CUADERNOS DE MÚSICA IBEROAMERICANA. Vol. 37
enero-diciembre 2024, 173-220
ISSN: 1136-5536
ISSN-e: 2530-9900

https://dx.doi.org/10.5209/cmib.92185

Enrique Encabo Fernández
https://orcid.org/0000-0003-1984-2251
enrique.encabo@um.es
Universidad de Murcia

El número patriótico en la revista musical española: "Banderita" (1919) y "Soldadito español" (1928). Contextualización y trascendencia*

*Patriotic Numbers in the Spanish Musical Revue (*revista*): "Banderita" (1919) and "Soldadito español" (1928). Contextualisation and Significance*

En 1919 y 1928 se estrenaron, en el contexto de la revista musical española, dos números patrióticos que tuvieron gran repercusión en su época y posteriormente: "Banderita" (*Las corsarias*) y "Soldadito español" (*La orgía dorada*). En este artículo expondremos su aparición −comprendiéndolos a partir de la tradición a la que pertenecen−, las características de la revista musical española de principios de siglo que propician su inserción y el voluntario olvido y posterior recuperación de los mismos durante la Segunda República y el franquismo. Este análisis nos permitirá observar que las músicas (aun cuando, en un determinado momento, se convierten en himno o canción emblemática) no tienen un significado unívoco, sino que este siempre es negociado y atribuido culturalmente por las sociedades según la circunstancia histórica en que se producen.

Palabras clave: revista musical, himno, España, siglo XX, música teatral, música militar, cuplé, pasodoble.

*In 1919 and 1928 two patriotic numbers were premiered in the context of the Spanish musical revue (*revista*) that had great repercussions at the time and in subsequent years: "Banderita" (*Las corsarias*) and "Soldadito español" (*La orgía dorada*). This article will discuss their origins, considering the tradition to which they belong, the characteristics of the Spanish musical revue from the beginning of the century that favoured their inclusion, and their deliberate omission and subsequent revival during the Second Republic and Francoism. This analysis reveals that even when these musical numbers become anthems or iconic songs, they do not have a univocal meaning, but that this is culturally negotiated and attributed by societies according to the historical circumstances in which they are produced.*

Keywords: Spanish musical revue (revista), anthem, Spain, nineteenth century, stage music, military music, cuplé, pasodoble.

* El presente artículo se enmarca en el proyecto "Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936-1975): sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales". IP del proyecto: Iván Iglesias. Financiado por el plan de ayudas 2021 a Proyectos de Generación de Conocimiento en el marco del Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023, Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia: PID2021-128307OB-I00).

Introducción: herederos de la tradición (musical)

La relevancia social del teatro musical en España excede el acontecimiento artístico para adquirir nuevos significados, creados y negociados culturalmente según el momento sociopolítico. En este sentido, la inestabilidad del país durante los siglos XIX y XX fue especialmente propicia para que unas músicas pensadas e ideadas para la escena, pero también difundidas más allá de los teatros a través de la actividad de bandas de música, organilleros o pianistas de café, entre otras formaciones, alcanzasen inusitada popularidad y, al mismo tiempo, fuesen empleadas por diferentes grupos sociales como abstracción simbólica de sus anhelos e inquietudes. Como hemos indicado, el siglo XIX, especialmente su segunda mitad, con las guerras coloniales y las diversas asonadas militares –además de la proclamación de la efímera Primera República– como telón de fondo, fue singularmente inestable en España[1], situación que se prolongaría durante la primera mitad del siglo XX y que tuvo su reflejo en textos periodísticos, literarios, creaciones pictóricas y, naturalmente, obras escénicas y musicales.

Con respecto a las obras musicales cabe distinguir diferentes procesos que, si bien forman parte de un mismo universo cultural, pueden analizarse a partir de sus diferencias: tenemos por un lado obras lírico-dramáticas, creadas a propósito de un suceso histórico, pasado o presente, que presentan un fuerte componente propagandístico. Sería el caso de las zarzuelas (y formatos similares) escritas y compuestas a propósito de la Guerra de la Independencia[2] –uno de los mitos fundacionales del Estado moderno español–, y el resto de conflictos bélicos contemporáneos en las que estas se crean[3]. Dentro de ellas, también podemos distinguir entre las músicas de nueva composición y el empleo de otras preexistentes por parte de los autores, particularmente los himnos. La inclusión de "La Marsellesa" (por

[1] Tan solo en esta segunda mitad del siglo XIX encontramos más de diez conflictos bélicos dentro y fuera de la península, algunos tan traumáticos como la Guerra de los Diez Años (1868-1878), la tercera guerra carlista (1870-1876) o la Guerra de Cuba (1895-1898). A ello se suman los diversos cambios políticos que transitan desde la coronación de Isabel II como reina de España a la proclamación de la Primera República, la instauración de una nueva dinastía y, finalmente, la Restauración borbónica caracterizada por el turnismo político.

[2] Francisco José Rosal Nadales (2017) analiza en su tesis doctoral la presencia y significado de la Guerra de la Independencia en la zarzuela de 1847 a 1964.

[3] Marie Salgues ha estudiado el teatro "de actualidad militar" o "teatro patriótico", creado durante la segunda mitad del siglo XIX en España. Con este término, la autora se refiere a un tipo de obras (de circunstancia, a veces llamadas de actualidad) cuyo tema no es el pasado sino el presente: "un discurso sobre la guerra, sobre España en guerra, sobre los españoles defendiendo España […] su tema es, una y otra vez, la patria en peligro, la conflagración inmediata" (2010, 10-11). Los géneros empleados (no musicales, aunque en ocasiones incluyen músicas) por los autores de este teatro son de lo más diverso (Salgues establece hasta 87 categorías) comprendiendo dramas, loas o pantomimas.

ejemplo, en la zarzuela homónima de Miguel Ramos Carrión y Manuel Fernández Caballero, estrenada en 1876) es un ejemplo paradigmático. Por último, y es lo que en este texto nos ocupa, tenemos otras músicas incluidas en zarzuelas, sainetes o revistas musicales que, desligadas de su obra original, son asumidas[4] por la sociedad y convertidas en himnos colectivos. Como indica Jaume Ayats (1997) "canciones emblemáticas" que provocan en el grupo un sentimiento de pertenencia, de cohesión y hasta de emoción[5].

Dentro de este último grupo llaman la atención aquellas músicas que nacen en la escena frívola y sicalíptica, en nuestro caso, concretamente en la revista musical de principios de siglo XX, y que, por consiguiente, a priori presentan nula vinculación, desde su génesis, con los valores castrenses o promovidos por aquellos combatientes que las entonaron. Se da la evidencia, por tanto, de que "unos materiales que, en apariencia, son deleznables y que además se crean a partir de elementos musicales y poéticos sencillos, pueden ocultar sentimientos identitarios de toda la colectividad" (Cortés y Esteve 2012, 10). En esta línea, cabe recordar una vez más cuáles eran las músicas que, más allá de academicismos, vanguardias y circuitos de difusión y recepción reducidos, protagonizaban la cotidianeidad de los españoles: "piezas como 'Tápame', 'La pulga', 'La violetera', 'Flor de té', 'El relicario' o 'Banderita' eran conocidas y repetidas en toda España. Todo ello, no la exquisita y estilizada música de Albéniz, Granados y Falla, era la verdadera música nacionalista española" (Fusi 1999, 29).

La asunción de determinadas músicas creadas para la escena como himnos colectivos no nace con el nuevo siglo. De hecho, tiene una larga tradición durante el siglo XIX, acentuándose notablemente según nos acercamos al final de este, en buena medida por el devenir de los acontecimientos sociohistóricos. El primer ejemplo de notoriedad es la "Marcha de Cádiz". La famosa marcha (más concretamente pasodoble) había sido compuesta por Federico Chueca para el general Prim, e incluida el año anterior dentro de *El soldado de San Marcial*, melodrama en cinco actos y en prosa de Valentín Gómez y Félix G. Llana, estrenado en el Teatro Apolo de Madrid. Sin embargo, el verdadero éxito llegó al formar

[4] Empleamos el término "asumir" según la acepción que ofrece el *Diccionario panhispánico de dudas* (RAE), esto es, con el sentido "tomar para sí" o "aceptar o reconocer [algo no material]", pues, como diversos investigadores han señalado, un himno o una canción de guerra difícilmente se puede imponer a los colectivos sociales (Cortés y Esteve 2012, 20).

[5] Esta canción interpretada por un grupo social es también escuchada por un *Alter*, generalmente ausente, que la interpreta como representación de aquel grupo del cual se siente distante, indiferente u hostil, aspecto esencial en contextos bélicos. Jaume Ayats emplea este análisis para las expresiones sonoras colectivas en manifestaciones y estadios deportivos, pero es igualmente útil para nuestro estudio. Al igual que el investigador, también optamos, frente a la posición del análisis formal o estructural, que contempla el texto como un producto, por una posición "del uso", que se interesa por el proceso comunicativo, variante a lo largo del tiempo.

parte de una zarzuela patriótica que conmemoraba a partes iguales la defensa de la ciudad de Cádiz ante el invasor francés y la redacción de "la Pepa": *Cádiz*, "episodio nacional cómico-lírico-dramático" en dos actos, con música de Federico Chueca y de Joaquín Valverde y libreto de Javier de Burgos, se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid el 20 de noviembre de 1886. Con respecto a la ambientación y argumento de la obra, el asedio de las tropas napoleónicas a la ciudad de Cádiz, Larraz (1988) ha señalado cómo la Guerra de la Independencia fue la primera contienda donde se empleó el teatro como medio de lanzar consignas populacheras y fomentar el odio al invasor. Se creaba así en los albores del siglo XIX una tradición que, basada en ciertos mitos (la defensa de Cádiz, el carácter recio de los aragoneses, la valentía del pueblo madrileño...), perviviría hasta los años finiseculares, en los que el odio al francés se transformaba (no en la zarzuela de Chueca y Valverde, pero sí en la recepción de la "Marcha de Cádiz") en odio al enemigo norteamericano.

