



ENRIQUE ENCABO FERNÁNDEZ
<https://orcid.org/0000-0003-1984-2251>
enrique.encabo@um.es
Universidad de Murcia

Notas introductorias. (Frívolos) universos compartidos

*Introductory Notes. Shared
Universes of Popular Music Theatre*

“Direte, curioso hermano, que si quieres reírte las tripas, aumentar tu repertorio musical para la hora del afeitado, alegrarte los ojillos y dejar la murria de la seriedad y las preocupaciones constitucionales, te des una o varias vueltas por el Pavón”¹.

La crónica con la que principiamos, escrita a propósito del sonado estreno de *Las Leandras*, reúne varios de los aspectos que se asocian a la revista musical española: buen humor, escapismo, argumentos amables, músicas pegadizas y, por supuesto, placer visual basado en la observación de los fastuosos decorados y, muy especialmente, de la belleza femenina. Desde nuestra contemporaneidad es esta la imagen de la revista musical. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, la revista transitó entre su constante redefinición y la permanencia de algunas características que, si bien no llegan a definirla completamente², sí permiten situarla en un espacio propio y diferenciado respecto al de otras creaciones lírico-dramáticas con el que satisfacer el horizonte de expectativas del receptor.

La revista musical española es un artefacto cultural de gran interés al que la musicología no ha prestado excesiva atención³, exceptuando los valiosos estudios dedicados a compositores concretos –caso de Francisco Alonso

¹ *La Voz*, 13 de noviembre de 1931 (citado en Encabo 2022, 25).

² A ello contribuye la costumbre de autores y empresarios, heredada del circuito del género chico, de etiquetar a sus obras con diferentes y rocambolcosos títulos y subtítulos (“pasatiempo”, “humorada bufa”, “problema cómico-lírico-social”, “vodevil arrevistado”, “potpurri fantástico”...). Aunque en ocasiones esta relajación formal en el uso de etiquetas sí denota diferencias entre subgéneros, en muchos casos responde fundamentalmente a intereses comerciales con la intención de llamar la atención del público ofreciendo constantes novedades. Véase al respecto el completo estudio de Juan José Montijano Ruiz (2009, 70-80).

³ De igual manera los estudios sobre teatro. Ya en 1990, Dru Dougherty y María Francisca Vilches expresaban la necesidad de un estudio global del teatro representado durante la década de los años veinte, señalando que los acercamientos llevados a cabo rechazaban, por cuestiones ideológicas, figuras de gran interés “que, en su momento, realizaron destacadas aportaciones a los géneros que cultivaron” (1990, 8).

(Alonso González 2014) o Jacinto Guerrero⁴– y los trabajos de, entre otros, Eduardo Huertas Vázquez (1993), Ramón Barce (1996–97), Juan José Montijano Ruiz (2009), Julio Martínez Velasco (2010) y Antje Dreyer (2022).

Nacida en un momento de notable efervescencia teatral –a comienzos del siglo XX ningún otro país dispone de tantos autores, compositores, actores, salas, tropas y estrenos como España (Salaün, Ricci y Salgues 2005, 9)–, su presentación escénica convive con otros espectáculos como la zarzuela (chica y, a partir de los años diez y veinte, de nuevo en dos o más actos), la opereta, el género ínfimo, las variedades y el cuplé.

Una de las razones que ha podido motivar la desatención por parte de los académicos es la difícil definición de este género de géneros. Nos encontramos ante productos comerciales, en su mayoría de vida efímera, que se ofrecen en un momento de una importante cantidad y variedad de propuestas sobre las tablas. En este contexto, la revista es una tipología de espectáculo heterodoxo que alude a la contemporaneidad y que, aparentemente, no aspira a ser reconocido como un género de “alta cultura”⁵, pues se caracteriza por la inmediatez y por un notable componente erótico en sus músicas y argumentos. No obstante, estas obras (muchas de ellas hoy olvidadas) proporcionan una ingente cantidad de información sobre el momento de su creación y estreno. Reflejan aspectos relativos a la frivolidad, el erotismo, la política, la identidad nacional y, aun en clave paródica, los avances tecnológicos, estéticos y sociales.

Aunque en la memoria colectiva y sentimental a partir de los años treinta y cuarenta del pasado siglo la revista musical española es recordada por el modelo establecido por Celia Gámez con su “gran compañía de revistas” y el empresario Matías Colsada, no es este el tipo de formato al que dedicamos este dossier, sino al que empieza a gestar su idiosincrasia en las primeras décadas del siglo XX. Son varios los investigadores que han tratado de trazar la

Esta situación es similar si atendemos a los estudios sobre la escena durante la II República, que privilegian las creaciones teatrales herederas de las ideas krausistas y de la Institución Libre de Enseñanza, esto es, las surgidas del entorno de la Residencia de Estudiantes e instituciones similares (Holguín 2002, 98).

⁴ En el caso de Jacinto Guerrero destaca la actividad de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero (www.fundacionguerrero.com), que además de su labor de catalogación y preservación del patrimonio, organiza congresos y exposiciones como, por ejemplo, Guerrero y su legado. El triunfo de la modernidad (en colaboración con el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, y que tuvo lugar en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, 2019).

⁵ “Los autores de revistas, buenos conocedores de su público, no pretenden llegarle a lo hondo ni estimularle el pensamiento; se limitan a cosquillearle la epidermis y, cuando más, a conseguir los movimientos reflejos iniciales del baile y del canturreo. La vida suele ser unas veces amarga; otras, sosa y aburrida, y no está de más alegrarla de vez en cuando con alegrías de la vista y del oído, que si no son alegrías espirituales, pueden ser reposo mental. Bien está que haya un teatro trascendental y filosófico; pero en el mundo, y en el mundo que frecuenta los teatros, los filósofos están en minoría [...]”. [Sin firma]. 1928. “El teatro de gran espectáculo. ‘La orgía dorada’”. *La Esfera*, 31 de marzo, 42-43.

génesis del espectáculo y sus raíces. En este caso, queremos centrar la atención en su innegable filiación con el cuplé. Consideramos la revista musical como hija ilegítima de las díscolas –y exitosas– estrellas de la canción unipersonal de principios de siglo XX en España (y fuera de ella, si tenemos en cuenta la internacionalización de estas intérpretes).

