



JUAN PABLO GONZÁLEZ R.
<https://orcid.org/0000-0002-1314-0067>
jugonzal@uahurtado.cl
Universidad Alberto Hurtado

Profesionales y aficionados en *Acuarelas*, revista blanca del Madrid de Alfonso XIII

Professionals and Amateurs in Acuarelas, a Revista Blanca (revue) from Alfonso XIII's Madrid

Este artículo aborda el montaje en Madrid de la revista “blanca” *Acuarelas* (1930) del compositor chileno Osmán Pérez Freire, a cargo de una compañía en que se mezclaban profesionales con aficionados de raigambre aristocrática y convergían prácticas musicales españolas, sudamericanas y norteamericanas. Para reconstruir *Acuarelas* me baso en crónicas, críticas y fotografías de prensa de la época, en partituras editadas en Chile y en la experiencia del montaje de nuestra propia compañía de algunos de sus números. Mi intención es develar estéticas de la revista blanca de aficionados, pero también ideologías, intereses y destinos del público aristocrático madrileño *ad portas* de la Segunda República. Esta revista nos permite reflexionar sobre construcciones de alteridad, el papel de la mujer, la absorción de la modernidad y la articulación de tradiciones del teatro musical de comienzos del siglo XX.

Palabras clave: Osmán Pérez Freire, revista musical, comedia del arte, aficionados, aristocracia.

This article discusses the staging of the “white” revista (revue) Acuarelas (1930) by the Chilean composer Osmán Pérez Freire in Madrid, by a company consisting of both professionals and amateurs of aristocratic roots and combining Spanish, South American and North American musical practices. The reconstruction of Acuarelas is based on reports, reviews and photographs from the press of the period, scores published in Chile and the experience of our own company’s production of some of its numbers. My intention is to explore aesthetics of the early amateur revue, as well as the ideologies, interests and destinations of the aristocratic audience of Madrid ad portas of the Second Republic. This enables us to reflect on constructions of otherness, the role of women, the absorption of modernity and the articulation of music theatre traditions from the beginning of the twentieth century.

Keywords: Osmán Pérez Freire, musical revue (revista), commedia dell’arte, amateurs, aristocracy.

Introducción

En las postrimerías del reinado de Alfonso XIII y a pocas semanas del fin de la dictadura de Primo de Rivera, se estrenaba en el Teatro Calderón de Madrid el 23 de febrero de 1930 la revista musical *Acuarelas* del compositor chileno Osmán Pérez Freire (Santiago, 1880; Madrid, 1930). Los años de la dictadura

de Primo de Rivera –de 1923 a 1930– coincidían con los años del auge de la revista musical en España (Alonso 2010, 122), y Osmán Pérez Freire debía entrar de lleno a un género en boga que no había desarrollado durante su exitosa carrera en Chile y en Argentina, pero lo hizo con singular éxito.

Con motivo de la visita de la infanta Isabel de Borbón a Buenos Aires en 1910, representando a la corona española en las celebraciones del centenario de la independencia argentina, Pérez Freire le dedicó uno de sus tangos a Alfonso XIII, sobrino de la infanta. El compositor era nieto del general Ramón Freire, uno de los primeros presidentes de la República de Chile, de modo que no le resultaba ajeno el roce con el poder político. Es así como tuvo el arrojo, no solo de dedicarle un tango al rey de España, sino de titularlo familiarmente “Alfonsito” y subtitularlo “tango aristocrático”, como si se tratara de un género específico, mediante el cual el compositor chileno le manifestaba simpatía y admiración al monarca español, seis años menor que Pérez Freire.

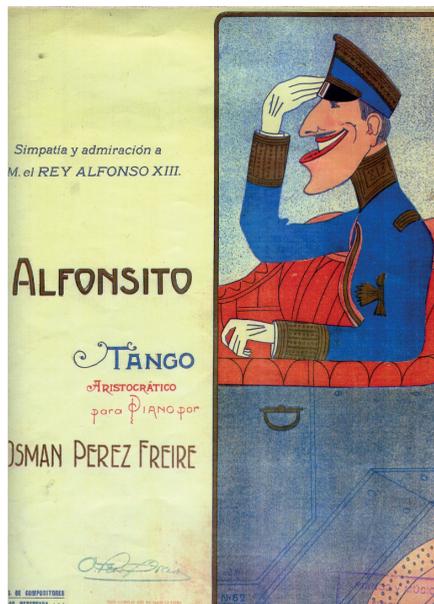


Ilustración 1. Portada de “Alfonsito”, tango aristocrático para piano de Osmán Pérez Freire, Buenos Aires, Brayer Hermanos, 1910

Dedicatorias como estas le permitían a los artistas construir vínculos con personajes ilustres, algo que a Osmán Pérez Freire le rendirá frutos veinte años más tarde con el montaje de *Acuarelas* y los sucesivos gestos de Alfonso XIII hacia el compositor. En efecto, el rey no solo asistirá con toda la familia real al estreno de *Acuarelas* en Madrid, sino que adoptará el “Himno del sol-

dato español” de Pérez Freire para el cambio de guardia de palacio. Además, decidió honrarle con la Encomienda de Alfonso XII, “preciada Orden reservada a los ingenios más esclarecidos”, como señala la prensa de la época, sellando así la relación de la realeza con el compositor. Sin embargo, “cuando el Ministro de Instrucción pública, terminada la tramitación del expediente, puso a la firma del monarca la concesión oficial, Pérez Freire traspasa los umbrales de la eternidad, sin conocer la iniciativa augusta de Alfonso XIII”¹.