La pegadiza música del compositor madrileño y la circunstancia del conflicto colonial, en especial las difíciles relaciones con Cuba –tras la Guerra de los Diez Años, la tensión en la provincia española iría en aumento hasta la independencia definitiva en el año 1898– convirtieron a esta en himno oficioso del ejército que marchaba a batallar en la isla[6]. El delirio a propósito de la marcha y su presencia habitual dentro del paisaje sonoro es observable en los testimonios periodísticos y en los relatos literarios contemporáneos al fenómeno (Encabo 2007, 103-104). Tal es la popularidad de esta música y su significado patriótico que incluso llega a proponerse (con la simpatía nada oculta del político conservador Cánovas del Castillo) como himno oficial[7]: así, desde las páginas de *El Imparcial* se instaba a encontrar una nueva letra para la marcha, un canto que sonara "confortante y animoso, así en las horas de triunfo y alegría como en los momentos de prueba y angustia [...] que vibre lo mismo en la boca del soldado que en los labios del niño; en la casa y en la calle; en la escuela y en el campamento. En la guerra y en la paz" (Flores García 1909, 202).

Es conveniente precisar que el mecanismo por el cual la "Marcha de Cádiz" pasó a ser el himno de la guerra noventayochista se fundamenta en un sinfín de actos y celebraciones, así como en las repetidas reposiciones de la obra en los principales teatros del país. Como elocuente ejemplo, Florentino Hernández Girbal describe la velada en que la obra fue representada en el Teatro Real, con presencia de toda la familia real (el autor indica

[6] Carmen del Moral Ruiz repasa en su libro a propósito del género chico algunas de las obras que sobre la guerra de Cuba se ofrecieron al público (2004, 157-190).

[7] Para más información sobre la siempre problemática cuestión del himno de España (al no llegar a ser del todo asumida la "Marcha granadera" como himno patrio por parte de la población) durante el siglo XIX, véase Nagore (2011).

que esta era la primera ocasión en que el futuro Alfonso XIII asistía al teatro) y del Gobierno en pleno, y con un desfile en el escenario de medio régimen de Ingenieros al son de la música de Chueca (Hernández Girbal 1992, 324-325).

A pesar de (o precisamente por) toda esta exaltación patriótica, cuando se consuma el "Desastre" el significado de esta música no pierde importancia, pero sí se invierte; el triunfal optimismo que representaba en el momento inmediatamente anterior, muta en tristeza y frustración, hasta el punto de casi culpar a Federico Chueca y a Joaquín Valverde de los desastres de Santiago y Cavite por haber compuesto la celebérrima marcha. El sentido atribuido a la misma cambia radicalmente, simbolizando ya no aquella guerra que el bravío ejército ganaría fácilmente, sino la derrota y colapso definitivo del imperio español.

La transformación de músicas populares en himnos colectivos no acaba con esta marcha, sino que se da igualmente en otros artefactos culturales, caso del pasodoble "Suspiros de España". Compuesto por Antonio Álvarez Alonso en la ciudad de Cartagena, fue estrenado por la Banda del Tercer Regimiento de Infantería de Marina en esta misma ciudad en 1902. La música (aún sin letra[8]) se difundió rápida y ampliamente por toda la geografía estatal a través de la labor de bandas de música, pianistas de café, grabaciones sonoras y rollos de pianola[9]. A causa de esta popularidad, durante los años treinta[10], con la instauración de la II República asistimos a una curiosa circunstancia: en el artículo aparecido en *El Heraldo de Madrid* con título "Veintidós millones de españoles en busca de un himno nacional", los redactores recogían –"sin apoyarla ni combatirla"– la iniciativa de

[8] La letra más conocida es la elaborada por el sobrino del compositor, Juan Antonio Álvarez Cantos, para ser interpretada en el film homónimo de Benito Perojo (1939). No obstante, no era la primera, pues ya Conchita Supervía había grabado para el sello Odeón en 1932 una versión previa.

[9] La popularidad de este pasodoble puede observarse a partir de los numerosos registros digitalizados en la Biblioteca Nacional de España, pudiendo encontrar grabaciones instrumentales de los años 1908? (Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos de Madrid), 1922? (Banda Odeón), 1928 (Banda Municipal de Barcelona), 1931 (Banda Municipal de Madrid, que volvería a grabarlo en 1946), 1941 (Orquesta Sevilla), 1942? (Tejada y su Gran Orquesta). Además, entre los registros también aparecen cuatro rollos de pianola (1905?, 1919?, 1926?, 1927?), mostrando una vez más la amplia difusión del tema.

[10] La importancia y relevancia del pasodoble en la década de 1930 ha quedado reflejada en numerosas ocasiones a través del medio cinematográfico. Además de la icónica interpretación por parte de Estrellita Castro en la película *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939), también es cantado durante la representación ofrecida a los soldados italianos por una emocionada Carmela (a la que da vida Carmen Maura) en *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990). David Trueba igualmente lo incorpora en *Soldados de Salamina* (2003), película basada en la novela (donde también se menciona de modo explícito el pasodoble) de Javier Cercas.

"dos españoles de Barbastro", que no era ni más ni menos que convertir "Suspiros de España" en himno nacional[11]. De algún modo, retomaban una idea lanzada un mes antes desde las páginas de *La Voz*:

> ¿Por qué no buscar el himno de la República entre esas marchas, pasacalles, pasodobles, que constituyen un tesoro cierto de nuestra música más genuina y nacional?... No habría que empapar el original adoptado de entusiasmo popular, porque ya lo está de antemano, y hasta la fibra invisible del pentagrama. Ha sido el pasodoble generación tras generación exponente de gozos y bizarrías nacionales en los esparcimientos acostumbrados de las corridas, las verbenas y los bailes, como en la gravedad de las circunstancias bélicas, estimulando al soldado[12].

Resulta interesante esta reivindicación del pasodoble (procedente ya de la escena bandística, ya de la teatral) por cuanto es protagonista absoluto del fenómeno que analizamos. Así, a propósito de las guerras del norte de África a comienzos del siglo XX[13] recobra enorme popularidad un pasodoble de *Los voluntarios*, zarzuela estrenada en 1893 (texto de Fiacro Yrayzoz, música de Gerónimo Giménez) que había caído en el olvido, salvo el número 3[14], la afamada marcha de "Los voluntarios" que en las primeras décadas del siglo se recupera, momento también en el que se está desarrollando con especial importancia la revista musical, y en cuyo contexto alcanzarán notabilísimo éxito dos pasodobles que conjugan lo frívolo con lo patriótico, lo teatral con lo socio-histórico.

---

[11] [Sin firma]. 1931. "Veintidós millones de españoles en busca de un himno nacional", *El Heraldo de Madrid*, 30 de diciembre, 5. La propuesta venía tras los debates sobre el que había de ser el nuevo himno nacional tras la caída de la monarquía. Denostada la "Marcha Granadera", para representar al nuevo régimen político sonaron con fuerza el "Himno de Riego", "La Internacional", el "Canto rural a la República Española" (letra de Manuel Machado, música de Óscar Esplá) y, a través de esta curiosa petición, también el popular pasodoble de Álvarez Alonso. Para un análisis pormenorizado, véase Téllez Cenzano (2016, 231-412).

[12] M. Fernández Almagro. 1931. "Panoramas. Intermedio musical. El himno de la República", *La Voz,* 14 de noviembre, 1.

[13] En este mismo contexto nace la Legión Española (Tercio de extranjeros) que asume como himno el cuplé "El novio de la muerte" (letra de Fidel Prado, música de Juan Costa), popularizado por Lola Montes, y que, con nuevos arreglos de aires marciales, abandona la escena frívola para convertirse en canto emocionado de los legionarios.

[14] Así lo atestiguan los testimonios del momento: "El día 28 se estrenó en el desaparecido Teatro del Príncipe Alfonso una zarzuelita suya, con letra de Fiacro Irayzoz, titulada 'Los voluntarios'. En esta obra había un pasodoble con motivos de jota, que produjo un entusiasmo extraordinario. Hoy, al cabo de cuarenta y tres años, completamente olvidada la obra, continúa tocándose el pasodoble por las bandas y orquestas de todo el mundo". [Sin firma]. 1936. "Jerónimo Giménez", *Algo* (Barcelona), 5 de diciembre, 108.

El número patriótico en la revista musical: "Banderita" y "Soldadito español"

Aunque las circunstancias de las primeras décadas del siglo XX y del final del siglo anterior son diferentes (en cualquier caso, las dos épocas pertenecen al largo periodo conocido como Restauración), sí comparten determinadas características, de entre las que subrayamos dos: 1) son muchos los intelectuales que hablan de la nación inacabada como un proceso que arranca en 1868 y desemboca trágicamente en 1936; 2) hasta la aparición y consolidación de otro tipo de diversiones (cine, fútbol…) el circuito teatral instaurado con las libertades de la revolución "Gloriosa" sigue siendo la forma predominante de entretenimiento, que no solo supone un esparcimiento sino que también, consciente e inconscientemente, informa, educa, y puede ejercer una acción propagandística.