Una mirada comparada a ambos fenómenos permite comprender algunos aspectos que la revista musical española hereda de la escena del cuplé. El primero es, obviamente, el protagonismo de la mujer-artista⁶. La escena del cuplé es eminentemente femenina, puesto que es la mujer la que (re)crea las canciones y da sentido al espectáculo. Ciertamente es que en ocasiones (pocas) también toman parte algunos hombres, y que también dentro de este universo se da el fenómeno de los imitadores de estrellas (Arce 2019), pero esto no es sino anecdótico. De igual modo en la revista musical: al convertirse en revista de gran espectáculo, pasada la etapa de la revista “chica” o “de actualidades”, se acentuará el componente erótico y se subrayará el protagonismo de la vedete, estrella rutilante e indiscutible (a la que acompañarán, encuadrándola, el galán o el actor cómico). La cuestión femenina no acaba aquí, pues, como ya los contemporáneos señalaron, imprescindibles eran las *girls*, vicetiples o “chicas de conjunto” (Suárez-Pajares 2015) dispuestas siempre a mostrar sus piernas y otras partes de su anatomía y regalar su alegría al auditorio. En ambos casos, como Serge Salaün señala a propósito del cuplé (1990, 79), los puestos de responsabilidad –empresarios (a excepción de Celia Gámez), directores de escena, compositores, músicos, letristas– son ocupados por hombres. La mujer solo se exhibe; pero sin la mujer que se exhibe y que (re)crea la obra artística, esta no existe. La mujer es el propio acto artístico (Encabo 2019, 12) y conforma en torno a su figura una mitología propia.

En directa relación con esto, otro aspecto compartido es la importancia de la visualidad. A las cupletistas no basta con escucharlas, es preciso verlas. Esta característica fue aprovechada por las estrellas del parnaso sicalíptico, que, lejos de ser meros cuerpos objeto de consumo, inteligentemente aprovecharon los usos de la imagen (Clúa 2016) para fomentar el deseo y la atracción en torno a ellas. Ejemplo elocuente es el de Raquel Meller y su poderosa gestualidad facial (que ella potenciaba al ocultar el resto del cuerpo mediante su cuidado vestuario, apelando y dirigiendo a su voluntad la mirada del espectador), además del empleo de la escenografía y la iluminación. Todo ello se verá amplificado en el ámbito de la revista musical, gracias a los esfuerzos

⁶ Aunque Emilio Casares (1999) afirma que la vedete inauguraba el nuevo fenómeno del *star-system*, este ya existía, precisamente a partir de las estrellas del cuplé: así la internacional la Bella Otero, la Fornarina (primera cupletista en tener un repertorio propio y característico), la flamenca Pastora Imperio, la idolatrada en España e Hispanoamérica la Goya y, por supuesto, la cinematográfica y representativa del ideal de belleza de toda una época, Raquel Meller.

de empresarios como los hermanos Velasco⁷, que no dudaron en invertir grandes cantidades de dinero en decorados y vestuario. Así, aunque cuplé y revista comparten la importancia del elemento visual, este se multiplica alcanzando la máxima espectacularidad en la revista musical, también por influencia cinematográfica (Frenk *et al.* 1995), especialmente en las escenas en las que participa toda la compañía, como el número de apoteosis.

El cuplé (o canción unipersonal) y la revista conviven además durante varias décadas⁸. Esto motiva que los repertorios se mezclen y confundan, pues algunas cupletistas se convierten en vedetes (caso de la “escultural” Tina de Jarque) y otras graban diversos cuplés y los interpretan en los intermedios o al finalizar las representaciones de las revistas. No es de extrañar si tenemos en cuenta que, musicalmente, comparten numerosas características, especialmente el aprovechamiento de todos los ritmos de moda (o que el cuplé y la revista musical ponen de moda) como el *fox-trot*, *one-step*, habanera, tango, tango-habanera, chotis, *machicha*, pasodoble, pasacalle, *cakewalk*, rumba, marcha o charlestón. Además determinados números desligados de las revistas originales, caso de “Remena, nena”, procedente de *La reina ha relliscat* (1932)⁹, se pueden considerar auténticos cuplés¹⁰.

A esta autonomía de los números musicales contribuye la propia configuración de la revista musical: con la subdivisión en cuadros (algunos realistas y otros, especialmente los destinados a los números coreográficos,

⁷ La sociedad fundada por los hermanos Velasco fue una de las más exitosas, comenzando con las representaciones de zarzuelas chicas y operetas para posteriormente especializarse en la revista. Los hermanos se repartían las labores de la misma, tomando mayor protagonismo en la parte logística (contrataciones, teatros, giras...) Francisco y encargándose fundamentalmente Eulogio de la dirección escénica y artística.

⁸ Y esta convivencia fue señalada por Ramón Barce: “Como la demanda crece, las cupletistas (son siempre mujeres) utilizan algunos números de las revistas, que a su vez no dejan de incluir canciones que puedan servir para tal objeto. Conforme el éxito de las variedades se extiende, las revistas insertan sin falta cuplés en busca de que pasen a las salas de variedades, que pueden asegurar unas ganancias mayores aún a veces que las de las propias revistas. Normalmente esos cuplés de las revistas nada tienen que ver con el argumento: son absolutamente independientes, y carecen de todo valor escénico integrado” (Barce 1996-97, 132).

⁹ La canción original “El còctel de l’amor” fue grabada como cuplé por Guillermina Motta en el disco *Remena, nena* (Edigsa, 1970), junto a otros como “El vestir d’en Pasqual” o “Jo vull ser ‘Mis’”. Como curiosidad, en el disco participó el cantautor Joan Manuel Serrat como productor y cantó además los coros de esta canción junto a Francesc Burrull y Rudy Ventura.