ALFONSITO

Tango Aristocrático

Simpatía y admiración a S. M. el REY ALFONSO XIII. OSMAN PEREZ FREIRE

The image shows the first page of the piano score for the tango 'Alfonsito'. The score is written in G minor (one flat) and 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'PIANO' and includes dynamic markings of *f* and *p*. The second system continues the melody and accompaniment. The third system also features *f* and *p* dynamics. The fourth system includes a *ff* marking. The fifth system concludes with *f* and *ff* dynamics. The score is a typical piano reduction of a tango, with a clear melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Ilustración 2. Primera página de “Alfonsito”, tango aristocrático para piano de Osmań Pérez Freire, Buenos Aires, Brayer Hermanos, 1910

Pérez Freire había llegado a España como parte de la delegación chilena de la Exposición Iberoamericana de Sevilla inaugurada en mayo de 1929, de gran repercusión en España y América, donde obtuvo el Gran Premio

¹ [Sin firma]. 1930. “La muerte del famoso compositor chileno Osmań Pérez Freire”, *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes* 84, abril, 146.

de Música e inició una meteórica carrera en la península². Acabadas sus labores en Sevilla, se trasladó a Madrid y, mientras estrenaba *Acuarelas*, iniciaba una colaboración con el prolífico compositor y empresario de zarzuela Pablo Luna (1879-1942), que quedó truncada por la prematura muerte de Pérez Freire el 2 de abril de 1930. Su partida fue ampliamente cubierta por la prensa madrileña con hondas expresiones de pesar, que demuestran la relevancia que en breve tiempo había alcanzado en España³. El gobierno de Chile manifestó una valoración similar al disponer que el buque Maipú de su armada, que se encontraba en Gran Bretaña, se trasladara a Santander para repatriar los restos mortales de Pérez Freire, que fueron despedidos con honores oficiales desde el puerto español⁴.

A continuación, repaso las características de *Acuarelas* en base a información de la prensa madrileña de la época, las partituras editadas y la experiencia del montaje de nuestra compañía *Del Salón al Cabaret* (2002) en Chile de algunos de sus números. La intención es poner en evidencia estéticas e ideologías de la revista “blanca” de aficionados, y ampliar nuestra percepción de las escenas de producción artística y de los intereses y destinos de una parte del público español de fines de los años veinte. Al mismo tiempo, me interesa destacar la pervivencia en el tiempo de *Acuarelas*, junto con su inevitable adaptación y resignificación escénica y musical.

La revista inconexa

Ante un público más interesado en evadirse de la realidad que en recordarla, durante la primera década del siglo XX la revista española había abandonado la revisión de la actualidad, que era el propósito original del género, como señala Montijano (2011, 451). No tener acontecimientos que revisar dejaba a este género más abierto a la visualidad pura y a la estructura dramática inconexa, rasgos consustanciales de la revista. De este modo, a través de cuadros sueltos se presentaban pequeñas historietas, algunas de ellas independientes entre sí; otras, con una ligera trama argumental y, entre una y otra, se intercalaban números musicales que servían de puente (Montijano 2011, 453-454). En este tipo de revistas adquirió preponderancia el baile y la fastuosidad del montaje, junto a una sexualidad sin tapujos expresada en chistes, argumentos y exhibición del cuerpo femenino. De

² Biblioteca Nacional de Chile. “Osmán Pérez Freire”. *Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile*, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-91941.html>.

³ J. Romero López. 1930. “¿Quién es el autor de la más universal de las canciones?”, *Heraldo de Madrid*, 26 de marzo, 8; [Sin firma]. 1930. “El fallecimiento del autor del ‘¡Ay, ay, ay!’”, *Heraldo de Madrid*, 3 de abril, 5.

⁴ [Sin firma]. 1930. “El traslado a Chile del cadáver de Osmán Pérez Freire”, *Heraldo de Madrid*, 14 de abril, 4.

este modo, la revista se centraba en la figura de la vedete, una artista de cierta trayectoria con capacidades vocales, actorales y coreográficas que se sumaban a su atractivo para ser vista. Al mismo tiempo, la vedete inauguraba el nuevo fenómeno del *star system* que se instaló con fuerza tanto en la música popular como en el cine del siglo XX (Casares 1999, 79, 237-241).

Si bien podemos considerar *Acuarelas* una revista moderna o de visualidad, que incorpora además algo del exotismo reinante en los años veinte –otro ingrediente básico de la revista–, no exhibía el cuerpo femenino, más bien lo ocultaba con decoro, pues el conjunto de baile estaba formado por quince señoritas de la aristocracia madrileña. De este modo, se trata de una revista “blanca” –como la llamó la prensa de la época–, un tipo de revista que Montijano reconoce vigente hasta 1910, pero que podía revivirse según las circunstancias lo ameritaran, como *Acuarelas* lo demuestra. Dreyer relaciona el concepto de revista blanca con el de revista de actualidades, un espectáculo que rozaba la política, por lo que corría el riesgo de ser censurado (2022, 22). Entonces, la revista de actualidades no incluía elementos frívolos, sicalípticos o verdes como lo hacía la revista moderna, ya que podían abrirle nuevos flancos de censura, llamándose blanca por comparación. En el caso de *Acuarelas*, en cambio, no estamos ante la antigua revista blanca de actualidades, sino ante una moderna, como veremos a continuación.

Debido a las limitaciones de un montaje de aficionados y a su naturaleza blanca, en *Acuarelas* no está presente la figura de la vedete o, más bien, podemos encontrarla diluida entre algunas de las señoritas que cumplen roles de solista y en las propias hijas del compositor, Lilly y Mercedes Pérez Freire. Ellas se presentan como cantantes sudamericanas de familia, es decir, encarnan a la vez elementos exógenos y endógenos para el público aristocrático al cual estaba dirigido esta revista. En realidad, estamos ante lo que podríamos denominar como anti-vedetes, que si bien poseen capacidades vocales, actorales o coreográficas, no poseen trayectoria profesional y no lucen su cuerpo para ser vistas.