La dictadura de Primo de Rivera no pudo más que rendirse, en lo cultural, a un país españolizado por los de fuera (franceses, estadounidenses, rusos… que reclamaban una España exótica, flamenca y agitanada) y balcanizado por los de dentro (con las tensiones regionalistas, convertidas ya en nacionalismos, latentes y en constante aumento). Época en la que el Paralelo barcelonés supera en vida, provocación y lascivia a cualquier otra arteria europea, y en la que las estrellas españolas del cuplé hacen circuito entre París y Madrid, la neutralidad del país en la I Guerra Mundial propicia el auge de los espectáculos escénicos, en los que hallamos un notable apetito por lo (aparentemente) prohibido y alejado de la moral burguesa. Y en todo ello el discurso musical es protagonista, por cuanto las décadas de 1910, 1920 y 1930 asisten a una formidable eclosión de espectáculos y entretenimientos, que se desarrollarán, desgraciadamente, de manera paralela a los acontecimientos bélicos que escriben la historia del momento.

La revista musical tiene una fuerte presencia durante las décadas de 1910 y 1920[15], lo que supone, en el plano sociohistórico, la coincidencia en el tiempo con las guerras de África[16]. Esta circunstancia motiva que muchos de los números patrióticos insertos en las mismas se conviertan en himnos colectivos al servicio de las campañas militares. Juan José Montijano Ruiz

[15] Durante la Segunda República seguirá siendo exitosa y también durante el franquismo, aunque, a partir de los años cuarenta, en la mayoría de ocasiones reformulada en la llamada "comedia musical".

[16] La presencia de España en el norte de África es una situación muy compleja que atraviesa los siglos XIX y XX. Con la pérdida del imperio colonial (salvo Cuba, Puerto Rico y Filipinas), en 1860 la victoria ante Marruecos supone un brote patriótico que derivará en un conflicto latente que, en determinadas fechas (1909, 1921, 1925…), cobrará especial y trágico protagonismo. Para más información véase Álvarez Chillida y Martín Corrales (2013).

(2009, 239)[17] afirma que, en no pocas ocasiones, estos números surgieron a consecuencia de los conflictos bélicos, en el caso de España directamente relacionados con las campañas de África; no obstante, podemos adivinar que muchos de ellos fueron creados únicamente con intereses comerciales y no especialmente patrióticos, siendo su principal finalidad satisfacer el gusto del público asistente y que, posteriormente, fueron naturalizados y asimilados por la colectividad otorgándoles sentido al relacionarlos con los acontecimientos sociopolíticos que se vivían.

Es preciso señalar que el número patriótico no nace con la revista musical, sino que su aparición en obras escénicas es anterior. Representativo es el caso de *El niño judío*. Según relata Chispero, la noche del estreno de esta zarzuela en dos actos (con claras influencias de la opereta) la obra no convencía al público hasta el momento del número "De España vengo": "¡Cómo diría esta trova la sin igual 'Charito'! [Leonís], que el público casi no la dejó terminar, y cuando lo hizo se puso en pie y la ovacionó tan largamente que la excelente artista, llena de emoción, hubo de meterse entre bastidores presa de ahogadora congoja" (Chispero 1950, 484)[18]. El mismo autor señala cómo la cantante tenía que, no solo la noche del estreno, repetir hasta dos y tres veces el número, hoy por hoy todavía el más popular de esta zarzuela. No obstante, la particular fórmula de la revista musical –configurada a partir de cuadros que pueden mostrar independencia entre ellos, e incluso el número musical puede suponer, no un desarrollo del argumento, sino un momento de suspensión del mismo– permite insertar el número patriótico en un buen número de obras. Dos son los más significativos, cuya popularidad aún hoy perdura: "Banderita" y "Soldadito español"[19].

*"Banderita" (*Las corsarias*, 1919)*

1919 es, por derecho, el año de *Las corsarias*, algo, por otra parte, nada sencillo. Como señala Celsa Alonso, la temporada 1919-1920 tuvo un total de 216 estrenos con 700 títulos distintos en escena, indicando en porcen-

[17] El mismo autor considera el número patriótico uno más de los "obligados" en el género: "Estos parámetros incluidos dentro del ámbito musical, establecen que, en toda revista ha de haber una serie de números comunes; a saber: el de presentación, el de rigor o participación, el patriótico, el castizo, el cómico y el de apoteosis" (Montijano Ruiz 2009, 225).

[18] En el epílogo del libro, Antonio Paso relata la poca confianza que la tiple tenía en el número: "Dígale a don Pablo (don Pablo era el maestro Luna, autor de la música) que corte todo lo que pueda el numerito ese de la guitarra… Estoy mucho tiempo que si vengo de España, que si soy de España… A lo mejor me dicen que me vuelva" (Chispero 1950, 578).

[19] En ningún caso los únicos, y los ejemplos resultarían desmesurados para las dimensiones de este texto; valga reseñar por su éxito los presentes en las revistas *El cabaret de la academia* (1927, libreto de Domingo Goitia y Hermenegildo Monter, música de Conrado del Campo y Juan Tellería) y *Las de armas tomar* (1935, texto de Antonio Paso y Francisco Laygorri, música de Francisco Alonso).

tajes (un 20% más de estrenos y un 30% en representaciones) el aumento respecto a la temporada anterior (Alonso 2014, 122). A estas cifras debemos sumar las del número de representaciones (12 168): "es notable que en Madrid hasta 20 teatros estaban abiertos en el mes de octubre de 1919, que más de 1 400 representaciones se dieron en noviembre de ese año y que en abril de 1920, 38 obras fueron estrenadas, es decir, más de una por día" (Dougherty y Vilches 1990, 16). No obstante, la "humorada cómico-lírica en un acto dividido en un prólogo y tres cuadros", con libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, y música de Francisco Alonso, triunfó desde la noche de su estreno el 31 de octubre de 1919 en el Teatro Martín, convirtiéndose en la más exitosa de la temporada.

1 de Noviembre de 1919.

LOS ESTRENOS

EN APOLO

ncho Virondo".
los respetos debidos á los
en ganados del maestro
decir que se ha equivo-
z.
ensa partitura de "Pan-
", pues no tendrá menos
rece números, aparecen
ellos del genio musical,
ación del maestro Luna.
el coro interior del pri-
muy bien compuesto, y
inación de las voces hu-
do; pero necesita un co-
plinado y que cante más
es los pianísimos apenas
e el centro de la sala.
de con el pasodoble á
andingos, también en el
que es muy bonito, pero
oyó nada de lo que can-
uri.
os dos números, no me

LOS ESTRENOS.—Una escena de la zarzuela "Las corsarias", estrenada anoche en el teatro Martín. (Fot. Pío.)

Ilustración. 1. Escena de la zarzuela [sic] "Las corsarias", en el Teatro Martín en Madrid (Foto: Pío, en Los Estrenos, La Mañana*, 1 de noviembre de 1919, 8, https://hemerotecadigital.bne.es/)*

Aunque en un primer momento la crítica se centró fundamentalmente en el disparatado argumento[20], parodia evidente del auge del movimiento feminista –caricaturizado en un universo carnavalizado, donde las mujeres

[20] Aunque la mayor parte de la prensa alabó la obra por el argumento y lo gracioso de las situaciones, el sector conservador censuró la misma precisamente por pertenecer al género de la revista musical: "[…] es lamentable que la empresa de este teatro se obstine en seguir dando un género francamente atrevido y descarado, con una gracia y una alegría casi rayanas en el mal gusto". M. A. 1919. "Teatro. Los estrenos de anoche", *La Acción*, 1 de noviembre, 3. La obra, desde el punto de vista literario, oscila entre el juguete cómico y la revista. En ella encontramos no solo alusiones paródicas y sarcásticas al feminismo, sino tam-

mandan, hacen la guerra y utilizan a los hombres para satisfacer su deseo y procrear–, pronto un número musical destacó sobremanera: "Carlota Paisano, bellísima, dijo un pasodoble de modo admirable y gran sentimiento, escuchando una ovación muy justa y merecida. Tuvo que repetir la preciosa canción"[21]. De manera aún más clara en *El Heraldo*: "hay en ella un número, el de la bandera, que por sí solo hubiese salvado la obra si de salvamento hubiera necesitado"[22].

Ambos redactores se referían al número 5 para tiple y coro, el "pasodoble de la bandera", también conocido por el íncipit del mismo ("Allá por la tierra mora") o, popularmente, como "La banderita" o "Banderita". El pasodoble se incluye en el segundo cuadro, al observar Fray Canuto y Palomino un batallón de mujeres de la infantería española encabezadas por su abanderada. La unión sicalíptica de mujer y contexto militar no era algo nuevo[23]: en *La Generala* (1912, libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, música de Amadeo Vives), además de ser la mujer del general Tocateca una antigua cupletista del Olimpia parisino, aparecen en escena bellas cantineras del regimiento de *Highlanders* a ritmo de marcha militar[24], e igualmente en *El húsar de la guardia* (1904, libreto de Perrín y Palacios, música de Amadeo Vives y Gerónimo Giménez), en la que encontramos un episodio de travestismo a través del cual la bella Matilde suplanta a su hermano el teniente Mauricio.

---

bién a los movimientos políticos (especialmente de izquierdas) y a la Iglesia. Precisamente, una de las cuestiones más irritantes para el sector conservador era que el protagonista masculino fuese un monje (en el argumento se mostrará, hacia el final, que en realidad no lo es). En este sentido cabe recordar la adaptación cinematográfica de *La corte de Faraón* (1985) de José Luis García Sánchez, donde el protagonista masculino (interpretado por Antonio Banderas) es también un clérigo (tentado por la sensual Ana Belén como Mari Pili y Lota).