¹⁰ Respecto a la autonomía de las canciones desligadas de la obra dramática, destacan los casos de Manuel López-Quiroga y José Padilla que, según Carmen Ramírez Rodríguez, pertenecen “a la generación de zarzuelistas de transición entre el género chico y la revista coincidiendo con la etapa posbélica. Autores prolíficos, a ambos se les rememora como compositores de canciones. Sin embargo, si la mayoría de obras escénicas de Quiroga surgieron en torno a algunos de aquellos triunfos, una selección de las canciones más aplaudidas de Padilla lo hicieron a la postre de números de zarzuelas indiferentes a la crítica o desaprobados por la concurrencia en sus estrenos” (2019, 87). Igualmente, algunos de los cuplés sicalípticos más famosos surgieron de obras pertenecientes al “género infimo”, caso del “Tango del morrongo” de *Ensenanza libre*, 1901, o “El vals de la regadera” de *La alegre trompetería*, 1907 (Rubio 1992).

cercanos al terreno de la ilusión y los mundos oníricos) y la indiscriminada repetición de los números a partir de la petición del público, el argumento, que en ocasiones ni siquiera precisa de excesiva coherencia, se fragmenta y muestra de manera inconexa, perdiendo importancia frente a la parte musical y espectacular.

Si bien Antje Dreyer (2022) reivindica en su minucioso estudio la relevancia de los libretos de las revistas, lo cierto es que en la mayoría de los casos los números musicales han sobrevivido a las obras completas que, rara vez —salvando los esfuerzos nostálgicos de Radio Televisión Española a través de los programas televisivos *La comedia musical española* (1984-1985) y *La revista* (1996)— han vuelto a ser puestas en escena¹¹. Esto puede deberse en buena medida a que los chistes políticos, los tipos paródicos y las hiperboles estereotipadas presentes en las partes habladas de la revista musical española hacen alusión a la realidad más inmediata al momento de su creación, fenómeno también presente en el universo del cuplé (caso de, por ejemplo, “Luna Park”, “El sátiro del ABC”, “La sindicalista”, “Comunista” y un largo etcétera).

Ambas escenas sirven, mediante una consciente carnavalización, como vía de escapismo a los públicos ante tiempos difíciles o de moral asfixiante; así lo comprende Serge Salaün a propósito del cuplé, señalándolo como una válvula de escape contra el orden dominante, un espacio de libertad o de liberación (2011, 188). En el caso de la revista musical el fenómeno es aún más complejo, pues su presencia a lo largo del siglo XX propicia una serie de resignificaciones en directa relación con las circunstancias sociopolíticas circundantes.

Sin ánimo de realizar una cronología de las diversas transformaciones que la revista musical española experimenta¹², es preciso recordar que nace en el siglo XIX como “revista del año” (deudora de las *revues de fin d’année*) o “de actualidades”, esto es, como una obra que revisa en clave humorística —y a veces también sarcástica— los acontecimientos más relevantes del año. Con frecuencia lo hace a partir del “tipo” del paseante que, en su deambular por la ciudad, va encontrando personajes reales o alegóricos, que en esta etapa temprana ya forman parte, en muchas ocasiones, del cuadro

¹¹ Y ello, a pesar de los firmantes de esta parte literaria entre los que encontramos dramaturgos de éxito como Pedro Muñoz Seca, Antonio Paso, Pedro Pérez Fernández o Tomás Borrás. Al respecto, los críticos contemporáneos subrayaban la importancia del libreto: “Pero la revista en España y, especialmente en Madrid, para que su éxito sea más seguro necesita, no solo del excesivo número de cuadros sin ilación, al modo de las extranjeras; ha de tener, como condición indispensable, escenas dialogadas con peculiar gracejo, para así descansar de vez en cuando de la angustiada fatiga y monotonía que llevan consigo (aunque sea fastuosísima la presentación escénica) la serie ininterrumpida de cuadros a base de desfiles de figuras primorosamente ataviadas, que evolucionan sujetas al ritmo de melodías más o menos acertadas [...]”. Thoy, José. 1928. “El teatro por dentro. Vestuario y decoración”. *Blanco y Negro*, 20 de mayo, 108.

¹² Remitimos al respecto a la completa tesis doctoral de Juan José Montijano Ruiz (2009).

de apoteosis final. Comenzando el siglo XX, se hibrida con otras fórmulas, fundamentalmente la *revue* y el *music hall* francés, sin olvidar los aspectos heredados del sainete y el género chico y, algo menos subrayado por los estudiosos, el cuplé, lo que conlleva una sátira más mordaz de las costumbres, un progresivo protagonismo de la mujer-intérprete, y por supuesto la presencia cada vez mayor de lo erótico y sicalíptico sobre las tablas en plena efervescencia de la “ola verde”¹³.

A grandes rasgos, todos los autores que se han aproximado a la revista musical señalan, de manera esquemática, dos grandes etapas: una primera, que contemplará la revista blanca o de actualidades, y otra a partir de 1910 denominada revista moderna o de gran espectáculo¹⁴. En ambas etapas asistimos a algunos estrenos clave: además de la que es considerada primera revista, *1864-1865* (Gutiérrez del Alba, música de Arrieta, 1865), destaca *Cuadros disolventes* (Perrín y Palacios, música de Nieto, 1896), aún dentro del contexto de la zarzuela, pero en la que ya encontramos “los cuplés de Gedeón” (prohibidos por el gobernador civil de Madrid). Tras este éxito, se estrenan *Cinematógrafo nacional* (Perrín y Palacios, música de Giménez, 1907), en la que encontramos alusiones a la moda, el rol de la mujer, los viajes, los adelantos técnicos, y donde tienen gran protagonismo los ritmos extranjeros (en números como el baile del ¡Pam, Pam!, el baile de las vestales, la marcha del batallón sicalíptico o los cuplés de las películas) y *Las musas latinas* (Moncayo Cubas y música de Penella, 1913).

Así, la revista decimonónica se reconvierte durante las décadas de 1910, 1920 y 1930 en revista “de espectáculo” con alusiones a la contemporaneidad que atañen a la política, el feminismo palpitante, el diálogo tradición-modernidad (tanto en el libreto como en la música) y las ansias cosmopolitas de la nación, aunque todo ello se ve bruscamente interrumpido por el estallido de la Guerra Civil (1936-1939) y posterior instauración del régimen franquista (1939-1975). Más allá de la consabida censura que prohibió o cercenó la mayoría de obras, durante los siguientes cuarenta años la revista musical –reconvertida en muchos casos

¹³ Se denomina como “ola verde” a la peculiar avalancha de publicaciones y representaciones teatrales de carácter erótico, pícaro, libertino, o sicalíptico, que, comenzando a finales del siglo XIX, eclosionó durante la dictadura de Primo de Rivera. A pesar de los esfuerzos del gobierno, no desapareció, manteniéndose y llegando a los escenarios de la II República (Guillén Lorente 2022).