A pesar de la aparente arbitrariedad de la puesta en escena de la revista moderna o de visualidad, existían ciertas convenciones que servían para ordenar y otorgar sentido al montaje. Poseía una obertura inicial y estaba dividida en dos o tres actos que ofrecían una sucesión de cuadros independientes, donde el eje estructural era precisamente el cuadro (Montijano 2010, 66-67). El primer acto comenzaba y terminaba con un desfile coreográfico de toda la compañía –como en los espectáculos circenses y de variedades–; a continuación, se presentaba un número cómico; luego, en medio de los mejores decorados, aparecía la vedete, que permanecería hasta el final del primer acto en números coreográficos y escenas de humor. Los actos restantes eran más libres, buscando contrastes entre los diferentes números –serios / humorísticos,

alegres / tristes, bailados / no bailados, solistas / grupales—, reservando para el final el número musical y coreográfico de mayor despliegue, con todo el elenco en escena (González y Rolle 2005, 167-168).



Ilustración 3. Primer cuadro de *Acuarelas*. “La aristocracia y los niños enfermos. Una fiesta a beneficio del Hospital de Niño Jesús”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 5-3-1930, 21

El carácter yuxtapuesto de la revista permitía cambiar el orden de los números —y hasta de los cuadros— durante la temporada, sin que esto afectara el hilo conductor del espectáculo —que era casi inexistente, por lo demás—, algo que, efectivamente, sucedió en la segunda función de *Acuarelas*, que tuvo lugar en el Teatro de la Princesa de Madrid el 2 de marzo de 1930 (un año antes de ser rebautizado como María Guerrero). En esta modificación se buscó que los números más alegres y movidos estuvieran al final; además se aligeró el programa para que cupiera dentro de los límites de tiempo habituales y se organizó un desfile de todos los artistas como cierre, de acuerdo a las convenciones del género⁵.

Según el modelo de “estructura inconexa”, algunos de los números de *Acuarelas* provenían del repertorio de los dos grupos invitados al montaje, uno de tango y otro de *jazz* bailable, y otros que se basaban en canciones de Osmán Pérez Freire ya publicadas en Santiago de Chile. Estas últimas eran “Bajo un claro de luna” (Casa Amarilla, [s. f.]),

⁵ [Sin firma]. 1930. “La segunda representación de ‘Acuarelas’”, *La Época*, Madrid, 4 de marzo, 1.

“Solo fue una ilusión”, vals lento (El Palacio de la Música, ca. 1919), “El eterno Pierrot” (Casa Amarilla, 1919), “Marineritos”, *one step* (Casa Amarilla, 1920) y “El delantal de la china”, tonada (Casa Amarilla, 1930). Además la revista incluía dos piezas de autores españoles de la época, como veremos más adelante.



Ilustración 4. Lilly y Mercedes Pérez Freire en Madrid, *Qué Pasa*, Santiago de Chile, 21 a 27-2-1980, 5

Junto con el compositor chileno, *Acuarelas* estaba sustentada profesionalmente en el director y compositor malagueño José Cabas Quiles (1879-1942), a cargo de una orquesta de 31 músicos formada según el modelo del Teatro Apolo, “la catedral del género chico”, que acababa de cerrar sus puertas: 2 flautas, 2 clarinetes, 1 oboe, 1 fagot, 2 trompetas, 2 cornetines, 3 trombones, timbales o percusión y cuerda (Sobrino 2003, 439). A ellos se sumaban María Adela de Lara al piano, la esposa uruguaya del compositor, y las hijas de ambos, Lily y Mercedes Pérez-Freire, en canto.

Sin embargo, una apreciable cantidad del equipo de producción y del elenco de *Acuarelas* eran aficionados de la sociedad y la aristocracia madrileña, comenzando por la dirección de escena a cargo de Mimo Moreno Ossorio —que también se destacaba como bailarín— y de José Gros Vidaur⁶. Junto a las quince señoritas que integraban el cuerpo de

⁶ [Sin firma]. 1927. “El ‘carnaval’ de Schumann”, *La Época*, Madrid, 24 de enero, 1.

baile, figuraban como solistas el Conde de Altamira en danza y el Marqués de Bolarque en canto. Además, los decorados fueron realizados por el Conde de Yebes junto a Blandino García Ascot. El montaje era patrocinado por la Condesa de los Andes y Mortera como labor de beneficio del Hospital del Niño Jesús de Madrid, en una particular relación de la revista con su tiempo, pues se trataba del primer hospital pediátrico español, fundado por iniciativa de una duquesa y financiado por “gente de bien”.

El desempeño artístico del *amateur* era de larga data, llegando probablemente a su apogeo en los salones de Versalles de Luis XIV y sus *ballets de cour*, protagonizados por los propios cortesanos y que constituían una oportunidad para que el rey les demostrara cercanía o distancia⁷. Debido a que el esplendor del antiguo régimen continuó siendo evocado durante el siglo XIX, en los salones decimonónicos proliferaron las sesiones privadas de variedades en las que reinaba el piano, el canto, el arte de la declamación y los *sketches* teatrales. Todo esto en manos de aficionados de distinta condición social. Muchos de ellos llevaron su arte a la esfera pública con las fiestas de la primavera y en revistas blancas como esta, y no solo reproduciendo obras existentes, sino que también creando las suyas propias. Es así que, con motivo del estreno de *Acuarelas*, el diario madrileño *La Época* destacaba el esfuerzo de los aficionados por ofrecer montajes nuevos:

Bien es verdad que la tarea de idear y realizar una función de aficionados se hace cada vez más difícil. No se trata —y lo prueba este caso—, de ensayar una comedia conocida más o menos complicada. Ahora, si se quiere hacer algo que llame la atención, hay que ofrecer una cosa nueva. Y eso es lo que, superándose, han hecho estos aristocráticos artistas reunidos en torno de las condesas de los Andes y Mortera⁸.