[21] A. G. 1919. "Los teatros", *El Liberal*, 1 de noviembre, 3. También *El Imparcial*: "De la música sobresalen una serenata, un bailable, un canto a la bandera y un quinteto de 'dormilonas'". [Sin firma]. 1919. "Los Teatros", *El Imparcial*, 1 de noviembre, 3.

[22] G. 1919. "Teatro Martín", *El Heraldo de Madrid*, 1 de noviembre, 2.

[23] Incluso en la literatura periodística a propósito del cuplé se utilizan términos procedentes del léxico militar, empleando los escritores expresiones como "batallón de cupletistas" o "legión de bellas muchachas". Respecto a las banderas, parece que su presencia en el escenario es especialmente fértil en estos años: en 1918 encontramos en el último cuadro de *El cotarro nacional* (revista en un acto de Fernández Palomero y Ernesto de Córdoba, música de Rafael Calleja) un desfile de banderas con el fin de celebrar la paz; de igual modo en *El as* (adaptación de Cadenas, Sánchez Pastor y Rafael Calleja), estrenada en el Teatro Reina Victoria el 13 de noviembre de 1919, en cuya apoteosis del segundo acto aparece nuevamente un desfile de banderas.

[24] Como señala Ramón Barce, "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" (Barce 1996-97, 143).

La letra del pasodoble guarda directa relación con la política (interior y exterior) del momento. El canto a la bandera se fundamenta, por un lado, en la exaltación de sus colores a partir de la analogía con dos vinos, el de Jerez (sur) y el de Rioja (norte) constituyendo un hermanamiento entre las distintas regiones del país. Además, la evocación nostálgica del soldado que batalla en "tierra mora" y cuyo único deseo es, si cae en acto de servicio, ser cubierto con la enseña nacional, remite a la Guerra del Rif, en cierto paréntesis (y con algunas victorias españolas) en 1919, pero que, con la asunción del mando de la Comandancia de Melilla en 1920 de Fernández Silvestre, se reavivará hasta el desastre de Annual.

Musicalmente, el maestro Alonso no deja pasar la oportunidad de incluir la cita a la "Marcha Granadera" al final del número: aunque en diferente tonalidad y con un diseño rítmico más rápido, es sencillo (para el público general, que es la intención[25]) reconocer los últimos compases del himno nacional en el pasodoble de *Las corsarias*, finalizado ya el canto y quedando este eco a cargo de la orquesta. Más allá de esta intencionada cita, es observable la maestría del compositor en el terreno del pasodoble (en su Granada natal había sido director de la Banda de Obreros Polvoristas del Fargue), que mostrará posteriormente en repetidas ocasiones, caso, por ejemplo, del "pasacalle de los quintos" de *La bejarana* (1924, texto de Luis Fernández Ardavín, música de Emilio Serrano y el propio Francisco Alonso).

Las corsarias se ofreció durante la temporada madrileña en 252 ocasiones. En los sucesivos años continuó en cartel, alcanzando las mil representaciones en Madrid y superando las tres mil en Argentina[26]. De manera paralela, el éxito del pasodoble desligado de la obra supuso también su asunción como himno oficioso del ejército. Como es sabido, por esta composición el maestro Alonso fue condecorado con la Gran Cruz de Alfonso XII (Alonso 2014, 126). Durante los siguientes años sonaría en repetidas ocasiones en desfiles militares, en conciertos de bandas y también en los teatros, por ejemplo, en la función celebrada en el Teatro Apolo de Madrid el 2 de febrero de 1922 a beneficio de los soldados españoles heridos en la campaña del Rif. Con asistencia de los reyes, esta finalizó –tras la representación de *El amigo Melquiades* y *La verbena de la Paloma*– con la interpretación

[25] Marie Salgues subraya cómo en el "teatro de actualidad militar" o "teatro patriótico" suenan muchas marchas, siendo la más famosa y utilizada de ellas (hasta en quince obras del corpus que estudia) la Marcha Real, "con sus veleidades de himno nacional" (2010, 33).

[26] "*Las Corsarias* fue nuevamente la obra más aplaudida de la temporada [1920-21] (246 representaciones), acercándose con la suma anterior (252 sesiones en 1919-1920) a las 500 representaciones en marzo" (Dougherty y Vilches 1990, 71). Aún en la temporada 1921-22 fue ofrecida en los teatros de La Latina, Martín y el Teatro de Verano (226 representaciones), siendo de nuevo la obra más celebrada por el público madrileño.

a cargo de todas las tiples de los teatros de Madrid del celebérrimo pasodoble, dirigiendo la orquesta el propio Francisco Alonso. A decir de Chispero, este "hubo de repetirse tres veces ante las aclamaciones delirantes del auditorio" (1950, 10).

La popularidad de "Banderita" conllevó la moda del número patriótico en sucesivas producciones, algo que no pasó desapercibido para la prensa que, en ocasiones, criticó con dureza esta práctica. Así, Dougherty y Vilches recogen diversos testimonios a propósito del estreno de *Noche loca* (1927) y su último cuadro, presentes en *El Liberal*: "la por lo visto inevitable españolada que el maestro Alonso insistía en incluir en las revistas que musicaba"; *El Sol*: "culminó con el consabido número patriótico, en el cual número, como es de rigor, voces desentonadas y cuerpos más o menos vestidos (con más o menos gusto) interpretaron unos compases ramplones para cantar a España. Esta España tan maltratada, entre lentejuelas y percalina, por los muchos Alonsos que en el mundo son"; y nuevamente *El Liberal*: "El maestro Alonso se ha aficionado en demasía a estos números finales de revista con banderas, mantillas, panderetas y alusiones a las excelencias innegables de nuestro suelo" (Dougherty y Vilches 1997, 141).

*"Soldadito español" (*La orgía dorada*, 1928)*

Cuando en 1928, casi diez años después, Jacinto Guerrero (en colaboración con Julián Benlloch) compuso la partitura de *La orgía dorada*, ya era un autor reconocido gracias a los exitosos estrenos de *La alsaciana* (1921), *La montería* (1922), *Los gavilanes* (1923, libreto de José Ramos Martín, al igual que las dos anteriores), *El huésped del Sevillano* (1926, libreto de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo) y, justo el año anterior, *El sobre verde* (1927, libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez). La revista tenía un libreto firmado por Tomás Borrás[27], Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, partiendo de una obra anterior de los dos últimos estrenada el 23 de diciembre de 1927 en el Teatro Conde Duque de Sevilla (*¡Olé ya!* "Revista lírica en un acto"), y aludiendo a un acontecimiento contemporáneo, la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

[27] En un principio la obra se anunció sin la autoría de Tomás Borrás, apareciendo solo los nombres de "los dos Pericos" (Muñoz Seca y Pérez Fernández). Parece ser que esto se debió a una apuesta con Velasco: diciendo el empresario al escritor que los elogios de la prensa a *En plena locura* se debían únicamente a la amistad, Borrás apostó que la prensa aplaudiría una obra sin saber que era suya. [Sin firma]. 1928. "Sección de rumores", *El Heraldo de Madrid*, 26 de marzo, 5. Pocos días después del estreno, el nombre de Tomás Borrás fue incorporado como coautor de la revista en la publicidad de la misma.

El estreno de esta revista (como reza el subtítulo) en 2 actos y 19 cuadros en el Circo de Price el 23 de marzo de 1928 –con asistencia del rey– fue ampliamente publicitado, y el éxito inmediato[28]. La crítica ofreció opiniones diversas sobre *La orgía dorada*. Desde los sectores más conservadores se consideró una más de las perniciosas obras del género que envilecían la escena: "es otra obra más de ese género deslumbrante de telones, recamados, colorines y desnudos que honran muy poco el gusto de la época y, como todos los de su género, es absolutamente irrecomendable"[29]. Algo más benévolo escribía José Mesa Andrés: "Los Sres. Muñoz Seca y Pérez Fernández han demostrado que, dentro de lo deleznable de esta clase de producciones, puede haber su mijita de arte y muchas arrobas de gracia. La musa, fresca y humorística del maestro Guerrero ha hallado en 'La orgía dorada' elementos bastantes para desbordarse"[30]. Por el contrario, el crítico de *La Libertad* se mostraba entregado: "*La orgía dorada* tiene todos los honores de una revista a la usanza moderna –al modo de hacer en Londres, en París y en Nueva York– con la mostaza y el hilo que nos gusta poner aquí en España"[31].

En lo relativo al libreto –basado en el viaje de los "catetos" a Sevilla y su visita de los lugares de la Exposición Iberoamericana–, tanto los críticos reticentes como los más entusiastas coincidieron en que el primer acto era muy superior al segundo. Antje Dreyer señala que *La orgía dorada* carece de una estructura fija y predefinida, "un hecho que de nuevo sugiere un acercamiento a la obra como a un documento capaz de adaptarse a sus requerimientos externos" (Dreyer 2022, 304), y ello permite concatenar pasajes realistas y pasajes fantásticos[32] (que, en general, son a los que se destina la partitura) e incluir elementos orientalistas (particularmente el cuadro "El pabellón marroquí") andaluces, flamencos, cosmopolitas y patrióticos.