¹⁴ Esta es la periodización realizada por Montijano Ruiz (2009, 88), distinguiendo entre “revista blanca” (1864-1909) y “revista moderna” (a partir de 1910). Dreyer coincide, indicando el periodo 1900-1910 como difuso en esta transición, aunque subrayando la importancia del año 1910 por el estreno de *La corte de Faraón* (2022, 23). Carlos Figueroa incluye en su artículo del dossier la datación que efectúa Sebastián Gasch: “fue entre el Armisticio de 1918 y el Tratado de Versalles cuando vio la luz uno de los monstruos más espantosos que haya engendrado el mundo moderno: las revistas de gran espectáculo” (1962, 15). No parece del todo exacta la periodización de Gasch, probablemente muy condicionada por el enorme éxito de *Las corsarias* (Paradas y Jiménez, música de Alonso) en la temporada 1919-1920.

en comedia musical tanto por la situación socio-política como por la transformación de los públicos— seguirá sirviendo como huida de la triste realidad más inmediata. Así lo han mostrado las posteriores representaciones cinematográficas de la misma: desde la (demasiado) amable propuesta de Rafael Gil y Fernando Vizcaíno-Casas en *Las alegres chicas de Colsada* (1984), hasta la más dura cinta de Pedro Olea *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (1975), en la que, a pesar de toda la crudeza y dificultades que le rodean, Paca (a la que da vida la actriz Concha Velasco) mantiene intacta su ilusión por ser “chica de revista”. También Mariano Ozores refleja este universo en *Dos chicas de revista* (1972), cinta que además permite comprender uno de los aspectos más notables del género: el ser cuna y escuela de una buena parte de los cómicos españoles de las siguientes décadas¹⁵, que destacaron en teatro o cine, y que se habían formado como *girls* y *boys* de estas legendarias compañías —numerosas, de igual modo que el público que asistía a sus presentaciones— que giraron una y otra vez por la península anhelando el estreno en Madrid.

Sobre este dossier: del cuplé a la revista musical

Los estudios de caso analizados en el presente dossier abordan aspectos que conformarán la “nueva revista” a partir de la década de 1910, fundamentalmente en su presentación como revista “de gran espectáculo”. Esta, a diferencia de las “revistas de actualidades”, atiende tanto a las novedades técnicas y sociales que se relacionan con la sofisticación, la modernidad y lo cosmopolita, con alusiones explícitas a grandes urbes —más imaginadas que conocidas por parte de la audiencia—, como París, Londres o Nueva York, como a la continua negociación cultural de “lo español”, contribuyendo de este modo a la consolidación de “la españolada”.

Las principales aproximaciones a la etiqueta “españolada” provienen de los estudios sobre cine. Para Román Gubern es una “variante específica del cine musical basada en el francés original ‘espagnolade’, generado en el período romántico mediante una exasperación del ‘color local’ y del ‘pintoresquismo andaluz’” (1977, 124); mientras que Benet y Sánchez (2013, 560) la definen como la expresión de tradiciones populares frente a las visiones extranjeras. De un modo u otro, todos coinciden en que deviene una suerte de subgénero cinematográfico que eclosiona en los años veinte (García Carrión 2016) y treinta con títulos como *Rosario, la cortijera* (1923), *Curro Vargas* (1923), *Currito de la Cruz* (1926), *El dos de mayo* (1927), *La hija*

¹⁵ Es sencillo evocar los nombres de Luis Escobar, Nati Mistral, Luis Cuenca, Concha Velasco, Tony Leblanc, Lina Morgan, Juanito Navarro, Esperanza Roy, Florinda Chico, etc.

de *Juan Simón* (1935), *Morena Clara* (1936), *Carmen, la de Triana* (1938) o *María de la O* (1939)¹⁶, y que, más adelante, el franquismo promociona con el fin de ofrecer, dentro y fuera del país, una imagen amable de España.

No obstante, es evidente que la españolada existía previamente en los escenarios teatrales. Hay común acuerdo en señalar el París de Napoleón III como el lugar y momento en el que nace (también por influencia de la emperatriz Eugenia de Montijo), considerándose *Carmen* una de las obras clave de este fenómeno. El éxito de esta ópera con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy, y música de Georges Bizet, estrenada en la Opéra-Comique el 3 de marzo de 1875, no puede entenderse sin los relatos previos de los viajeros románticos por España y, más específicamente, por Andalucía (Ortega Cantero 1990, 121), que contribuyen decididamente a la formación del mito basado en la construcción de un otro cultural (Chaitin 1998) al que se atribuyen características orientalistas (Said 1990) y exóticas. Comienza de este modo la identificación (en un claro reduccionismo cargado de esencialismo étnico) de España con el bandolerismo, las gitanas, la tauromaquia, el flamenco (o lo que se considera como tal), la religiosidad popular y, en general, toda una “Andalucía” sin Andalucía, es decir, mayoritariamente construida por la mirada exógena de clichés, tópicos y pintoresquismo, que comienza a denominarse también “la España de Mérimée” o, de modo aún más despectivo¹⁷, “la España de pandereta”.

Uno de los aspectos más interesantes de la “españolada” es, precisamente, la asunción de la misma por parte de los españoles. Si bien esta es creada por los viajeros y escritores extranjeros, quienes acaban desarrollándola son los propios españoles. En efecto, “no es posible entenderla como un invento exótico de origen francés, pues a la imaginación extranjera solo le corresponde la invención de la etiqueta, sus componentes son endémicos” (Navarrete 2009, 57). Para Jean-Claude Seguin, esto es una consecuencia de la difícil situación sociopolítica de España en las primeras décadas del siglo XX, dado que, al país, “lo único que le queda es inventarse una nación a partir de sus estereotipos y, sobre todo, de la imagen esquemática que el país produce fuera de sus fronteras. De allí que el cine que irá dominando es un cine que recoge las capas superficiales de las identidades, las formas anquilosadas de la cultura encarnadas a menudo en la ritualización de lo

¹⁶ Atendiendo a las productoras cinematográficas, en la conformación de la “españolada” tuvieron un papel determinante Hispano Films y Film de Arte Español y, posteriormente, Cifesa.

