmente el mismo: una extensa suite de danzas. Véase CASARES, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri...*; p. 449.

puede citarse el número de los Abanicos en el cuadro II ("Mujeres y flores") de *La tierra del sol*, donde las seis bailarinas Rojas y las ocho triples Rojas combinan el juego de abanicos y las evoluciones con el texto (con rasgos de cuplé); o el número de las Evas y don Juan, en que éste trata de morder una manzana que las Evas le hurtan coquetamente (en *Las Mujeres de don Juan*).

Un recurso empleado por la revista (y por la opereta y las zarzuelas próximas a ella) es la alusión militar y marcial: marchas, desfiles, simulacros de combate y similares resultan siempre eficaces en cuanto que, por una parte, llenan la escena; y por otra, la rigidez castrense se metamorfosea grácilmente en erótica sugerencia, ya que se trata siempre de cuerpos femeninos convenientemente disfrazados. La escena penúltima de *Cuadros disolventes* (escena de asalto) se describe así en el libreto:

"Las tiples primeras en primer término, las segundas en el segundo y coro después, todos colocados de manera que ocupen todo el escenario hasta la última grada. Gran asalto de florete, en el que el director de escena ha de poner

gran cuidado, pues de él depende el efecto y el éxito de este cuadro".

La música, "Marcial", se inicia con 6/8 de aire militar y luego mima, en nervioso 2/4, todas las posiciones de la esgrima, que van indicadas en la partitura compás por compás (véase el ej. 10).

Baile y movimiento coreográfico llenan una gran parte de la revista constituyendo además su aspecto más brillante. Y aun debiera añadirse una variante que aparece con extraordinaria frecuencia: lo que los autores llaman *cuadro* o *cuadro plástico*. Consiste en que las bailarinas, cantantes y figurantes componen, de entrada, un conjunto inmóvil presuntamente estético. Normalmente, al alzarse el telón para cada cuadro (parte de un acto) aparece esa composición de figuras o *cuadro*. De la importancia que los autores daban al efecto plástico de tales cuadros puede dar idea lo minucioso de las acotaciones, que a veces ocupan páginas enteras donde se describen con todo detalle cada grupo con sus ropas y tocados, su disposición como figura y su situación en la escena. Es

The musical score is divided into two main sections: "Firmes" and "Asalto".

**Firmes:** This section consists of six measures. The first measure is marked with a forte dynamic (*ff*) and a tempo marking of  $\text{♩}^n$ . The second measure is marked with a piano dynamic (*p*). The third measure is marked with a forte dynamic (*ff*). The fourth, fifth, and sixth measures are marked with a piano dynamic (*p*).

**Asalto:** This section consists of six measures. The first measure is marked with a forte dynamic (*ff*). The second measure is marked with a piano dynamic (*p*). The third measure is marked with a forte dynamic (*ff*). The fourth, fifth, and sixth measures are marked with a piano dynamic (*p*).

Choreographic directions are indicated above the notes in brackets:

- Firmes:**
  - [Saliendo al público levantando el florete]
  - [Bajando el florete]
  - [Dándose frente las parejas]
  - [Saliendo al contrario levantando el florete]
  - [Bajando el florete]
  - [En posición]
- Asalto:**
  - [1ª posición]
  - [En guardia]
  - [A fondo los de la derecha]
  - [En guardia]
  - [A fondo los de la derecha]

The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4.

Ejemplo 10.

interesante señalar que el director de escena tiene ahora explícitamente una tarea importante que realizar: son frecuentes indicaciones como “*Sesenta mujeres colocadas artísticamente y por grupos de colores llenan todo el escenario en actitudes diversas a juicio de los directores de escena*” (*La tierra del sol*), “*Todo este cuadro ha de resultar lo más artístico a juicio del director*” (*El país de las hadas*), “*Cuadro de efecto a juicio de los directores*” (*Las mujeres de don Juan*), “*todo este cuadro queda a cargo del director de escena para su colocación*” (*Certamen nacional*); observaciones que raramente aparecían en los sainetes. Porque no se trata ya del despliegue argumental sobre la escena, sino de la *materialidad de la escena como espectáculo visual*. Esta concepción tendrá consecuencias inmediatas sobre el concepto de “decoración”: ya no son precisos los decorados pintados — a veces muy finamente— por especialistas, y que sirven como telón de fondo para la acción. Ahora cada cuadro tiene decorados distintos y de rápida colocación; y *los grupos mismos que actúan forman parte de esa decoración*. El gran telón cuidadosamente pintado ya no es imprescindible. Ahora hay pequeños elementos muebles, bambalinas, bastidores, luces y figuras: es un nuevo tipo de ilusión escénica.