---

[28] *La orgía dorada* alcanzó las 92 representaciones (el siguiente año se repondría, con 16 representaciones). Dado el formato de la misma, incorporó algunas innovaciones, como un cuadro flamenco en el segundo acto. A este respecto, debemos tener en cuenta que en la escena de 1928 triunfan artistas como Imperio Argentina, una jovencísima Conchita Piquer o la compañía Vedrines con sus óperas flamencas y su estrella Angelillo. En el mismo año se anunciaba "la fiesta de la copla española" como verdadero acontecimiento artístico que se presentaría en el Teatro Avenida. 1928 es también el año de estreno de *La copla andaluza*, de Antonio Quintero y Pascual Guillén, en el Teatro Pavón.

[29] F. Leal. 1928. "Crónica teatral", *El Universo*, 30 de marzo, 12.

[30] José Mesa Andrés. 1928. "Price. Estreno de 'La orgía dorada'", *El Mundo*, 24 de marzo, 2.

[31] Antonio de la Villa. 1928. "Price. La orgía dorada", *La Libertad*, 24 de marzo, 5.

[32] Coincide en su análisis con la distinción llevada a cabo, de forma general, por Ramón Barce: "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" (Barce 1996-97, 123).

Aunque los críticos aplaudieron especialmente la lujosa presentación del espectáculo a cargo de Eulogio Velasco[33], también la música mereció elogios: Fernández Lepina apunta lo fácil que era reconocer a un compositor u otro: "Jacinto Guerrero, persistiendo en el método iniciado en 'Los faroles', ha prescindido casi en absoluto del 'charlestón', 'fox', 'jazz-band' y demás americanismos, ateniéndose a los ritmos nacionales, a nuestros típicos boleros, sevillanas y pasodobles, sin olvidarse del garrotín […] El Sr. Benlloch se ha mantenido fiel al 'fox'"[34]. Aunque todos los números fueron celebrados, destacaron desde el mismo estreno tres: el "Fado de Coímbra", "El Ramperstén" (repetido tres veces) y el pasodoble "Soldadito español". Ya la noche de la *premier*, tras ser repetido, Rodríguez de León afirmaba que "si Dios no lo remedia, será el azote de toda España"[35]. Y en efecto, así sucedió.

"Soldadito español" aparece en el cuadro IV ("Los catetos") del primer acto; la excusa para su inserción es el reencuentro de Cañahueca con su madre y amigos tras haber cumplido dos años de servicio militar en Sevilla. Para Dreyer, en la interpretación de este número, los pasajes polivocales crean grandeza y un ambiente festivo que transporta el sentimiento patriótico también en la realización musical (Dreyer 2022, 335). Respecto a la interpretación, encontramos ciertas diferencias: mientras que en el libreto editado por *La farsa* el tenor interpreta el inicio del mismo ("Al sonar de los tambores…") y el resto de actores retoman en la parte B ("Soldadito español…")[36], en las primeras grabaciones (del mismo año 1928, por el sello Odeón) este orden se invierte: comienza el coro y el tenor canta la segunda parte de modo solista (aunque en la segunda repetición ya se interpreta en conjunto por todos los personajes). De cualquier modo, estamos ante un número patriótico al uso, cuya letra, como cabe esperar, no es ningún prodigio poético, aunque sí reúne todos los símbolos pertinentes: la novia del soldado que espera su vuelta, la valentía y pundonor, el sentimiento y orgullo, la victoria, la

[33] "Eulogio Velasco ha montado la obra sin reservas de ninguna clase, pudiendo asegurar que es la revista que mejor se ha presentado en Madrid". [Sin firma]. 1928. "Mosaico de noticias madrileñas", *Boletín Musical Dedicado a las Bandas de Música*, abril, 15. "Velasco ha puesto lo demás. Y lo demás es casi todo. Cataratas de tisú, de plumas, de seda, de pedrería. Fastuoso decorado en que Fontanals y Silva muestran su plausible afán de modernidad. Palpitantes estatuas de carne, consteladas de perlas". El Antagonista. 1928. "Los estrenos de la semana", *Estampa*, 27 de marzo, 6-7. *Blanco y Negro* dedicó un extenso reportaje (con texto, figurines y numerosas fotografías) a la obra. Véase José Dhoy. 1928. "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", *Blanco y Negro*, 20 de mayo, 107-113.

[34] Antonio Fernández Lepina. 1928. "Los estrenos de ayer", *El Imparcial*, 24 de marzo, 8.

[35] A. Rodríguez de León. 1928. "El teatro", *El Sol*, 24 de marzo, 8.

[36] Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández y Tomás Borras. 1928. *La orgía dorada, revista en 19 cuadros*. Madrid: La farsa, 17. En la publicación se da cuenta del elenco que estrenó la obra, tomando parte en este cuadro María Caballé (Roma), Virginia Alverá (Amparo), José Palomero (Patastuertas), Eduardo Icabalceta (Pincharranas) y el tenor cómico Luis Bori (Cañahueca), encargado de interpretar la parte solista del pasodoble, además del coro de muchachas sevillanas.

virgen y hasta el sol (presente también en "Suspiros de España"). Desde el punto de vista literario es interesante destacar que el sintagma "soldadito español" es de uso cotidiano en la España del momento: desde nuestra contemporaneidad podemos entender la expresión como la referida a ese soldado raso que conforma la tropa, reclutado joven (habitualmente de manera forzosa) y que es presentado ante la sociedad como orgullo de la patria, ejemplo del valor, coraje y entusiasmo del español en las campañas (ya en las guerras de Cuba, ya en las batallas de África[37]). En cuanto a la parte musical, el pasodoble presenta una forma binaria que se repite: la primera parte acusa una clara influencia del toque de llamada –observable en el protagonismo otorgado al viento metal– y de retreta festiva; mientras que la segunda, aunque no abandona los aires marciales, incorpora mayor sentimentalidad (en consonancia con la letra) a partir del diseño melódico de la parte vocal.

La revista obtuvo, como ya indicamos, un éxito muy notable[38]. A este respecto resulta curioso el banquete homenaje a los autores en el restaurante La huerta, celebrado el 31 de marzo de 1928. Junto a compañeros de profesión y otros artistas (Romero de Torres, Francisco Alonso, Ramos de Castro o Rafael Solís, entre otros), también encontramos al jefe de Gobierno Miguel Primo de Rivera ("dando una nueva prueba de su espíritu abierto, sencillo y democrático"[39]) acompañado del general Losada. Parece que la asistencia del marqués de Estella suscitó algún tipo de polémica que el dirigente hubo de aclarar en una "interviú" posterior: "asistí […] porque considero que ese género de revistas, cada día más artísticas y más bellas, no son deshonestas, pues la honestidad, a mi juicio, no está tanto en un desnudo más o menos artístico, aunque nunca impúdico, sino en la chabacanería o grosería del argumento y de las frases"[40].

---

[37] A modo de ejemplo: "El soldadito español que lucha en África y pone en la empresa a él encomendada todos sus entusiasmos y amor patrio, espera anheloso el cariñoso recuerdo […]". [Sin firma]. 1924. "Notas gráficas de provincias", *La Unión Ilustrada*, 30 de noviembre, 32. Así se entiende todavía en 1934, a partir de las palabras pronunciadas por García Sanchiz en una función de homenaje al ejército; es esta función, celebrada en el Teatro Colisevm madrileño, curiosa, por cuanto en ella también participan Jacinto Benavente, Pastora Imperio y el guitarrista Montoya, además de interpretarse el "vibrante y patriótico pasodoble 'Los voluntarios'". [Sin firma]. 1934. "En el Colisevm. La función de homenaje al ejército", *La Nación*, 12 de diciembre, 9. Nótese que en el pasodoble "Banderita" ya aparece el sintagma: "Un soldadito español / de esta manera cantaba".

[38] Observable también en los diferentes reportajes gráficos publicados, con las artistas caracterizadas según los números de la obra. Véase [Sin firma]. 1928. "El teatro de gran espectáculo. La orgía dorada", *La Esfera*, 31 de marzo, 42-43; o [Sin firma]. 1928. "Los éxitos teatrales de la semana", *Mundo Gráfico*, 28 de marzo, 25.

[39] [Sin firma]. 1928. "Un banquete a los autores de 'La orgía dorada'", *Nuevo Mundo*, 6 de abril, 23.

[40] [Sin firma]. 1928. "Unas declaraciones. Dice el jefe de Gobierno", *La Voz*, 2 de abril, 6. En la misma entrevista, Primo de Rivera elogiaba la revista *El sobre verde* y la sardana de *La orgía dorada* por su "servicio a la fraternidad provincial".

Por su parte, el pasodoble pronto obtuvo vida propia desligado de la revista original: se interpretaba de manera autónoma[41], integrando el repertorio de bandas militares[42], y entró a formar parte de los sonidos cotidianos de la población[43]. Prueba de ello es el sarcástico texto aparecido en *Buen Humor*: "Necesito una criada que no sepa cantar el 'Soldadito español'. Si hay alguna en España que se encuentre en estas condiciones, la pagaré quinientas pesetas mensuales y le haré un seguro de vida en beneficio de sus hijos"[44]. También que la propia Raquel Meller lo incorporara con nuevos arreglos en su vuelta al madrileño Teatro Maravillas en 1935, ocasión en que canta diez cuplés nuevos –exceptuando los imprescindibles "El relicario" y "La violetera"–, uno de ellos el pasodoble del maestro Guerrero, "al que han cambiado la letra", y del que se dice que triunfará en el extranjero[45].

"El pasodoble del 'Soldadito español' es legítimo sucesor del 'Banderita, banderita'. Ambas joyas musicales se asemejan en su alegre y gentil estrépito y en el tierno embeleso de sus marciales diminutivos"[46]. En efecto, las dos canciones patrióticas (junto a "Los voluntarios") continuaron sonando frecuentemente en diversas circunstancias hasta el estallido de la Guerra Civil.