¹⁷ “El término ‘españolada’ ha hecho fortuna para designar algunos de estos aspectos más tópicos de la imagen nacional. La Real Academia Española otorga esta voz al extranjero que, en el aire, traje y costumbres parece español, pero también a la acción, espectáculo u obra literaria que exagera y falsea el carácter español. En cambio, el *Diccionario de Autoridades* recoge únicamente la primera acepción, por lo que el sentido despectivo del mismo ha de responder a una cronología más reciente” (Sazatornil Ruiz y Lasheras Peña 2005, 287).

folklórico” (Seguin 2006). Sin embargo, en los teatros observamos esta tendencia antes que en el cine; así, si en el llamado género chico podíamos encontrar “madrileñadas” y “baturradas”, a finales del XIX comienzan a cobrar protagonismo las “andaluzadas”. Idéntica situación en la escena del cuplé y las variedades, donde la canción erótica y sicalíptica cede terreno a la canción andaluza, posteriormente llamada “canción española” que, a su vez, y coincidiendo con el auge de la ópera flamenca, se hibridará con la comedia flamenca. Y todo ello en el momento en que la revista española ofrece en sus cuadros indistintamente números cosmopolitas, castizos¹⁸ y exóticos, y en la que no es extraño encontrar las estampas andaluzas, ambientadas en Granada, Sevilla o Córdoba; y los elogios al pasodoble, el sol, la alegría, y la belleza de la mujer española, tópicos que encontraremos igualmente en los espectáculos “de Arte español” inaugurados por Concha Piquer e imitados y reproducidos hasta la saciedad en España y América.

Esta visión reduccionista de España, en la que la imagen de una Andalucía muy concreta funciona como sinécdoque del país y generadora de significados, ya fue criticada en su momento por intelectuales y artistas como Unamuno o Sorolla, entre otros. Durante la segunda mitad del siglo XX también se trató de deconstruir este mito, por configurar un determinado imaginario colectivo a partir de tipos, cuadros, escenas coloristas, trajes y bailes “falsos”, no reflejando la realidad del país, sino ofreciendo meros clichés basados en tópicos sobre la torería, las graciosas gitanillas, el flamenco, la española de castañuela y mantilla, y la alegría y gracejo, y también incultura, del pueblo andaluz (Martín-Márquez 1999, 64).

Volviendo a los años en que la revista musical triunfa en los escenarios, esta “españolidad” observable en el plano sonoro, literario y visual resulta especialmente relevante atendiendo a las circunstancias políticas y sociales que rodean el nacimiento y éxito del género. “Lo español” triunfa en las primeras décadas del siglo XX en Europa y en Estados Unidos y, dentro de España, sirve para cohesionar una sociedad que asiste al interludio entre la

¹⁸ Empleamos la etiqueta “castizo”, conscientes de sus diversos significados según el momento histórico, como opuesto a cosmopolita. El diccionario de la Real Academia Española, en su segunda acepción, define castizo como “típico, genuino del país o del lugar en cuestión”. Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* considera el estilo castizo “el que es puro, natural y limado, sin mezcla de voces extrañas o poco significativas”. El casticismo suele relacionarse con otros conceptos como el costumbrismo, la autenticidad y el atavismo. Sin embargo, es obvio que el casticismo (cambiante y resultante de procesos de negociación cultural) se construye en torno a esquemas y estructuras estereotipadas, basadas en el “tipismo” a base de variantes regionales o gremiales, que lejos de cualquier autenticidad provienen de un proceso activo de hibridación y de mestizaje (Salaün 1996-97, 235). Musicalmente, un ejemplo ilustrativo es el empleo del chotis por parte de Francisco Alonso en sus revistas –como es el caso del chotis de las taquimecas, que contrasta con el foxtrot “Noches de cabaret” o el “Charlestón del pingüino”, en *Las castigadoras* (1927)–, representando el casticismo madrileño y que, como es sabido, es en realidad una danza centroeuropea de la que no se tiene noticia en la capital de España hasta 1850.

pérdida de los últimos territorios de ultramar y las guerras de África. En este panorama, tanto la monarquía de Alfonso XIII como la dictadura de Primo de Rivera ven con simpatía este travieso espectáculo. Además del erotismo que todo lo invade, no podemos obviar que la revista musical fue agente activo, como lo fueron anteriormente la zarzuela y el sainete, en la construcción de toda una serie de mitos cotidianos que conforman, como otras dinámicas emanadas de la cultura popular (Archilés y García Carrión 2012), el discurso en torno a la identidad nacional (Alonso *et al.* 2010, 13)¹⁹.

Esta representación de la “españolidad”, de la modernidad y cosmopolitismos urbanos, de la imagen de la mujer en pleno auge feminista –movimiento que también tiene cabida, aun en tono humorístico, en el espectáculo–, de la tradición de teatro lírico en la que la revista musical se inscribe y con la que se hibrida, y del erotismo como evasión, ya estaban presentes en el cuplé. Por ello, ofrecemos en este dossier algunas pistas sobre el tránsito de unos espectáculos a otros a partir de figuras artísticas, compositores y obras concretas que permiten comprender los universos compartidos entre ambas fórmulas escénicas, siempre teniendo presente su contexto político, social, cultural y musical, y sin olvidar que estos espectáculos fueron, indisociablemente, una industria, un negocio y un arte.

En su estudio sobre la revista musical en los años 1920, Antje Dreyer indica la influencia de tres países en la conformación de la revista musical española: Inglaterra, Estados Unidos²⁰ y, especialmente, Francia (2022, 41–51). No obstante, es necesario recordar que la revista musical parisina también se había visto influida por el terremoto social y artístico que supuso la irrupción de las frívolas estrellas españolas en la capital del Sena. Enrique Gómez Carrillo, en carta abierta (*La Vida Literaria*, 15 de junio de 1899) a Emilia Pardo Bazán, lo manifestó con clarividencia: “[...] convénzase usted de ello, señora y querida maestra: en París no conocen a Castelar. Ni a usted. Ni a Blasco que vale mucho. Ni a Bonafoux que se ha consagrado en cuerpo y alma a Francia. Ni a mí. En cambio, conocen y admiran a la Otero, a la Guerrero y a la Tortajada” (1999, 257).