Aunque la cita es muy larga, vale la pena incluirla completa, pues ella sola da una idea exacta de cómo se cuidaban tales cuadros y del detallismo minucioso con que los autores —en este caso Perrín y Palacios y Calleja— describían atuendos y colores. Se trata del cuadro II (“*Mujeres y flores*”), ya citado, de *La tierra del sol*. (Previamente hay una extensa acotación referente al decorado):

“Grupos: colores de los trajes y colocación.— Primer grupo: las Rojas. Ocho típles.— Majas andaluzas del siglo XVIII. (Traje típico fantaseado) Faldas rojas de raso, bordadas con lentejuelas oro y encajes negros. Chaquetillas de terciopelo negro, bordadas y con alamares oro. Mantillas blancas de encaje con peineta grande de concha y claveles rojos a la cabeza. Abanicos de tela roja, grandes y bordados con lentejuelas oro. Medias negras y zapatos rojos de raso con galgas rojas. Fajas amarillas y encarnadas con lazo grande. (Ocupan la escalinata del templete).

Segundo grupo: las Azules. Seis coristas.— Faldas azules de raso, bordadas con lentejuelas plata y encajes blancos. Chaquetillas de terciopelo blanco, bordadas y con

alamares plata. Mantillas de encaje negro con peinetas grandes y claveles blancos a la cabeza. Abanicos grandes de tela azul y bordados con lentejuelas plata. Medias negras y zapato de raso azul con galgas azules. Fajas amarillas y encarnadas con lazo grande a un lado. (Galería derecha).

Tercer grupo: las Amarillas. Seis coristas.— Faldas amarillas de raso, etc., lentejuelas plata y encajes negros. Chaquetillas de terciopelo rojo, bordadas y con alamares plata. Mantillas de casco, de terciopelo negro con vueltas de raso amarillo. Claveles amarillos a la cabeza. Abanicos grandes de tela amarilla, bordados con lentejuelas plata. Medias negras, zapato amarillo con galgas amarillas. Fajas amarillas y encarnadas, lazo, etc. (Galería izquierda).

Cuarto grupo: las Blancas. Seis coristas.— Faldas blancas de raso, con lentejuelas oro, encajes amarillos. Chaquetillas de terciopelo azul bordadas, alamares oro. Mantillas de casco de terciopelo negro con vueltas de raso blanco. Claveles rojos jaspeados a la cabeza. Abanicos grandes de color blanco con lentejuelas de oro. Medias negras, zapato blanco con galgas blancas. Faja amarilla y encarnada, lazo, etc. (Escalinata derecha).

Quinto grupo: las Verdes. Seis coristas.— Faldas de raso verde, lentejuelas plata, encajes blancos. Chaquetilla de terciopelo negro, alamares plata. Mantillas de madroños verdes, claveles verdes. Abanicos verdes, lentejuelas plata. Faja amarilla y encarnada. Medias negras, zapato verde con galgas. (Escalinata izquierda).

Sexto grupo: las Rojas [sic. Deben de ser las rosas]. Seis bailarinas.— Falda rosa, chaquetillas blancas de terciopelo, etc., alamares oro. Mantillas negras de encajes. Claveles rojos, zapatos rosa con galgas. Fajas amarillas y encarnadas. Abanicos rosa, lentejuelas oro. (Colocación artística).

Séptimo grupo: las Heliotropo. Seis bailarinas.— Falda heliotropo, etc. Chaquetilla rosa, alamares plata. Mantillas blancas. Abanicos heliotropo. Fajas, zapatos heliotropo, etc.