Acuarelas también servía para la reinauguración del suntuoso Teatro Calderón de Madrid ante la presencia de las altezas y la familia real, junto a un buen número de duquesas, marquesas, vizcondesas y baronesas, más los embajadores de Chile, Argentina y Alemania⁹. Tras la caída de Primo de Rivera en enero de 1930, Federico Moreno Torroba (1891-1982), que había sido favorecido por el régimen, se retiraba al Teatro Calderón como empresario y director artístico, convirtiéndolo en el epicentro de la zarzuela

⁷ Zuanin (2021) aborda en detalle uno de estos *ballets*, el *Ballet Royal de la Nuit* (1653), como mecanismo de representación ideológica.

⁸ [Sin firma]. 1930. “La segunda representación de ‘Acuarelas’”, *La Época*, Madrid, 4 de marzo, 1.

⁹ Luis Francisco de Espés. 1930. “¿Crónica social o crítica de estreno? ‘Acuarelas’”, *La Esfera*, n.º 846, Madrid, 22 de marzo, 9.

“grande”. Hasta mediados de los años treinta, Moreno Torroba estrenó prácticamente todas sus zarzuelas en este teatro y es allí donde Osmán Pérez Freire hizo su debut en Madrid¹⁰.

Acuarelas

La obra está dividida en 3 actos y 15 cuadros repartidos equitativamente, pero con mayor acumulación de sus 30 números en el segundo acto, dejando el tercero más liviano –como era costumbre– para el acto final. Debido a la cantidad de personalidades del mundo aristocrático que participaban en el montaje y que también conformaban el público de *Acuarelas*, en su crítica del estreno, Luis Francisco de Espés –Barón de la Mora– se preguntaba mordazmente si estaba publicando una crítica teatral o una crónica social¹¹. En base a esa crítica con tintes de crónica social, y a las crónicas y fotos publicadas por los diarios madrileños *La Época* y *El Imparcial*, junto a las partituras editadas por Osmán Pérez Freire en Santiago de Chile que forman parte de *Acuarelas*, hemos podido reconstruir y comentar el programa de esta particular revista¹².

Luego de la “Marcha real”, que rinde homenaje al rey y a su familia, y de un prólogo leído por Luis F. del Rosal, *Acuarelas* comienza con una obertura orquestal tipo popurrí, para dar paso al primer acto, que se abre con “Solo fue una ilusión”, vals lento cantado por Pilar Alvear y bailado por la comparsa de señoritas con vestidos que imitan pétalos de rosas. “En un jardín de ensueño bajo la guarda de la Luna, unas rosas primorosas juegan sus pétalos en armoniosa danza sonámbula” dice *La Época*. Continúa como contraste un número cómico que parodia la alteridad, el coro “casi ucraniano”, presentado por “incógnitos autores de fama mundial”. Sigue una exhibición de sombras chinescas que contrasta “una deliciosa música de Havey” con un charlestón, donde Regina de la Mora es la “eurítmica bayadera que luce su gracia desenfadada y su arte delicioso” junto al Conde de Altamira como bailarín. El primer acto culmina con la aparición de la orquesta típica España-Argentina con tangos de Roberto Reyes, sin identificar, y con la canción “En el molino” en la que “a la hora de la tarde narra la molinera la historia de sus amores idos a las felices molineritas del

¹⁰ Leticia Martín Ruiz. [s. f.] “Federico Moreno Torroba”. *Real Academia de Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/13299/federico-moreno-torroba>.

¹¹ Luis Francisco de Espés. 1930. “¿Crónica social o crítica de estreno? ‘Acuarelas’”, *La Esfera*, n.º 846, Madrid, 22 de marzo, 9.

¹² [Sin firma]. 1930. “Función a beneficio del Hospital del Niño Jesús”, *La Época*, Madrid, 24 de febrero, 1-2; De Orense. 1930. “Gran mundo”, *El Imparcial*, Madrid, 25 de febrero, 3.

contorno”¹³. Se trata de un lánguido cierre, donde la historia de amor es evocada, no vivida en escena como en la revista de la época, con Lily Pérez Freire –la anti-vedete– cantando ante un grupo de campesinas completamente vestidas.



Ilustración 5. Cuadro “En el molino”. “¿Crónica social o crítica de estreno? ‘Acuarelas’”, *La Esfera*, Madrid, 22-3-1930, 9

El segundo acto comienza con seis canciones sudamericanas a cargo de Lily y Mercedes Pérez Freire, acompañadas por su madre al piano: “Si tú me olvidas, me muero”, estilo; “Horas felices”, tango canción; “Mujercita”, tango canción; “Por el mar de la vida”, cueca chilena; “El delantal de la china”, tonada –sumada en la función del Teatro Princesa–; y “Huella, huellita”, aire criollo argentino¹⁴. Era justamente en la muestra de canciones y bailes como espectáculo variado donde se alcanzaba el terreno de lo exótico en la revista, como afirma Barce (1996–1997, 134). Sin embargo, si bien este mosaico de canciones sudamericanas cantadas por las hijas de un compositor extranjero podía contribuir a articular dicho exotismo ante el público aristocrático madrileño de los años veinte, la muestra es presentada desde el espacio familiar de la música de salón, atenuando el efecto de extrañamiento de lo exótico y lo diferente. “Hasta la fecha no habíamos oído canciones argentinas tan admirable-

¹³ La Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) tiene registrada “La molinera” de Osmán Pérez Freire (n.º 4036, 9-10-1937), que puede corresponder a este número y haber sido inscrita por su familia después de su muerte.

¹⁴ En el estreno, el público pidió bis y las hermanas Pérez-Freire cantaron el aclamado “Ay, ay, ay” de Osmán Pérez Freire acompañadas por el propio compositor al piano. [Sin firma]. 1930. “Función a beneficio del Hospital del Niño Jesús”, *La Época*, Madrid, 24 de febrero, 1-2.

mente cantadas ni tan bonitas como las suyas”, escribe De Orense, expresando familiaridad con un repertorio extranjero que es sentido también como propio¹⁵.