Trascendencia posterior

Tanto la dictadura de Primo de Rivera (régimen político en el que suenan las músicas que acabamos de analizar) como la Segunda República y el franquismo comprendieron que, si la nación no es natural, debe ser por fuerza cultural, simbólica, adquiriendo dentro de este último conjunto de signos destacada importancia la música:

---

[41] Por ejemplo, cantado por Guitart como fin de fiesta en la función homenaje a los autores de *Martierra* (Hernández Catá y Jacinto Guerrero) en el Teatro de la Zarzuela. [Sin firma]. 1928. "Gacetillas", *La Voz*, 2 de noviembre, 7.

[42] De manera temprana en el día de la Patrona del mismo año, en el que se interpretó dentro de los desfiles militares. [Sin firma]. 1928. "El día de la Patrona", *La Nación*, 8 de diciembre, 7.

[43] "[…] Desde mañana en cafés, bares y orquestas de ciegos amenicen la vida unos cuantos trozos de 'La orgía dorada', especialmente el de 'Soldadito español'". Gonzalo Latorre. 1928. "Comedias y comediantes. Estrenos", *La Nación*, 24 de marzo, 4.

[44] [Sin firma]. 1928. "Anuncios recomendadísimos", *Buen Humor*, 23 de septiembre, 10. En la misma revista aparecería el siguiente año un texto en el que se relataba cómo, en un vagón, "un chico muy gracioso" animó a todos para cantar el "Ven y ven" y el "Soldadito español", mostrando, al mismo tiempo, la popularidad de la canción y su relación con la escena del cuplé. Manuel Abril. 1929. "Una excursión al campo", *Buen Humor*, 21 de septiembre, 19-20.

[45] [Sin firma]. 1935. "Las novedades de ayer", *La Nación*, 9 de marzo, 11.

[46] El Antagonista. 1928. "Los estrenos de la semana", *Estampa*, 27 de marzo, 6-7.

> La nación no puede ser solo visual, debe ser también sonora. La música, desde sus bases populares, nos otorga la oportunidad de construirnos una nación sonora, una patria musical a la cual yo reconozca y en la que yo me reconozca. Cada nación hace (supuestamente) su música, por lo que, recíprocamente, la música hace nación (Muñiz Velázquez 1998, 344).

A pesar de la popularidad de los dos números comentados, a partir de la proclamación de la Segunda República (1931) la estima hacia ellos comienza a decrecer, hecho que se acentúa con el estallido de la Guerra Civil y la instauración del régimen franquista. Aun así, asistimos a situaciones singulares, como la reposición de *Las corsarias* para la inauguración del renovado Teatro Martín; el redactor nos informa de que todos los números fueron aplaudidos, aunque especialmente "Banderita": "Desde hace diez y seis años casi, hasta hoy han cambiado muchas cosas, entre otras, los colores de la bandera española […] al salir la bellísima Sara Fenor con la bandera republicana, el público, puesto en pie, aplaudió con fervoroso entusiasmo… y todos tan contentos"[47].

Ilustración 2. Chicas de conjunto en la reposición de Las corsarias *para la inauguración del renovado teatro Martín en Madrid. (*La Voz*, 1 de abril de 1934, 3, https://hemerotecadigital.bne.es/)*

No obstante esta fecha anecdótica, lo cierto es que durante los años republicanos los dos números son cuestionados, especialmente el pasodoble de *La orgía dorada*, en una negociación cultural similar a la sucedida años

[47] V. G. de M. 1934. "El teatro", *El Sol*, 13 de abril, 1. A partir de esta reposición se hizo una nueva edición de la obra (en esta ocasión en dos actos); Alberto Sánchez Álvarez-Insúa ha estudiado las diferencias entre esta edición y la de 1920, que también afectan al pasodoble: el cambio más notable en la letra de este es la eliminación de los versos que aluden a los colores rojo y gualda de la bandera y la incorporación de los versos "Mi bandera siempre fue / grande, noble y generosa / y por eso yo te canto / mi banderita española" (Sánchez Álvarez-Insúa 2005, 87).

atrás con la "Marcha de Cádiz": "Mientras tanto continuará la leyenda del 'soldadito español', siempre heroico, gastándose en heroicidades inútiles. ¿De qué nos sirven nuestros héroes de Cascorro y de Monte Arruit, si hubimos de abandonar Cuba y si en Marruecos perdimos el último jirón de nuestra gloria militar?"[48]. "Soldadito español: un pasodoble, un fusil y una despedida"[49], son las palabras con las que se condena desde *La Libertad* la movilización de tropas durante el verano de 1934, considerando que nada de ello representa "los tiempos nuevos". También la revista (de derechas) *Gracia y Justicia* denostaba el pasodoble de Guerrero con el fin de criticar al adversario político[50]. Todavía en 1937 la condena a estas músicas era evidente:

> Años de las últimas guerras coloniales de España. Campañas de Cuba y Filipinas, charangas militares: Marcha Real… Marcha de Cádiz… ¡Viva España! […] Charangas militares… Marcha Real… el himno de "La banderita"… Soldados del rey […] El alegre pasodoble de "Los voluntarios" pierde su noble rango popular para ser estridente ruido animador de los sentimientos de prostitutas y hombres al servicio de un "generalísimo" invertido y traidor a la patria […] ¡Ah! Pero ya no hay soldados del rey. Ahora el pueblo canta a pleno pulmón el himno de Riego, La Internacional, La Marsellesa… […] El pueblo sano, potente, creador, se moviliza al grito de "¡Viva la revolución!"[51].

Ninguno de los dos bandos que habrían de enfrentarse en la guerra se apropian de estas músicas, todo lo contrario. Y es que coinciden en que representan un momento de "debilidad" a olvidar en la historia de España. Ezequiel Endériz, en un texto del mismo año 1937, en el que denunciaba la apropiación de la Marcha Real por parte de la Junta de Burgos, considerando que nunca representó al pueblo español, reflejaba una vez más la identificación de "Banderita" con las guerras de África:

> La marcha real no fue jamás en España un himno popular, un himno que hiciera sentir a las multitudes […] Por eso España no sintió nunca la "marcha real", y cuando peleó últimamente para su desdicha, el 98, en Cuba y Filipinas y el año 21 en el Rif, no cantó ni de casualidad una marcha, que al igual que el cetro, le pareció siempre al español de uso exclusivo del rey. En Cuba, se batió con música de

[48] Ángel de Samaniego. 1934. "El eterno 'Soldadito español' de las heroicidades estériles", *La Tierra*, 18 de abril, 1.

[49] [Sin firma]. 1934. "La pregunta del día", *La Libertad*, 17 de agosto, 3.

[50] [Sin firma]. 1934. "EAEA, 3. National-Radio. Madrid", *Gracia y Justicia*, *Órgano extremista del humor popular* 148, 27 de octubre, 2.

[51] Juan de Madrid. 1937. "Ya no hay soldados del rey", *El Liberal*, 17 de mayo, 4. Aún así, al inicio de la guerra "Los voluntarios" no es identificada con ningún bando y, por ejemplo, el 29 de julio de 1936, la "milicia de Acero" (organizada por el centro comunista de la calle Francos Rodríguez) desfila por el paseo del Prado a los acordes del pasodoble. [Sin firma]. 1936. "Fuerzas de los leales. La Milicia de Acero desfila entre ovaciones por las calles", *La Voz*, 30 de julio, 2.

> la Marcha de "Cádiz" […] En Melilla cantaban los soldados "Banderita tú eres roja, banderita tú eres gualda". Y en el Tercio, que todavía no tenía himno propio, se cantaba "La Madelón", como un residuo de la Gran Guerra. No comprendemos así cómo se les ha ocurrido a estos sacristanes de la Junta de Burgos resucitar esa "marcha real" que, si musicalmente es deplorable […] de española tiene menos todavía que de méritos musicales[52].

Desde las filas republicanas, con el estallido del conflicto bélico en 1936, se alienta al "nuevo soldadito español, terror del adversario fascista":

> Así es el nuevo soldadito español del Ejército de la República. ¡Y qué distinto de aquel otro soldadito que se dejaba llevar a los campos africanos de batalla cuando Marruecos era para la España oprimida de entonces una sangría inagotablemente trágica! Pero el nuevo soldadito español ha dejado de ser un engañado. Ya no se le obsesiona con el compás del pasodoble torero ni la marchosería deslumbrante. Hoy el soldadito español es un responsable, un hombre consciente de sus actos, dócil al mando de una superioridad sabia, correcta y sensible[53].

De manera aún más contundente encontramos este posicionamiento en el texto "El miliciano":

> Se van al frente cantando "La joven guardia", que ha venido a substituir –en el repertorio de las bandas militares– el pasodoble de "Los voluntarios" o aquellas músicas de la banderita roja y gualda con que iban al patético matadero de Annual los soldaditos del 21. Hoy ha variado todo, comenzando –efectivamente– por la música, entre otras razones porque ahora adonde se va es al triunfo[54].