Octavo grupo: doce comparsas.— Unas falda roja, chaquetilla negra. Otras faldas azules, chaquetillas rojas. Seis mantillas blancas, seis negras. Cabos de iguales colores pálidos. Fajas amarillas y encarnadas. Flores a cabeza, etc., etc.

De todo este conjunto abigarrado ha de resultar un conjunto artístico al levantarse el telón de cuadro. Los abanicos han de formar, por su colocación artística, un golpe de vista sorprendente. Todas las figuras de este cuadro con castañuelas. Quietas todas las figuras al empezar el cantable, hasta que el cuadro se descomponga”.

Además de informarnos sobre el vestuario, el texto informa puntualmente sobre la composición del elenco: típles, coristas, bailarinas y comparsas. Nótese el detalle patriótico de las fajas amarillas y

encarnadas. Y también el hecho importante de que, por número de elementos y vestuario, los costos de la revista superarían con mucho los del sainete.

Una observación más: los cuadros se presentaban inmóviles, pero luego se *descomponían* o *disolvían*. De ahí el título de *Cuadros disolventes*. Pero la vida del lenguaje es sorprendente e imprevisible. Cuarenta años después de su estreno, cuando todavía se recordaba su éxito (y se le adjudicaba un erotismo casi inexistente), yo oía hablar a las personas mayores de "cuadros disolventes" en el sentido de "espectáculo o situación indecente".

Nos queda por analizar un último rasgo dramático de la revista: la *apoteosis*.<sup>21</sup> Es el final brillante, deslumbrante si fuera posible, de la revista, que anima al público a aplaudir tanta luz, color, belleza femenina, trajes lujosos, coreografía atractiva y buen gusto. Conviene no confundir la apoteosis con el desenlace de los *sainetes* o las zarzuelas. En tales desenlaces se suelta el nudo argumental —es decir, se descubre la verdad, se aquietan las pasiones, se deshacen los malos entendidos, los engaños, las ocultaciones. En los *sainetes*, el desenlace suele tener lugar públicamente y es de carácter ético: "La verbena del barrio —desparramada en sus últimos bailes— es el escenario total, un rincón del mundo donde, por arte mágica todo se trasmuta en universal y paradigmático (como en el Gran Circo de América de Kafka), donde están todas las personas que forman parte de la trama y el amplio coro del pueblo bullidor; y donde la sentencia moral es ejemplar, inapelable y eternamente válida, como la ley moral kantiana".<sup>22</sup>

En la revista este elemento moral y ejemplar no se encarna en los protagonistas; sino que cuando aparece lo hace bajo una forma abstracta, fantástica o alegórica: no se trata de enderezar y moldear la vida presente de los personajes, sino, si acaso, de mostrar

una idea envuelta en espectáculo. Lo normal es que la apoteosis tenga sobre todo un significado *dinámico*. Es decir: la acumulación de secuencias parece requerir un final de mayor peso que cada uno de los cuadros anteriores. La apoteosis llena el último cuadro pero suele ser brevísima, tener apenas texto (en ocasiones sólo la petición de aplauso al público, que se mantiene bajo diversas formas, sobre todo en los primeros años de la revista), ni más música que la precisa para rematar el espectáculo. Lo importante es aquí el cuadro plástico, la visualidad, el halago a los ojos. La temática es variada, y sirve de pretexto a los efectos. Así, hay un canto al amor en las apoteosis de *La tierra del sol* y de *Las mujeres de don Juan* (en este caso con alusiones plásticas al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y a *Los amantes de Teruel* de Hartzembusch); *Cuadros disolventes* presenta una Gran apoteosis del dinero; en *El país de las hadas* se canta a la alegría y al placer; en *La alegre trompetería* al amor erótico; en *Certamen nacional* hay una patriótica ¡Gloria al trabajo!; *Cinematógrafo nacional* termina con una apoteosis de la Electricidad y el Progreso. El primer paso lo dio sin duda *La Gran Vía*, cuyo final (que todavía no se llamaba apoteosis ni incluía bailarinas ni cuadros plásticos vivos) citamos in extenso: "*Cuadro quinto: La Gran Vía.— El teatro representa una plaza de la que parte una vía inmensa, anchurosa, y por todos conceptos magnífica, formada por edificios suntuosos. A uno y otro lado habrá en toda su extensión kioscos anunciadores, iluminados por dentro. En sus cristales figurarán los títulos de los principales períodos de Madrid, sin distinción de colores políticos. En el centro de la plaza se eleva un monumento al que sirve de remate la estatua de la libertad, que tiene en la mano derecha la bandera española. En los cuatro ángulos del pedestal hay otras tantas figuras que representan la Ciencia, la Justicia, el Trabajo y la Virtud. Todos los edificios estarán colgados e iluminados como en día de gran fiesta. Escena única.— Todos los personajes de la revista que puedan salir. Música. Marcha y desfile general*".