El hispanoamericanismo presente en *Acuarelas* marchaba de la mano del discurso ideológico del régimen de Primo de Rivera, que, como señala Dyer, buscaba la regeneración y el nacionalismo español mediante la construcción de una memoria colectiva compartida con las naciones sudamericanas, fundada en un idioma, una religión y una tradición histórica común (2022, 571-572). De este modo, *Acuarelas* se enmarcaba en una tendencia ideológica dominante, al mismo tiempo que continuaba la labor de Pérez Freire en España, que había llegado a la península justamente a la gran celebración del hispanoamericanismo que fue la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.



Ilustración 6. Lily Pérez-Freire (1910-1988) en su casa de Santiago antes de partir a España con su familia. Fotografía de Alfredo Molina, 1929 (Biblioteca Nacional de Chile)

¹⁵ De Orense. 1930. “Gran mundo”, *El Imparcial*, Madrid, 25 de febrero, 3.

La visualidad del segundo acto de *Acuarelas* se centra en la danza “Tres muñecas”, donde “tres aristocráticas muchachas cometen graciosa y rítmica escapada al escenario desde sus cajas de frágil condición”, en base a movimientos mecanizados. Las cajas están decoradas al moderno “estilo cubista”, en un número de muñecas articuladas que todos los bailarines y empresas de bailes suelen incluir en sus programas, señala el cronista de *La Época*. Este número está a cargo de las “adorables” María Lola Liniers, Carmen Moreno Ossorio y Belén Amézaga, “porcelana de China” –prosigue la crónica–, que no desperdicia la oportunidad de entrar en sintonía con lo más granado de la sociedad madrileña de los años veinte.

La revista continúa con el vals de Pérez Freire “Bajo un claro de luna”, bailado por José Gros y Mimo Moreno Ossorio, “prodigiosa silueta en robe púrpura, de soberana distinción”, señala *La Época*, elevando un poco más la hipérbole, tal como se elevaba discretamente Mimo Moreno envuelta en globos de hidrógeno con unos sutiles pesos para que no volara libremente por los aires. La presencia del vals en la revista –herencia de la opereta– junto con servir a “la frivolidad distinguida y moderna” del espectáculo, como afirma Barce (1996-1997, 129), servía también en este caso para dar rienda suelta a la visualidad y a los efectos especiales, tan apreciados por el público.

Completando los ingredientes en boga de una revista como *Acuarelas*, el penúltimo cuadro del segundo acto está formado por dos piezas basadas en danzas populares españolas. Se trata de “Petenera” de la recién estrenada zarzuela *La Marchenera* (1928) de Moreno Torroba y “Jota” de las *Siete canciones españolas* (1914) de Manuel de Falla, cantada por Pilar Alvear. Estos dos números son los únicos en *Acuarelas* que hacen referencia al folklore español, rasgo esperable de la revista de la época, aunque sea un folklore “gramatizado”, es decir, transformado en lenguaje como lo define Barce (1996-1997, 129). Como hemos visto, Moreno Torroba recién asumía la dirección del Teatro Calderón, donde se estrenaba *Acuarelas*, y la inclusión de su “Petenera” en la revista de Pérez Freire constituía todo un guiño al director y empresario del teatro.

El segundo acto finaliza con un cuadro a cargo de dos figuras clásicas de la comedia del arte, Pierrot y Colombina, que protagonizan dos canciones de Pérez-Freire, “El eterno Pierrot” y “El moderno Pierrot”, dispuestas a modo de diálogo contrastante. La primera, con letra de Luis Roldán, plantea la situación clásica del Pierrot abandonado por Colombina, quien sucumbe a los encantos de Arlequín. Esta canción había sido grabada por Consuelo Guzmán para los sellos Columbia y Victor, y popularizada por Lola Membrives y otras cupletistas argentinas y chilenas de la época. Además, en la portada de la partitura para canto y piano de “El eterno Pierrot”, la canción es anunciada como “creación de la aplaudida tonadillera argentina señorita Delia Rodríguez”, según la costumbre del cuplé de reconocer al intérprete también como creador de la obra. La portada está ilustrada con una foto de Delia Rodríguez, caracterizada de

Pierrot con su mandolina. En el decoroso montaje de *Acuarelas*, en cambio, Pierrot es interpretado por un hombre, el Marqués de Bolarque, evitando poner sobre la escena el travestismo de las cupletistas de la época, que encontraban en Pierrot una oportunidad para encarnar un papel masculino.



Ilustración 7. Portada de “El eterno Pierrot” de Osmán Pérez Freire, Santiago, Casa Amarilla, 1919

La segunda canción, “El moderno Pierrot”, actualiza a los personajes clásicos de la comedia del arte presentándolos elegantemente vestidos a la usanza moderna. Además, multiplica las colombinas que, como veremos, constituyen el consuelo que tiene el Pierrot abandonado de la primera canción. Dentro de la importancia que la prensa le otorgó a los decorados de *Acuarelas* —no sabemos si por su fastuosidad o por la participación de la nobleza en su diseño—, la escenografía de este cuadro fue especialmente alabada:

La decoración representa un cuarto creciente de la luna que ocupa todo el escenario. Al fondo, la carta del cielo con las constelaciones a la moderna de los signos del Zodíaco, la Osa Menor, etc. Sobre la luna aparece sentada Mercedes Pérez Freire. El eterno Pierrot es el marqués de Bolarque, que canta con admirable voz y entonación magnífica. Le responde Colombina, y de pronto irrumpen la escena el Pierrot moderno, o sea José Gros correctamente vestido de frac. La Colombina moderna primera es Pilar Alvear¹⁶.

¹⁶ [Sin firma]. 1930. “Función a beneficio del Hospital del Niño Jesús”, *La Época*, Madrid, 24 de febrero, 1.