Precisamente a estas tres artistas dedican el primero de los artículos Michael Christoforidis y Elizabeth Kertesz. Los autores describen tres fenómenos que tendrán una notable influencia en la posterior revista. Por un

¹⁹ Celsa Alonso parte de los postulados de Tim Edensor (2002) quien defiende que la cultura popular es un terreno especialmente eficaz en la construcción de símbolos, estereotipos, metáforas, mitos e iconos, y que, por tanto, la cultura nacional está enraizada en lo trivial, no solo en lo simbólico. Así Edensor considera imprescindible analizar los aspectos más banales y mundanos de la identidad nacional, prestando atención a las prácticas y textos de la cultura popular (Alonso *et al.* 2010, 34).

²⁰ La influencia de estos dos modelos es poco observable antes de finales de los veinte pues, como testimonios contemporáneos afirman, las revistas inglesas y norteamericanas no se ofrecen en España, salvo muy contadas excepciones, hasta esta fecha.

lado, el innegable protagonismo de la estrella femenina a través de la sensualidad y el atrevimiento. Por otro, la hibridación y confluencia de diversas fórmulas teatrales al servicio de la comercialidad: así, las tres intérpretes que, como buenas cupletistas, cantan, bailan e interpretan sobre las tablas, no dudan en presentar ante los públicos internacionales piezas desligadas del género chico, pero también de la opereta y, especialmente, dada su popularidad en el momento, de la pantomima (Encabo 2024). Por último, el tercer y no menos importante aspecto subrayado es la (re)creación de la españolidad, fundamentalmente a través de la constante evocación del “mito de Carmen”, que tiene su trascendencia en los ámbitos musical y dancístico.

De este modo, asistimos a una configuración bidireccional de “lo español”; esto es, tanto lo que los franceses consideran y proyectan como “español”, como una suerte de autoexotismo mediante el cual las estrellas españolas potencian y construyen el estereotipo. Son estrellas que conquistan los principales *music-hall* parisinos, como el Moulin Rouge, Folies Bergère o el Olympia, escenarios en los que en los mismos años se desarrollará la revista musical parisina. En estas relaciones hispano-francesas cabe recordar la colaboración del español José Padilla con una de las reinas de la revista parisina, Jeanne Bourgeois “Mistinguett”, para la cual compondrá sonados éxitos, entre ellos “Valencia”, estrenada por Mercedes Serós en el Olympia de París, pero que alcanzará la fama al ser interpretada por la vedete del Moulin Rouge.

Nombrar a José Padilla nos lleva a pensar irremediablemente en la más célebre intérprete de sus cuplés, la internacional Raquel Meller, estrella de la canción y del cine perteneciente a una generación posterior a la Otero, Guerrero y la Tortajada pero que, como estudia Geraldine Power en su texto, continúa construyendo la idea de españolidad, en su caso a través de una imagen dramática y sofisticada, tomando elementos del majismo goyesco y la pantomima, pero sin renunciar al exotismo y, de este modo, en su debut en el Olympia de París en 1919 interpretó únicamente cuplés en español. Antes de su aparición ya habían hecho su presentación en París la Fornarina y Pastora Imperio, representantes de una españolidad diferente, pero igualmente sugerente y erotizante para las audiencias internacionales. La Fornarina, además, llegaba a la capital del Sena acompañada de José Juan Cadenas, decisivo impulsor de la revista en España como traductor y empresario, y Quinto Valverde, autor de la composición y adaptación de los cuplés de la madrileña, y también del curioso producto artístico *The Land of Joy*, cuyo estreno, que llegó a opacar el de *Goyescas* de Granados sucedido un año antes, tuvo lugar en Nueva York el 1 de noviembre de 1917.

The Land of Joy muestra algunas de las características ya apuntadas. Por un lado, la hibridación de fórmulas teatrales: fue considerada zarzuela, opereta, revista-*pasticcio* (como la denominan Miriam Perandones y José Ignacio

Suárez por incorporar números de obras representadas anteriormente, en especial de la revista *Mujeres y flores*), espectáculo de variedades o, según el propio Valverde, “revista de gran espectáculo con pretensiones musicales de opereta”. Por otro, el autoexotismo. Dado que es una revista pensada para el público estadounidense (el cual ya ha conocido artistas de la escena del cuplé como Carmencita o Rosario Guerrero), no faltan en escena todo tipo de clichés mediante las estampas sevillanas, valencianas, granadinas, las clásicas mantillas y, por supuesto, las evocaciones taurinas.

Además de estas cuestiones, la creación de Valverde evidencia el carácter transnacional de estos artefactos artísticos. Tras su estancia en París junto a la Fornarina, donde se convierte en dinamizador de la colonia de artistas españoles residentes en la ciudad, Quinito Valverde se dirige con la mítica compañía de revistas de los hermanos Velasco a “hacer las Américas”, comenzando por el Cono Sur para, posteriormente, situarse en La Habana, donde se idea esta obra específicamente pensada para el mercado estadounidense. A pesar de que, por la extensión del espectáculo, ya estamos en el universo de la revista, la sombra del cuplé aún es apreciable en dos figuras relacionadas con la misma: el ya aludido José Juan Cadenas, que firma junto a Ramón Asensio Mas el libreto de *El príncipe Carnaval*, estrenada en la campaña argentina de la compañía en 1914 (Figuroa 2021), y Antonia Mercé, la Argentina, que participa en las primeras representaciones de *The Land of Joy* en Nueva York.

Aunque algunos autores señalan que durante las primeras décadas del siglo XX la revista musical española abandona la revisión de la actualidad, característica esta del modelo de revista decimonónica, lo cierto es que nunca deja de aludir a la contemporaneidad más inmediata, sobre todo en lo relativo a los avances técnicos y las sociedades modernas y cosmopolitas. Esta atención a la novedad había sido característica del cuplé, y así como la Tortajada introdujo interludios cinematográficos en la pantomima *El debut de Dolores*, una década después José María Jordá y Alejandro Soler idean una revista de gran espectáculo, a la cual pone música Amadeo Vives, que tiene como temática el universo del cine. La poco conocida revista *Plastic-Films*, estudiada en este dossier por Carlos Figuroa, es un producto artístico interesantísimo por ser “termómetro de las modas”, incorporando no solo referencias cinematográficas, sino igualmente el arte de la pantomima, y hasta alusiones a los Ballets Rusos dos años antes de su llegada a España.