Tampoco *El año pasado por agua*, predecesor inmediato del género, presumía de apoteosis, pero su final es del mismo género: "*Se van las paredes a un lado, el techo hacia arriba, el espacio se agranda y aparece en el fondo un sol inmenso. Con los motivos*

<sup>21</sup> Una vez más: una palabra que durante largos años tuvo importancia notable en la jerga teatral, no viene registrada en el DRAE hasta la edición de 1992.

<sup>22</sup> Véase *La verbena de la Paloma*, de R. de la Vega y T. Bretón, edición de Ramón Barce. Música Hispana, ICCMU, Madrid, 1994. p. XVIII.

*musicales de la obra, evoluciones, alegría general*".

No tiene apoteosis en sentido estricto *La corte de Faraón*, que es una mezcla de opereta y revista, aunque sí se busca un final plástico y triunfalista (dentro del tono humorístico de la obra). Como final característico, he aquí el de *Cuadros disolventes*:

"Cuadro quinto. Gran apoteosis del dinero.— Toda la compañía. Alegoría fantástica, un practicable a todo fondo corrido, sobre el cual habrá, y representado por figuras, dos billetes de cien pesetas, dos idem de cincuenta; dos de veinticinco, la onza, el duro, la peseta, monedas de cinco duros, dos pesetas, cuatro perros grandes, cuatro chicos. Todo representado con estandarte y alegorías a lo mismo. Estas figuras serán comparsas mujeres, niños y niñas. Al terminar la esgrima ["Gran asalto de florete" en el cuadro anterior, véase ej. 10] se colocan todas las figuras que han tomado parte en ella, convenientemente, para que resulte un cuadro verdaderamente plástico.

La revista, el Empresario y el Mago,<sup>23</sup> las demás figuras forman el cuadro.

Empresario (Hablando sobre la orquesta):

— Para la presentación de toda mi compañía sus cuadros aceptaría si han logrado aprobación.

Mago.— Pregunte usted a los presentes. (por el público)

Empresario.— ¡Hombre, yo!...

Mago.— Fuera temores.

(Al público)

¿Les han gustado, señores,

estos cuadros disolventes?

(Fuerte en la orquesta. Telón)"

## 5. Público y entorno histórico-social

El trasfondo ideológico de la revista es radicalmente ajeno al del sainete: ningún elemento de la

<sup>23</sup> El Empresario constituye un poco el hilo de toda la pieza. En la primera escena aparece preocupado por cómo conquistarse al público, como un trasunto del inicio del *Fausto* de Goethe, donde el Director pide al Autor "que pasen muchas cosas en escena. La gente viene a mirar, lo que más le gusta es ver". Y añade, al final: "No me escatiméis este día bambalinas ni tramoyas", pues de lo que se trata es de encerrar el mundo entero en el escenario. En la revista, a un nivel sólo decorativo, se busca igualmente una panorámica hasta cierto punto "internacional".

vida real es mostrado en su estado natural. Y especialmente los problemas económicos y su correspondiente presión sobre los protagonistas, factores que no entran jamás en juego seriamente. No existe para nada la necesidad del dinero, ni la pobreza, ni el esfuerzo laboral. En el mundo mágico de la revista nadie sufre esas miserias.