Ilustración 8. Cuadro “El moderno Pierrot”. “La aristocracia y los niños enfermos. Una fiesta a beneficio del Hospital de Niño Jesús”, fotografía de Marín, Mundo Gráfico, Madrid, 5-3-1930, 21

“El eterno Pierrot” es una canción en ritmo de vals con estribillo. En la primera estrofa Pierrot se lamenta por ser el “eterno engañado” con una melodía de notas repetidas y diseño acordal sobre una armonía de tónica y dominante sobre Sol mayor, con algunos cromatismos de paso en el clímax final de la estrofa. Posee un recitado central de marcado contraste, donde la orquesta y el ritmo de vals se detienen y solo quedan arpeggios del piano sobre una acorde de Sol menor con oncena enlazado con acordes por cuartas, creando una atmósfera enrarecida y misteriosa. Ese es el momento en que Pierrot reflexiona sobre su triste destino dirigiéndose al público y anunciando el estribillo, donde una voz externa –de la propia luna tal vez– lo consuela, desdoblado el yo-cantante del personaje. En el estribillo regresa Sol mayor y la armonía de tónica y dominante, aunque han aumentado los acordes cromáticos y las modulaciones de paso como consecuencia de la armonía enrarecida del recitado central. Sin embargo, todo esto se resuelve plácidamente en el gran consuelo final: “hay más de mil Colombinas por cada pobre Pierrot”. De este modo, se trata de una eficiente canción escénica, que instala un nudo dramático desde el texto y la música, y lo resuelve.

El tercer acto comienza con un número de baile llamado “Ayer y hoy” donde nuevamente se busca el contraste de la revista, en este caso anteponiendo un minuetto cantado en francés a un charlestón, ambos bailados por

el mismo elenco de señoritas, resolviendo desde el baile las tensiones entre vanguardia y tradición que se imponían en la vida cultural española de la época, tal como señala Alonso (2023, 117).



Ilustración 9. Cuadro “Ayer y hoy”. “La aristocracia y los niños enfermos. Una fiesta a beneficio del Hospital de Niño Jesús”, fotografía de Marín, Mundo Gráfico, Madrid, 5-3-1930, 21

A continuación regresa la orquesta típica España-Argentina con más tangos de Roberto Reyes sin identificar, aunque lo que va a imperar en este último acto será la modernidad norteamericana, con la canción “The Love Next”, a cargo de Lily y Mercedes Pérez-Freire, un solo de saxofón, y un gran cuadro final al estilo del musical norteamericano. Se trata del *one-step* “Marineritos” de Pérez Freire, con un texto atribuido al dramaturgo y poeta español radicado en Argentina Antonio Martínez Viérgol (1872-1935). El cuerpo de baile de las 12 señoritas tiene a su cargo la coreografía que sirve como apoteosis final. Dice el estribillo:

Con un timón, con un compás
sabe el marino su rumbo tomar,
pero en el mar de la pasión
el que se pierde naufraga y ¡adiós!



Ilustración 10. Cuadro “Marineritos”. “La aristocracia y los niños enfermos. Una fiesta a beneficio del Hospital de Niño Jesús”, fotografía de Marín, Mundo Gráfico, Madrid, 5-3-1930, 21

La presencia del tango y del *jazz*ailable en el montaje aportaban “fritivolidad, modernidad y transgresión” a la revista, como señala Alonso (2009, 166), pero también expresaban el entusiasmo del público español de comienzos del siglo XX “por bailar y ver bailar”, junto a la herencia del sainete como portador de bailes de moda (Barce 1996-97, 123, 129). La alternancia del tango y del *jazz* era habitual en las pistas de baile latinoamericanas de los años veinte, mientras que bailes de *jazz* como el *one-step*, el charlestón y su majestad el *foxtrot*, gozaban de una presencia plena en la revista española. Habían llegado a Europa y también a España a partir del estallido de la Primera Guerra Mundial (Dreyer 2022, 253) y la consiguiente presencia norteamericana en la región. Su asimilación por la revista musical contribuía a su popularización en el país, haciendo que la relación de la revista con la actualidad fuera más estética que política, aunque en algún punto ambas coincidieran.

Recuperando a Pérez Freire

Los cien años del nacimiento y los cincuenta años de la muerte de Osmán Pérez Freire fueron conmemorados en 1980 por la Casa de Moneda de Chile con la única estampilla lanzada en el país en homenaje a un compositor chileno. Lo mismo ocurrió en el caso de las esculturas públicas, pues Pérez Freire es casi el único compositor nacional que

cuenta con un monumento en Chile, reflejando la importancia que se le otorgó en su centenario y, al mismo tiempo, el olvido institucional del resto de sus colegas¹⁷.



Ilustración 11. Estampilla conmemorativa del centenario de Osmán Pérez Freire emitida por la Casa de Moneda de Chile, 1980

Ese mismo año, el grado de musicología de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile en Santiago organizó un seminario sobre la vida y obra de Osmán Pérez Freire dirigido por Samuel Claro-Valdés (1934-1994), marcando el ingreso formal de los estudios en música popular a la academia chilena. Ese seminario también selló el destino de mi propia carrera como musicólogo. Veinte años después me dedicaría de lleno a los estudios en música popular urbana y crearía la compañía de conciertos teatrales Del Salón al Cabaret, que en el primero de sus montajes (2002) incluyó dos números de *Acuarelas*, justamente los considerados como lo mejor de la obra por Luis Francisco de Espés –Barón de la Mora– en su reseña de *La Esfera* de Madrid, por su orquestación y coreografía¹⁸. Se trata de “El eterno Pierrot” y de “Marineritos”, que, al igual que en *Acuarelas*, utilizamos como apoteosis final del montaje¹⁹.

¹⁷ Otras estampillas publicadas en Chile en homenaje a músicos incluyen a cantantes chilenos de ópera, a Ramón Carnicer (autor del himno nacional), a Claudio Arrau, Violeta Parra y Víctor Jara. En el caso de las esculturas, solo existen otras dos dedicadas al director y compositor Jorge Peña, y a Víctor Jara, ambos víctimas de la dictadura militar chilena (1973-1989).