Plastic-Films se estrena en el Paral·lel barcelonés, arteria que verá nacer una vertiente distinta de la revista musical, esto es, la catalana, en lengua vernácula o no, pero con su particular especificidad. Del mismo modo sucede en Valencia, escena a la que se aproxima Isabel Ferrer Senabre en su texto. La autora atiende tanto al *tipo* de la cupletista redefinido sobre las

tablas para no poner en peligro la moral oficial –aunque eterno representante de la tentación–, como a la tipología de los espectáculos en plena emergencia del valencianismo, en los que es claramente observable el erotismo que los caracteriza y en los que, aunque apenas hay crítica social, sí es posible asistir a una autorreferencialidad mediante la burla de los tópicos asociados al género, que indica la popularidad de estos productos en la época. No está de más recordar que en las décadas de 1930 y 1940 muchas obras se presentaban en Barcelona para, previo paso por Valencia, ser finalmente estrenadas en Madrid.

Además de la sofisticación, el eclecticismo y la modernidad, en la revista de las primeras décadas del siglo XX encontramos otro de sus elementos característicos, el número patriótico. Para Montijano Ruiz (2009, 225) este, junto con la apoteosis, que ya es observable en algunas de las “revistas del año” pertenecientes a la órbita del género chico, es definitorio del género. A dos de los más célebres dedicamos un artículo, “Banderita”, de *Las Corsarias*, y “Soldadito español”, de *La orgía dorada*, por el enorme éxito tras su estreno y su impacto y trascendencia. Precisamente en su recorrido posterior encontramos nuevas similitudes con la escena del cuplé dado que, si eliminamos la intervención por parte del coro de *girls* o conjunto mixto, nos encontramos ante canciones semejantes a los cuplés patrióticos, algo aún más observable en las grabaciones discográficas de la artista Marujita Díaz, que graba estos dos números (o cuplés) junto a otros como “Si vas a París, papá”, “La chula tanguista”, “Al Uruguay” o “Madre, cómprame un negro”.

El siguiente texto que conforma este dossier atiende a una vertiente algo menos estudiada de la revista musical española. Juan Pablo González analiza la obra *Acuarelas* (1930), un artefacto artístico curioso por al menos tres factores. En primer lugar, por tratarse de una revista blanca, alejada del erotismo y la exhibición del cuerpo femenino. En segundo, por permitirnos comprender que la revista musical, a pesar de su aparente falta de moral y, por tanto, alejada de los ambientes cultos y elitistas, también se inscribe en la aristocrática tradición de las representaciones lírico-dramáticas con fines de beneficencia. Por último, al tiempo que la inclusión en la partitura de aires españoles, chilenos y cosmopolitas, la elección de un compositor chileno, Osmán Pérez Freire, llegado a España como parte de la delegación de aquel país para la Exposición Iberoamericana de 1929 –asunto también reflejado en la revista *La orgía dorada*–, permite contemplar nuevamente el carácter transnacional de la revista. En esta revista, además, vemos explicitada en varios números la dicotomía pasado (tradición) y presente (o futuro) que caracteriza al género: así en el número de baile del tercer acto “Ayer y hoy” –representando el pasado un minueto y el hoy un charleston– e igualmente en la interpretación consecutiva de los números “El eterno Pierrot”, cuplé ampliamente conocido por la interpretación

de Lola Membrives, y “El moderno Pierrot”. Esta presentación recuerda a la ideada por Valverde quince años antes en *The Land of Joy*, donde del mismo modo se cantaba, tras “La maja de Goya”, “La maja moderna”.

El último artículo está dedicado a la revista probablemente más icónica y popular, *Las Leandras*, “pasatiempo cómico lírico en 2 actos, con prólogo, 5 cuadros, varios subcuadros y apoteosis”. Celsa Alonso estudia la creación de González del Castillo, Muñoz Román y el maestro Alonso comparando las circunstancias de su estreno con la exitosa adaptación cinematográfica (en su momento “autorizada para mayores de 18 años”) que, en pleno desarrollismo, protagoniza Rocío Dúrcal. Si *Las Leandras* fue la revista más representada en los teatros madrileños durante la II República, el producto cinematográfico no se quedó atrás al convertirse en la película que más recaudó en taquilla entre 1965 y 1973. A pesar de la distancia de más de treinta años entre una y otra, y con la prohibición expresa de la representación de la obra original durante el franquismo, es fácil comprender el éxito de la segunda a partir de la primera. En cuanto a la trama, el film seguía de cerca –aunque, como indica Celsa Alonso, “limando las incomodidades políticas del original”– el enredo sicalíptico de González del Castillo y Muñoz Román. Desde el punto de vista musical, permitía la inserción de los números del maestro Alonso a cargo de la joven estrella Rocío Dúrcal; por último, y precisamente atendiendo a la presentación de esta, la película ofrecía una imagen de mujer moderna dentro de los márgenes permitidos, en un procedimiento similar al observable en la revista original a través de las referencias a Victoria Kent o Clara Bow.

Revistas –de actualidades, de gran espectáculo, sicalípticas, blancas–, operetas, disparates, pasatiempos, comedias, apropósitos... todas ellas, cualesquiera su denominación, repletas de cuplés, nacidos como tales o reinventados en la práctica interpretativa. Este tipo de espectáculos nos permiten comprender que la historia del teatro frívolo en España es la de una continuidad ininterrumpida a lo largo de las décadas, a pesar de, o precisamente por los acontecimientos políticos y socio-culturales. Quizá no sea tanta la distancia entre una Pastora Imperio firmando a favor del sufragio femenino (1921) y una Rocío Dúrcal detenida durante la huelga de actores (1975) en el tardofranquismo. Tampoco entre la reina de la revista, Celia Gámez, grabando el cuplé “Ay, Cipriano”, y la folclórica Marujita Díaz, que, siguiendo la estela del éxito de la hollywoodiense Sara Montiel, incluye números musicales procedentes tanto de la revista musical como de la escena del cuplé en sus grabaciones discográficas. Quinito Valverde, Tina de Jarque, Fernando Moraleda, Celia Gámez, Blanquita Suárez, Francisco Alonso, el Paralel, el Teatro Martín, el Eslava o el Pavón nos remiten a una época no tan lejana, en la que los públicos asistían a los espectáculos frívolos como solaz, entretenimiento o escapismo, y cuyas pegadizas músicas

sobrevivieron, a través de modistillas, soldaditos, intelectuales —que en privado degustaban lo que públicamente denostaban—, pianolas, organillos, grabaciones discográficas y, posteriormente, la radio y el cine, al olvido generalizado de unas obras que tuvieron su razón de ser en directa relación con su tiempo y su sociedad.