Sería una irresponsable simplificación el suponer sin más que algunos acontecimientos político-económicos hubieran cambiado la realidad histórica y que por lo tanto la revista se limita a reflejar una realidad nueva y más próspera. Las fechas no nos permiten tan cómoda solución, ya que los comienzos de la revista se solapan con los finales del sainete, y ambos géneros seguirán conviviendo años y años. Además, sabemos que tales acontecimientos *no se produjeron*, al menos hasta la Guerra Europea, que significó en efecto una notable aportación de dinero para España, pero ya fuera del período que hemos estudiado. Más bien se trate posiblemente de un cambio de estilo y de asunto que responde a un cambio de gustos del público: del mismo público burgués que iba a los sainetes. Quizá simplemente el cansancio ante un tipo de obra cuya sentimentalidad iba agotándose y repitiéndose: un fenómeno que vemos constantemente en todo espectáculo de gran público.

Este alejamiento de la realidad social viene compensado por una constante crítica política. A las bromas inofensivas y sumisas de las pobres gentes del sainete suceden ahora ridiculizaciones y agresiones descaradas a los gobernantes, generalmente en alusiones clarísimas (en aquel momento) y a menudo citando los nombres propios o mote transparentes. Hay así, por un lado, un cerrar de ojos ante los problemas sociales; pero un abrirlos y hasta desorbitarlos ante el hecho del gobernar. Una mayor politización, pues; algo evidentemente positivo. Pero politización que participa de la abstracción fantástica y sin rumbo de la revista, y que carece por tanto de orientación: una actitud humorísticamente anarquizante, muy propia de la idiosincrasia española (o castellana y meridional al menos), y que podemos encontrar ya (aunque encubierta por la evocación histórica) en *El barberillo de Lavapiés* de L. M. de

Larra y Barbieri (1874). Lo que sí mantiene la revista, con referencia al sainete, es la contemporaneidad: a veces escapa hacia otros lugares y aún mundos distintos, pero no se refugia en los pliegues de la Historia.

En valores absolutos, no cabe duda de que la revista apunta a un público de mayor nivel sociocultural que el del sainete: la crítica política, la abstracción y la alegoría, la alusión a valores muy generales, las referencias exóticas (que implican un mayor conocimiento de países, un salir del limitado barrio en que se desarrollan las tramas sainetescas), todo ello implica una sociedad más próspera y modernizada con inquietudes (y posibilidades) como viajar, tener un cierto conocimiento de la política, reflexionar sobre valores como el amor, el progreso, la libertad, el placer, el disfrute de la vida. Y sin embargo, entre 1910 y 1914, por ejemplo, años culminantes de la revista chica, se estrenan aún sainetes a la antigua usanza como *El chico del cafetín* de Torres del Álamo y Asenjo y música de Calleja (¡Calleja, el compositor de los títulos más famosos que hemos comentado!). El público, cronológicamente, no puede ser muy distinto. Quizá la revista se dirige a otro estrato social, a una burguesía un poco más refinada que la consumidora de sainetes. Es posible también que tras de la guerra de 1898 con Estados Unidos y la invasión y despojo de nuestras colonias

por los norteamericanos se produjera en España algo así como una cierta crecida de la consciencia y de la reflexión, y que el espacio justo de esa crecida — entre 1898 y los comienzos del siglo XX— coincidiera con los años cruciales de la formación del género. Desde luego que entre *Cuadros disolventes* (1896) y *Cinematógrafo nacional* (1907) hay diferencias notorias de contenido ideológico. Pero también es cierto que no suelen encontrarse —ni en el sainete ni en la revista— alusiones concretas a la pérdida de las colonias, lo que parece indicar una falta de interés y de impacto popular por el asunto. Aunque no hay que extrañarse, si pensamos que el viaje a América de Colón no tuvo apenas reflejo en la literatura del siglo XV y de comienzos del XVI; y no obstante el influjo *real* del contacto con América fue enorme.

¿Habría que llegar a la paradójica conclusión de que algunos acontecimientos son tan impactantes que se eluden o al menos tardan mucho en recibirse literariamente? ¿O quizá que no quería tocarse el desastroso acontecimiento de la pérdida de las colonias y se buscaban formas evasivas?

Somos conscientes de que estos géneros teatrales están vírgenes de todo estudio profundo. Las historias de la literatura y del teatro los ignoran vergonzosamente. Habrá que esperar a trabajos ulteriores para llegar a algunas líneas de definición válidas y bien fundadas.