Una vez ganada la guerra e instaurado el régimen franquista, este será inmisericorde hacia todo aquello que evoque (aun erróneamente, pues, como se puede observar, los productos analizados son anteriores) los años republicanos. La política cultural del franquismo asimiló gran parte del ideario desarrollado durante la dictadura de Primo de Rivera: la comunión de las diversas regiones del país (según retórica oficial, "una, grande y libre"), la imagen exportable, también a través del cine, de la consabida España "de pandereta" y lo andaluz como epítome de lo español. No heredó del mismo modo las relaciones con la sicalipsis: si los años veinte fueron los del auge de "la ola verde", los nuevos tiempos (bajo el signo del nacional-catolicismo) negaban rotundamente la frivolidad, aunque favorecían los espectáculos populares, en ocasiones de manera contradictoria, también en el caso de la revista musical. Si bien el Régimen censurará la mayoría de los

---

[52] Ezequiel Endériz. 1937. "La Marcha Real", *Solidaridad Obrera*, 6 de marzo, 3.

[53] [Sin firma]. 1936. "El nuevo soldadito español", *La Libertad*, 11 de octubre, 1.

[54] [Sin firma]. 1936. "Figuras. El miliciano", *La Voz*, 10 de octubre, 4. Aunque de manera oficial ninguno de los dos bandos asuma los dos pasodobles, como Francesc Cortés y Josep-Joaquim Esteve señalan, "en la guerra se cantaba mucho" (2012, 271), de modo que, atendiendo a su popularidad, es fácilmente imaginable que fueran cantados por los combatientes.

títulos anteriores a 1936 (aunque la revista vive una época dorada en la década de los cuarenta y cincuenta, este tipo de espectáculos se asemejan más a la denominada "comedia musical" que al formato de las décadas anteriores), una de las estrellas del género será protagonista de la "nueva" España. Nos referimos a Celia Gámez –que, precisamente, debutó en las tablas en su Argentina natal interpretando *Las corsarias*– encargada de grabar el chotis "Ya hemos pasao", contrahimno al lema republicano "No pasarán" (Torres Clemente 2020).

"Ya hemos pasao" es un artefacto cultural interesante que llama poderosamente la atención aún hoy. ¿A qué se debe este interés? Ciertamente no a la letra, firmada por Manuel Talavera, y que, arrebatando desde su mismo título el célebre lema del enemigo, no presenta ningún tipo de carácter artístico o estético, tratándose de, lejos de cualquier ánimo poético, una especie de grito revanchista, siendo su escaso valor –acaso el único pretendido– enardecer los ánimos de las tropas victoriosas tras la conquista de la capital, símbolo de la resistencia republicana. Tampoco se debe a la música, compuesta por Francisco Cotarelo (en ocasiones atribuida erróneamente a Jacinto Guerrero) y cuya única característica destacable es el ritmo que, lejos del tradicional pasodoble, es un castizo, si se quiere vulgar, chotis (podemos comprender la elección de este ritmo por la identificación del mismo con Madrid y, por tanto, la relación directísima con el tema tratado). El verdadero atractivo de este chotis corresponde a su intérprete Celia Gámez (1905-1992) que, con toda su argentinidad, es la figura más representativa de las contradicciones que configuran la España de la época. La Gámez llegó a ser la reina de la revista merced al maestro Alonso, que le confirió la inmortalidad la noche del 12 de noviembre de 1931 en el Teatro Pavón. La creadora de *Las Leandras*, lo fue igualmente de otras revistas cuyos títulos denotan su linaje sicalíptico, herederas de la época del cuplé: *Las cariñosas* (1928), *Las tentaciones* (1932), *Las de Villadiego* (1933)… con tanta frivolidad, parecería lógico que la artista fuera identificada con los ideales republicanos (como la mítica y malograda Tina de Jarque, con desgraciado y misterioso fin), pero nada más lejos. En 1938 la argentina regresa de su país y graba el citado chotis para celebrar el avance de las tropas sublevadas sobre Madrid. Las relaciones de Celia Gámez con el franquismo no acabarán aquí; merece la pena recordar, pues pertenece al mismo universo contradictorio, su relación con el general Millán Astray, escandalosa a todos los niveles: tanto por la diferencia de edad, como por la diferencia física ("nuestra señora de los buenos muslos" junto a un mutilado de guerra), como por la cuestión matrimonial, esto es, tanto la relación sentimental al margen del matrimonio como por la misma boda de la artista.

Tras la instauración del régimen franquista Celia Gámez se verá obligada a remodelar su repertorio atendiendo a la nueva moral oficial. No obstante, a pesar de la hipocresía que reviste esta reconfiguración, Celia ya era, para todos, la reina de la revista, icono transgresor representante de una frivolidad tan sumamente traviesa y descarada que fue capaz de colarse en las filas del nacionalcatolicismo y, en el colmo del atrevimiento, por un instante ser su estandarte: la popularidad de la artista es utilizada por el primer franquismo, si bien la figura de la escultural vedete no podía ser del todo bien vista a través de los ojos de la nueva moral oficial. Más cómoda resultaría la imagen de la bella, inocente y simpática Carmen Sevilla, representante de la canción andaluza, y enviada a visitar a las tropas combatientes en Ifni en la navidad de 1957 (visita ampliamente fotografiada con evidentes fines propagandísticos).

Como hemos apuntado, a pesar de que la revista es uno de los principales entretenimientos en los escenarios de mediados de siglo XX (e igualmente cantera de los artistas que protagonizarán la comedia cinematográfica de los siguientes años) poco tienen que ver creaciones como *La cenicienta del Palace* (1940) o *Yola* (1941) con *En plena locura* (1926) o *Las castigadoras* (1927). También quedan desterradas de los escenarios, obviamente, *Las corsarias* y *La orgía dorada*. Además de la exhibición impúdica del cuerpo femenino, otro aspecto inadmisible para la censura franquista era cualquier atisbo de mofa del estamento militar o de la Iglesia[55], causa también de la prohibición de representar *La corte de Faraón*. Además de los espectáculos completos, no parece tampoco que el franquismo sienta afecto por los dos famosos pasodobles, quizá, nuevamente, por evocar las derrotas en las guerras de África. Revisados bastantes reportajes emitidos por el *NO-DO* (Noticiario y Documentales cinematográficos), especialmente los desfiles militares del 1 de abril, "día de la victoria", a pesar de la presencia constante de pasodobles y marchas militares, no escuchamos las creaciones de Alonso y Guerrero.

Más de un cuarto de siglo después de su estreno, estas canciones volverán a recuperar la popularidad, en esta ocasión ligadas al *revival* del cuplé. El fenómeno cinematográfico que supuso *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) motivó la filmación de numerosas cintas que seguían la estela de esta película: melodramas con canciones, fundamentalmente cuplés de principios de siglo (aunque también tangos y otras músicas latinoamericanas, destinadas a fortalecer los lazos entre España e Iberoamérica, pero también con claros intereses comerciales a la hora de exportar estos productos)

[55] Ya en 1937, la Presidencia de la Junta Técnica del Estado, prohibía todo aquello que "signifique falta de respeto a la dignidad de nuestro glorioso ejército, atentados a la unidad de la patria, menosprecio de la religión católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra Cruzada nacional" (citado en Muñoz Cáliz 2005, 27).

interpretados por una estrella femenina. Una de las protagonistas de este casi subgénero cinematográfico fue la artista Marujita Díaz (1932-2015), que había comenzado su trayectoria vinculada a la canción andaluza con títulos como *La cigarra* (Florián Rey, 1948) y *El pescador de coplas* (Antonio del Amo, 1954), y que en 1959 protagonizaría *Y después del cuplé* (Ernesto Arancibia). En esta última cinta, de argumento intrascendente y estética claramente deudora de la película de Orduña, la sevillana interpreta un buen número de canciones de diversa procedencia: la canción andaluza ("Mi jaca", de Mostazo y Perelló), el cuplé[56] ("Madre, cómprame un negro" o "Al Uruguay", creaciones de La Yankee) pero también la revista, con números como el foxtrot "Noches de Cabaret" (de *Las castigadoras*, "historieta picaresca en siete cuadros" estrenada en 1927, con libro de Francisco Lozano, Joaquín Mariño y Eduardo Mariño Lozano, y música del maestro Alonso) o "Banderita". Este es presentado (es el número final de la película) de manera diegética con el pretexto del teatro filmado; así, la artista canta el pasodoble acompañada de unas muy recatadas *girls*, con intensos primeros planos de Marujita Díaz destinados a mostrar su emoción en este momento álgido. La cantante también recuperará "Soldadito español" en *Pelusa* (Javier Setó, 1960), en una escena muy similar a la anterior (en este caso en lugar de un teatro, en la pista del circo, en su presentación en Madrid) aunque mucho más próxima al universo de la revista, al mostrar las piernas tanto la protagonista como las chicas de conjunto, y mediante unos movimientos coreográficos similares a los característicos de los espectáculos de principios de siglo.

Más allá de la pretendida emoción de la folklórica al interpretar los números patrióticos, es evidente que en los años sesenta su significado es totalmente diferente para una sociedad que está a punto de inaugurar el desarrollismo. Sin conexión con las guerras de África –a pesar de la tensión con Marruecos en el momento, que comenzó con el asedio de Ifni y desembocaría en el abandono del enclave en 1969 y, años más tarde, en la ocupación del Sáhara español– los dos pasodobles quedaban ya ligados a la escena del cuplé, y fundamentalmente a la figura de Marujita Díaz. Canciones alegres y algo nostálgicas que la artista volvería a interpretar en televisión, en el programa *Música y estrellas* (1976), con arreglos musicales de Alfonso Santiesteban (especialmente curiosos en "Soldadito español", que comienza según partitura original pero que, posteriormente, es interpreta-

[56] De este modo, cuplé y revista vuelven a confundirse, dado que comparten un universo que al espectador (al que no le interesa la sistematización y división de géneros) le resulta compartido. Para más información, véase Encabo (2019, 28-35) o Barce: "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" (Barce 1996-97, 132).

do a ritmo de habanera, con Marujita Díaz abandonando el minifaldero uniforme militar para vestirse, al igual que las chicas de conjunto, de flamenca). También en *Cantares* (1978), en el programa dedicado a ella y que finaliza con la interpretación de "Banderita", quedando ambos pasodobles asociados definitivamente a esta figura, lejanos los tiempos de su significado en el momento de su estreno.