Bibliografía

- Alonso González, Celsa. 2014. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.
- Alonso, Celsa et al. 2010. *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.
- Archilés, Ferran, y Marta García Carrión. 2012. “En la sombra del Estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración”. *Historia contemporánea* 45: 483-518. <http://hdl.handle.net/10810/38188>.
- Arce, Julio. 2019. “Imitadores de estrellas: transformismo y travestismo en la escena de las variedades”. En *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, ed. por Enrique Encabo, 99-109. Madrid: ICCMU.
- Barce, Ramón. 1996-97. “La revista: aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 119-147.
- Benet Ferrando, Vicente José, y Vicente Sánchez Biosca. 2013. “La españolada en el cine”. En *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, coord. por José Moreno Luzón y Xosé Núñez Seixas, 560-591. Barcelona: RBA.
- Casares, Emilio. 1999. *Historia gráfica de la zarzuela. Músicas para ver*. Madrid: ICCMU.
- Chaitin, Gilbert. 1998. “Otriedad. La literatura comparada y la diferencia”. En *La literatura comparada: principios y métodos*, comp. por María José Vega y Neus Carbonell, trad. por Neus Carbonell, 145-165. Madrid: Gredos.
- Clúa, Isabel. 2016. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria.
- Dreyer, Antje. 2022. *La revista musical española de los años 1920 entre tradición e innovación. Consideraciones semióticas, contextuales y genéricas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Dougherty, Dru, y María Francisca Vilches. 1990. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.
- Edensor, Tim. 2002. *National Identity. Popular Culture and Everyday Life*. Oxford / Nueva York: Berg.
- Encabo, Enrique. 2022. “Celia Gámez: una vida musical entre Argentina y España”. En *América como horizonte. intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*, ed. por Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo, 21-39. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- : 2024. “En plena bohemia: cuplé, cabaret y pantomima como espacios de vanguardia”. En *Erik Satie ¿Música en los márgenes?*, ed. por Tatiana Aráez Santiago, Yvan Nommick y Elena Torres Clemente, 279-293. Granada: Comares.
- Encabo, Enrique, ed. 2019. *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU.

- Figuroa, Carlos. 2021. “De la calle al teatro y del escenario al mundo entero. Cadenas, Serrano y la larga vida de *El príncipe Carnaval*”. *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 24: 132-166.
- French, Sue, Chris Perriam y Mike Thompson. 1995. “The Avant-garde”. En *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, ed. por Helen Graham y Jo Labanyi, 63-70. Oxford: Oxford University Press.
- García Carrión, Marta. 2016. “Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte”. *Iberic@l. Revue d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines* 10: 123-135.
- Gasch, Sebastián. 1962. *La historia del Music-Hall*. Barcelona: GP.
- Gómez Carrillo, Enrique. 1999. *En plena bohemia*. Gijón: Llibros del Pexe.
- Gubern, Román. 1977. *El cine español en la II República*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Guillén Lorente, Carmen. 2022. “El cuerpo desnudo en los escenarios de la Segunda República: liberación o cosificación de la mujer. Una aproximación a través de la obra *La pipa de oro*”. *Lectora* 28: 289-305. D.O.I.: 10.1344/Lectora2022.28.16
- Holguín, Sandie. 2002. *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona: Crítica
- Huertas Vázquez, Eduardo. 1993. “Las primeras revistas musicales en España”. En *Actualidad y futuro de la zarzuela. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*, ed. por Ramón Barce, 169-182. Madrid: Alpuerto.
- Martín-Márquez, Susan. 1999. *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press.
- Martínez Velasco, Julio. 2010. *La revista. Historia del género cómico-lírico en España*. Sevilla: Guadalturia.
- Montijano Ruiz, Juan José. 2009. “Historia del Teatro Olvidado. La Revista (1864-2009)”. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- Navarrete Caldero, José Luis. 2009. *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. Madrid: Quiasmo Editorial.
- Ortega Cantero, Nicolás. 1990. “El paisaje de España en los viajeros románticos”. *Ería. Revista Cuatrimestral de Geografía* 22: 121-137. <https://doi.org/10.17811/er.0.1990.121-137>.
- Ramírez Rodríguez, Carmen. 2019. “*Sol de Sevilla* (1924). Andalucismo y lenguaje musical flamenco en la composición lírico-escénica de José Padilla (1889-1960)”. *Música Oral del Sur* 16: 63-92.
- Rubio, Jesús. “La alusión erótica en el género ínfimo”. *Hispanística XX* 9: 141-154.
- Said, Edward W. 1990. *Orientalismo*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Salaün, Serge. 1990. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- : 1996-97. “La zarzuela, híbrida y castiza”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 235-255.
- : 2011. “El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1875-1936)”. En *Les spectacles en Espagne. 1875-1936*, 175-189. París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Salaün, Serge, Evelyne Ricci y Marie Salgues, eds. 2005. *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Fundamentos-Espiral Hispano Americana.

- Sazatornil Ruiz, Luis, y Ana Belén Lasheras Peña. 2005. "París y la *españolada*". *Mélanges de la Casa de Velázquez* 35, n.º 2: 265-290.
- Seguin, Jean-Claude. 2006. "El cine en la formación de la conciencia nacional". En *Cine, nación y nacionalidades en España*, ed. por Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, 3-10. Madrid: Casa Velázquez. <https://books.openedition.org/cvz/21007>.
- Suárez-Pajares, Javier. 2015. "Coristas, vicetiplies 'girls' (y 'vedettes'). De las suripantas de Arderius a las 'alegres chicas de Colsada'". En *Los oficios de la zarzuela*, ed. por Alberto González Lapuente y Alberto Honrado Pinilla, 83-101. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.