¹⁸ [Sin firma]. 1930. “La revista ‘Acuarelas’”, *La Época*, Madrid, 20 de febrero, 1; Luis Francisco de Espés. 1930. “¿Crónica social o crítica de estreno? ‘Acuarelas’”, *La Esfera*, n.º 846, Madrid, 22 de marzo, 9.

¹⁹ Este montaje *Del Salón al Cabaret* fue estrenado en el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago el 29 de agosto de 2002; fue remontado como *La Belle Époque Chilena* en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) de Santiago del 19 al 22 de noviembre de 2015; y en el Teatro de la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso (9-4-2016). Ver tráiler en <https://www.youtube.com/watch?v=krRAj6O37rw>.



Ilustración 12. Número “El eterno Pierrot” con orquesta de señoritas en el montaje de la Compañía del Salón al Cabaret (Santiago, Universidad Católica de Chile, 29 de agosto de 2002)

En la versión de “El eterno Pierrot” realizada en Santiago de Chile en 2002, destacamos coreográficamente la seducción de Arlequín a Colombina, mientras que Pierrot, observando la luna, reflexiona ensimismado sobre una armonía enrarecida cual *Pierrot lunaire*. Para el arreglo, optamos por la orquesta de baile de salón que imperaba hasta comienzos del siglo XX, similar a la utilizada por Mozart en sus contradanzas para la corte vienesa, instrumentación que habría perdurado por su efectividad para hacer bailar a un gran número de parejas en un amplio salón²⁰.

Se trata de una orquesta de cuerdas sin violas, lo que acentúa la ecualización en V que, por un lado, destaca la melodía a cargo de los violines y, por el otro, la línea del bajo a cargo de los cellos que duplican el contrabajo. Melodía y bajo es lo que se necesita escuchar para poder bailar bien. Este tipo de orquesta suma flauta y clarinete que refuerzan la melodía, introducen contracantos y colorean el conjunto completo. Encontré esta conformación en una orquesta de señoritas activa en Santiago en 1910, llamada justamente Las Damas Vienesas, manifestando la expansión y persistencia del modelo mozartiano de orquesta de baile por el mundo y haciendo verosímil la reconstrucción de época de *Acuarelas*²¹.

²⁰ Incluyo la versión de Luis Advis de 2002 por no estar disponible la de 1930 en los archivos de la SGAE ni en la Biblioteca Nacional de España.

²¹ Sobre la orquestación de las contradanzas de Mozart, véase Robbins Landon (2006).

9

Fl.

Cl.

Vl. I

Vl. II

Vlc.

Ctb.

Canto

1. Soy el e - ter - no Pie - rrot que en su a - mar - gu - ra sin fin.
2. Yo soy quien vi - ve un en sue - ño que lle - va en el co - ra - zón

Pf

pp

r.m.c.

Ilustración 13. Versión de Luis Advis para orquesta de señoritas de “El eterno Pierrot”, comisionada para el montaje de la *Compañía del Salón al Cabaret* (Santiago, 2002)

Palabras finales

En medio de la gran actividad teatral madrileña de fines de los años veinte, llama la atención la amplia cobertura otorgada por la prensa a *Acuarelas* —muchas veces en las primeras páginas— junto a su buena crítica, siendo considerada una revista “con todas las de la ley, que no haría mal papel en los mismos teatros de París que se dedican a este género de espectáculos”²². De hecho, se podrían establecer algunos paralelismos de *Acuarelas* con propuestas escénicas de Gregorio Martínez Sierra y su *Compañía Cómico-Dramática* (1915-1930) estrenadas en el Teatro Eslava de Madrid y llevadas en gira por América en los años veinte. Estos montajes, que incluían programas de variedades como *Kursal*, *París-New York* y *Eslava Concert*, resultan similares al modo en que estaba estructurada *Acuarelas*²³.

²² [Sin firma]. 1930. “Función a beneficio del Hospital del Niño Jesús”, *La Época*, Madrid, 24 de febrero, 1-2.

²³ Véase Checa Puerta (2015). Agradezco el comentario de uno de los revisores del manuscrito sobre estos paralelismos.

El elenco de la revista de Pérez Freire también fue alabado por la crítica, situándolo en “la primera línea de las compañías madrileñas de aficionados”²⁴. En los números coreográficos, la crítica destacaba la precisión de los movimientos, la belleza de las participantes y “un aire inconfundible de distinción que no es posible encontrar, en parte alguna, entre profesionales”²⁵. Se trata, así pues, de una revista que exhibe a la aristocracia, como también exhibe a la familia del compositor extranjero, aunque en este caso, más que mostrar el exotismo sudamericano, se exponía cierta universalidad de la distinción hispana, similar a ambos lados del mar, reafirmando identidades de clase, junto con la celebración de un idioma y una tradición histórica común:

Perfecta fue esta segunda representación de *Acuarelas*. Habría que repetir los elogios hechos, bien recientemente, a esta compañía que podríamos llamar “Mortera”, ya que ha sido en el hotel de la condesa donde se fraguó el proyecto en favor del Hospital del Niño Jesús, y donde nació “a la vida del arte” este grupo que viene a colocarse en primera línea entre las compañías madrileñas de aficionados²⁶.

Es así como el desempeño artístico del aficionado de las clases aristocráticas en revistas como *Acuarelas*, ensancha nuestra percepción de las escenas de producción artística durante la Edad de Plata de la cultura española. Si bien en *Acuarelas* persisten algunos elementos de la antigua revista de actualidad, que demuestran la pervivencia de modelos escénicos de décadas anteriores, no hay en ella sátira al poder político, eclesiástico o militar, ni referencia a las desigualdades sociales, rasgos que Alonso identifica en el teatro cómico-lírico español de la época, ni tampoco se manifiesta la creciente importancia de la clase obrera, los progresos del feminismo o los regionalismos en ascenso (2023, 117). Más bien podemos considerar *Acuarelas* una expresión política en sí misma, puesto que reafirma identidades de clase y se aferra al mundo aristocrático en una España que estaba a las puertas de su Segunda República, junto con un montaje que ponía de manifiesto los vínculos entre arte y poder.