En una nueva vuelta de tuerca, ya en la España democrática, "Soldadito español" vuelve al cine, no solo para dar título a la cinta filmada por Antonio Giménez Rico en 1988, sino para igualmente sonar íntegro (de manera instrumental) al comienzo de la misma. A pesar de contar con grandes nombres de la cinematografía (Juan Luis Galiardo, Maribel Verdú, Miguel Rellán, Luis Escobar y, brevemente, Amparo Baró), y de tener un guion firmado por Rafael Azcona, el resultado artístico de este producto es bastante olvidable. Sin embargo, resulta interesante la aparición del pasodoble en un film que, a pesar de su tono de comedia, critica abiertamente el servicio militar obligatorio (popularmente, "la mili") en un contexto en que aumentan los movimientos antimilitaristas (la Ley 48/1984 había regulado el derecho a la objeción de conciencia, que convivía con la desobediencia civil y la insumisión). En la película asistimos a una discusión en la que Luis (Francisco Bas), que no quiere cumplir con el servicio militar, responde a su padre Francisco (Juan Luis Galiardo) al ser preguntado por a quién "putea" él como músico militar: "Ahora a nadie, pero porque no hay guerra, pero con el tatachín de los himnos nos lleváis a los soldados al matadero".

Conclusiones

Las músicas nunca son una finalidad en sí mismas, y son las sociedades las que les otorgan significado. El teatro musical, más allá de su éxito comercial, en numerosas ocasiones traspasa la cuarta pared y sale a las calles, siendo asumido por el discurso intelectual, político, periodístico y, especialmente, por la colectividad.

En este texto hemos observado la resignificación de unas músicas nacidas en el contexto del teatro musical popular, y aún frívolo, en un momento (finales del XIX y primeras décadas del siglo XX) en que el proyecto de nación, que hasta entonces había abarcado sobre todo las capas burguesas urbanas, estaba inacabado y para su concreción definitiva buscaba integrar a toda la población. Siguiendo esta premisa, era necesario buscar nuevos medios de expresión para conectar con las capas populares.

El numero patriótico no nace con la revista musical –hemos contemplado los casos precedentes de la "Marcha de Cádiz" o "Los voluntarios"–, pero al coincidir temporalmente el auge de este género con la circunstancia

sociopolítica (los años que van del Desastre a la proclamación de la Segunda República, marcados fuertemente por las guerras del norte de África) adquiere inusitado protagonismo. "Los españoles hemos sido durante largos años un pueblo en busca de un himno"[57]. En este particular universo, las músicas de Alonso y Guerrero se convierten en himnos oficiosos que reflejan, involuntariamente, el aire del tiempo.

Desde el punto de vista sociológico, estas músicas conectan directamente con el momento histórico en el que son ofrecidas, resultando de esta circunstancia una doble realidad: una en la que se observan de manera positiva, y es la que concierne al momento mismo, esto es, 1919 y 1928, en que se consideran (tanto por los poderes fácticos, que las ven como oportunidad unificadora en un país territorialmente complejo, como por la población, que las asume como expresión propia) exaltación viva del sentimiento patriótico; y otra en la que se les atribuyen valores negativos, esto es, el rechazo (ya observable en las negociaciones culturales a propósito de la "Marcha de Cádiz" y la guerra del 98) por quedar asociadas a la derrota y al desánimo.

Desde el punto de vista temático o literario, asistimos a un patrioterismo de corte sencillo que se dirige a un pueblo sufriente pero, al mismo tiempo, bravío, no exento de orgullo, que encuentra consuelo en la religión y la patria. Un mensaje fácil de asimilar y asumir por parte del público, que la dictadura de Primo de Rivera retoma de los años finiseculares y que siguió vigente durante el franquismo.

Desde el punto de vista musical, queda de manifiesto la popularidad del pasodoble, ritmo elegido para la composición de todos los "himnos oficiosos" que hemos observado. Los ejemplos analizados (algunos también considerados pasacalles) lo son, como lo son grandes éxitos de los mismos años que no tienen un vínculo directo con la exaltación patriótica ("El gato montés", "El relicario", "Valencia"…), pero que igualmente alcanzan enorme popularidad.

Los regímenes conservadores (las dictaduras de Primo de Rivera y Franco) reelaboraron y se apropiaron de productos culturales que gozaron del aplauso del público, y, en el caso que nos interesa, muchos de ellos nacidos al lascivo calor de la sicalipsis. Curiosamente, la atmósfera erótica de la revista musical no entró en un conflicto irresoluble con una moral bien distinta –aunque debería, no tanto en la dictadura de los años veinte, que se mostró tímidamente permisiva, como en el franquismo, que instauró una moral y una férrea censura basada en los principios del nacionalcatolicismo– pues prefirieron emplear su innegable popularidad (nacida precisamente de los valores que estos regímenes conservadores negaban) y les

[57] Ramón María Tenreiro. 1931. "El pleito de los himnos", *El Sol*, 28 de abril, 1.

otorgaron un nuevo uso y consumo. De este modo, la vedete de piernas interminables pudo ser adalid de la toma de Madrid por parte de los sublevados, y un pasodoble nacido de una disparatada y frívola revista pudo servir para enardecer los ánimos de las tropas desplazadas en otro continente. Músicas sencillas para tiempos difíciles. Canciones al servicio de la reivindicación, la autoafirmación o la apología hiperbólica, que dan lugar a relecturas interesadas que, desde su heterodoxia, contravienen, como no puede ser de otro modo, la artificiosa ortodoxia oficial. Música ligera para tiempos complejos; evasión frívola para una realidad difícilmente comprensible y asumible.

Bibliografía

Alonso González, Celsa. 2014. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.

Álvarez Chillida, Gonzalo, y Eloy Martín Corrales. 2013. "Haciendo patria en África. España en Marruecos y en el golfo de Guinea". En *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, ed. por Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas, 399-432. Barcelona: RBA Libros.

Ayats Abeyá, Jaume. 1997. "Dos situaciones de expresión sonora colectiva: Las manifestaciones en la calle y en los estadios deportivos". *Trans:Transcultural Music Review*, n.º extra 0. https://www.sibetrans.com/trans/articulo/310/dos-situaciones-de-expresion-sonora-colectiva-las-manifestaciones-en-la-calle-y-en-los-estadios-deportivos

Barce, Ramón. 1996-97. "La revista: aproximación a una definición formal". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 119-147.

Chispero [Víctor Ruiz Albéniz]. 1950. *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa castellana.

Cortés, Francesc, y Josep-Joaquim Esteve. 2012. *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)*. Barcelona: Edicions UAB.

Del Moral Ruiz, Carmen. 2004. *El género chico*. Madrid: Alianza Editorial.

Dougherty, Dru, y María Francisca Vilches. 1990. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.

—. 1997. *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.

Dreyer, Antje. 2022. *La revista musical española de los años 1920 entre tradición e innovación. Consideraciones semióticas, contextuales y genéricas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Encabo, Enrique. 2007. *Música y nacionalismos. El arte en la era de la ideología*. Barcelona: Erasmus.

Encabo, Enrique, ed. 2019. *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU.

Flores García, Francisco. 1909. *Memorias íntimas del teatro*. Valencia: Francisco Sempere y compañía.

Fusi, Juan Pablo. 1999. *Un siglo de España: la cultura*. Madrid: Marcial Pons.

Hernández Girbal, Florentino. 1992. *Federico Chueca. El alma de Madrid*. Madrid: Ediciones Lira.

Larraz, Enmanuel. 1988. *Théâtre et politique pendant la guerre d'Independence espagnole: 1808-1814*. Aix-en-Provence: Université de Provence.

Montijano Ruiz, Juan José. 2009. "Historia del teatro olvidado: la Revista (1864-2009)". Tesis doctoral. Universidad de Granada.

Muñiz Velázquez, José Antonio. 1998. "La música en el sistema propagandístico franquista". *Historia y Comunicación social* 3: 343-363.

Muñoz Cáliz, Berta. 2004. "El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores". Tesis doctoral. Universidad de Alcalá.

Nagore, María. 2011. "Historia de un fracaso: el 'himno nacional' en la España del siglo XIX". *Arbor. Ciencia Pensamiento y Cultura* 751: 827-845.

Rosal Nadales, Francisco José. 2017. "Hasta morir o vencer: la Guerra de la Independencia en la zarzuela (1847-1964)". Tesis doctoral. UNED.

Salgues, Marie. 2010. *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1850-1900*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto. 2005. "Fichas Teatro frívolo". En *Teatro frívolo y Teatro selecto. La producción teatral de Editorial Cisne, Barcelona (1935-1943)*, ed. por Julia María Labrador Ben y Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, 71-102. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Téllez Cenzano, Enrique. 2016. "La música como elemento de representación institucional: el himno de la Segunda República española". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Torres Clemente, Elena. 2020. "Del *No pasarán* al *Ya hemos pasao*: la humillación al vencido a través del chotis". En *Copla, ideología y poder*, ed. por Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, 27-47. Madrid: Dykinson.

Recibido: 29-10-2023
Aceptado: 31-1-2024