Si bien esta revista le otorga un espacio relevante a la mujer tanto en la producción como en la ejecución de la obra, se trataba de un montaje aficionado, papel preponderante que la sociedad de la época le otorgaba a la mujer en la actividad artística. Es así como *Acuarelas*, junto con la articulación de aficionados con profesionales, y trayectorias españolas con sudamericanas, fortalecía a la propia monarquía ante un público cómplice y fiel, y reafirmaba identidades transnacionales de clase y el papel más bien doméstico otorgado a la mujer.

²⁴ [Sin firma]. 1930. “La segunda representación de ‘Acuarelas’”, *La Época*, Madrid, 4 de marzo, 1.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ [Sin firma]. 1930. “La segunda representación de ‘Acuarelas’”, *La Época*, Madrid, 4 de marzo, 1.

Existiendo tantos compositores españoles de música escénica activos en los años veinte, cabe preguntarse por qué la aristocracia española recurrió a un compositor extranjero para que escribiera su revista. Quizás porque Pérez Freire ya había demostrado su lealtad hacia Alfonso XIII al dedicarle su “tango aristocrático” en Buenos Aires, o porque no estaba vinculado a la política contingente, ni formaba parte de círculos artísticos e intelectuales locales donde la monarquía no era bien recibida. En *Acuarelas*, entonces, el compositor chileno tuvo rienda suelta para pasar revista a su propia obra, como hemos visto, situándola a la par de la de destacados compositores españoles, mientras se preocupaba de cumplir con las normas estéticas del género revisteril, aunque atenuando el exotismo, que era más bien abordado desde el humor paródico de la alteridad, y moderando el lucimiento físico de la mujer.

La relación de *Acuarelas* con la actualidad de la época, por tanto, radicaba más en la labor benéfica y, sobre todo, en la propuesta estética, sumando bailes de moda, manteniendo los contrastes y logrando una apoteosis final que celebra y fagotiza la modernidad norteamericana como promesa de futuro, aunque esa modernidad amenace los propios valores de quienes protagonizaban y al mismo tiempo apaludían *Acuarelas*. Un público que, mientras se contemplaba a sí mismo desde el juego de espejos de la representación, dialogaba con una alteridad atenuada e intentaba asimilar la modernidad tal y como ocurría con el resto de la sociedad española. Es así como el público aristocratizante daba señales de ser desenvuelto, cosmopolita e informado, dejando atrás el nacionalismo localista y folklórico que le pisaba los talones. La aristocracia española escogía una vez más la modernidad extranjera como entretenimiento y forma de identificación, pero, en este caso, con ella también hacía su reverencia final. A partir de entonces este mundo aristocrático será incierto y, en cierto modo, extemporáneo.

Bibliografía

- Alonso, Celsa. 2009. “‘Mujeres de fuego’, ritmos ‘negros’, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 18: 135-167. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61132>.
- . 2023. “Itinerarios del teatro frívolo: de la revista de la *belle époque* a la comedia musical del primer franquismo”. En *La Zarzuela. Patrimonio de la Hispanidad*, 117-135. Almagro: Museo Nacional del Teatro.
- Alonso, Celsa, Julio Arce, Teresa Fraile, Ángel Medina, Laura Miranda, Julio Ogas, Ana Pozo, Javier Suárez-Pajares y Eduardo Viñuela. 2010. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.

- Barce, Ramón. 1996-1997. "La revista: una aproximación a una definición formal". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 119-147. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61276>.
- Casares, Emilio. 1999. *Historia gráfica de la zarzuela. Música para ver*. Madrid: ICCMU
- Checa Puerta, J. Enrique. 2015. "Cien años del Teatro del Arte". *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 5. https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=4_1&cien-anos-del-teatro-de-arte&julio-enrique-che-ca-puerta.
- Dreyer, Antje. 2022. *La revista musical española de los años 1920 entre tradición e innovación. Consideraciones semióticas, contextuales y genéricas*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- González, Juan Pablo, y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950*. Santiago / La Habana: Ediciones Universidad Católica de Chile / Casa de las Américas.
- Landon, H. C. Robbins. 2006. *1791: El último año de Mozart*, trad. por Gabriela Bustelo y Beatriz del Castillo. Madrid: Siruela [ed. orig. en inglés, 1988].
- Montijano, Juan José. 2010. *Aproximación a la historia del teatro frívolo español. Morfología y estructura*. Madrid: Editorial Academia del Hispanismo.
- . 2011. "Panorama (breve y retrospectivo) de un teatro olvidado en España: la revista (1864-2010)". *Revista Signa* 20: 447-470. DOI: 10.5944/signa.vol20.2011.6274.
- Sobrino, Ramón. 2003. "Orquesta". En *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, ed. por E. Casares, vol. 2, 435-439. Madrid: ICCMU.
- Tenllado, Gonzalo Martín. 2002. "Cabas Quiles, José". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares, vol. 3, 831-832. Madrid: SGAE.
- Zuain, Josefina. 2021. "El Rey baila. Órbita social performativa en torno al cuerpo de Luis XIV". *El Artista*, 18. <https://www.redalyc.org/comocitar.oi?id=87466606005>.

Partituras

- Pérez Freire, Osmán. 1910. *Alfonsito. Tango aristocrático para piano*. Buenos Aires: Brayer Hermanos.
- . [s. f.]. *Bajo un claro de luna. Vals*. Santiago: Casa Amarilla.
- . ca. 1919. *Solo fue una ilusión. Vals lento*. Santiago: El Palacio de la Música.
- . 1919. *El eterno Pierrot*. Santiago: Casa Amarilla.
- . 1920. *Marineritos. Marcha one-step*. Santiago: Casa Amarilla.
- . 1930. *El delantal de la china. Tonada*. Santiago: Casa Amarilla.

Recibido: 11-13-2023

Aceptado: 27-2-2024