

SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2011

20

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED



**PANORAMA (BREVE Y RETROSPECTIVO)
DE UN TEATRO OLVIDADO EN ESPAÑA:
LA REVISTA (1864-2010)**

**PANORAMA (BRIEF AND RETROSPECTIVE)
OF A FORGOTTEN THEATRE OF SPAIN:
THE MUSICAL REVUEW (1864-2010)**

Juan José MONTIJANO RUIZ

Universidad de Granada
jjmontijano@yahoo.es

Resumen: A través del presente trabajo realizaremos un recorrido acerca de la historia del denominado teatro frívolo español, desde su creación en 1864 hasta nuestros días, intentando manifestar la influencia de modas, gustos y cambios sociales y artísticos acaecidos a lo largo de su dilatada trayectoria.

Abstract: Through this work, we will have a tour about the history of theater called Spanish frivolous, since its setting-up in 1864 until today, trying to show the influence of fashion, taste and artistict and social changes that occurred over its long path.

Palabras clave: Teatro. Revista musical. Cabaret. *Music-hall*.

Key Words: Theatre. Musical Revue. Cabaret. Music-hall.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, el término «Revista», designa, en sus dos acepciones, a un «espectáculo teatral de carácter frívolo en el que alternan números dialogados y musicales» y también un «espectáculo teatral consistente en una serie de cuadros sueltos, por lo común, tomados de la actualidad». Nos quedaremos, por ahora, con esta segunda definición, puesto que, la Revista, en sus orígenes, pretendía ofrecer al espectador una variada gama de sucesos que habían acaecido a lo largo del año en curso¹; posteriormente y, debido a su evolución, la revista tomaría otros matices totalmente diferentes al poner en escena unos argumentos más o menos frívolos, con chicas ligeritas de ropa y música muy pegadiza.

Sin embargo, antes de adentrarnos en lo que hoy en día se conoce como «Revista», es preciso sentar las bases de su aparición para que el lector pueda comprender cómo se formó este género tan singular y denostado por la crítica especializada.

La Revista en sí no se trata de un género puro, antes bien, goza de la influencia del sainete (del que toma el folclore urbano y regional amén de argumentos y tipos), el vodevil (con situaciones y personajes de las más clásica tradición teatral), la zarzuela, el *music-hall*, el cabaret, la opereta y el cuplé (de los que tomará ritmos, espectacularidad, el atractivo erótico de las bailarinas, la yuxtaposición de escenas y la sátira de la actualidad, los chistes, etc.), influencias todas ellas que irán conformando el género tal y como hoy en día lo entendemos, a pesar de que tuvo que atravesar por una serie de cambios y transformaciones que fueron paulatinamente configurándolo; pero la Revista como género teatral, consistente en dar un ligero repaso a los acontecimientos más notables sucedidos durante un año, nació en 1864 de la mano del escritor andaluz José M.^a Gutiérrez de Alba, llegado a Madrid desde Sevilla, llevando consigo una extraña obrita titulada *1864-1865*, obra sin apenas intriga, ni enredo, ni amores enajenados por una devastadora pasión... antes bien, se trataba de una mera excusa para poner

¹ Es a partir de entonces cuando comienza a acuñarse la expresión «pasar revista» como sinónimo de «revisar» o «repassar».

en escena aquellos sucesos que habían sido relevantes para la sociedad madrileña de esos años; de tal forma que sobre el proscenio aparecían, convertidos en personajes, La Moda, La Danza, La Lotería, El Lujo, etc.; todos ellos encarnados en la espléndida figura de esculturales señoritas que atraían al público masculino, a la par que algún que otro cómico animaba a los presentes con unos cuantos chistes, divirtiéndolos notablemente con estas simples ocurrencias. La obra gozó de un sorprendente éxito, algo que llevó a su autor a copiar el mismo modelo con su siguiente producción, *1866-1867*, aunque, en esta ocasión, aparecerían Las Calles, Los Periódicos más importantes, etc. Había nacido un nuevo género teatral: la Revista y, desde entonces, múltiples autores se apuntaron a la moda de plagiar el modelo de Gutiérrez de Alba: Navarro Gonzalvo, Salvador M.^a Granés, Felipe Pérez y González, Guillermo Perrín, Miguel de Palacios, Carlos Arniches, etc.

En el otoño de ese mismo año, 1866, Francisco Arderius representó con su compañía teatral el disparate cómico *El joven Telémaco*, con libreto de Eduardo Blasco y una pegadiza y vibrante partitura, obra del maestro José Rogel. Arderius, quien se había empapado en París de las operetas de Offembach, a la par que de los espectáculos frívolos, ligeros y ocurrentes que se ponían en escena en la capital francesa, decidió llevar la mencionada fórmula a la mentalidad española, creando para ello una compañía que se especializaría en llevar al proscenio una variada gama de obras de argumento ligero, con las que el espectador pudiera distraerse, creando así su compañía de «Los bufos madrileños»² (Casares Rodicio, 1996-1997: 76-118). Arderius decidió aderezar el libreto que Blasco le proporcionase con chispeantes señoritas de buen ver, algo que, sin lugar a dudas, atraería al público masculino. Así nació la que puede considerarse como el primer antecedente de la Revista frívola, esto es, por las pocas ambiciones que tenía: entretener y divertir al espectador. En *El joven Telémaco* aparecía un número interpretado por unas bellas señoritas, bastante ligeritas de ropa, cantando una particular melodía:

*Suripanta, la suripanta,
macatrunqui de somatén;
sun faribún, sun faribén.
maca trupitén sangasinen.*

² En este elocuente trabajo se estudian por vez primera la propia historia de la tradición bufa, sus luchas, su fortuna crítica y el impacto que cada obra produjo. Se analiza en el artículo, además, de la labor de su fundador, Arderius, la crónica del acontecer diario del teatro bufo, los elementos morfológicos y constructivos del género y finalmente se aporta el catálogo de todas las obras de la producción.

Fue tal el éxito logrado por este número que la palabra «suripanta» comenzó a popularizarse como sinónimo de corista, de ahí que el mismo *Diccionario de la Real Academia* decidiera incluirlo entre sus vocablos³.

En estos incipientes comienzos, la Revista tenía pocas ambiciones literarias; simplemente buscaba el regocijo del espectador en su butaca haciéndole olvidar parte de sus problemas y evadirlo de la realidad que le circundaba. De ahí que Enrique Prieto, Salvador Lastra y Andrés Ruesga, actores del Teatro de Variedades, compusieran una chispeante obra, con música de los maestros Federico Chueca y Joaquín Valverde, *De la noche a la mañana*, que gozó del agrado del público y que narraba las peripecias acaecidas a su protagonista durante un sueño. La partitura, vibrante, pegadiza y, sobre todo, y muy especialmente popular, atrajo a un numeroso público que, agradecido, supo colmar con aplausos la notable ocurrencia de estos tres actores. Corría el año 1883. Estos mismos autores se lanzaron a escribir un buen número de obras ligeras de argumento que también gozaron del favor popular del espectador. Títulos como *Vivitos y coleando* (1884), *Luces y sombras* (1884) y *En la tierra como en el cielo* (1885), fueron algunas de las primeras Revistas que entusiasmaron al público.

En el último tercio del siglo XIX, múltiples son los títulos que vienen a conformar los inicios de la revista musical española: *¡Hoy sale, hoy!* (1884), *Villa y palos* (1884), *Verónica y Volapié* (1884), *El barbián de Persia* (1885), *Pensión de demoiselles* (1885), *El club de los feos* (1886), *Chin-chín* (1886), *Ciclón XXI* (1886), *El marqués del Pimentón* (1887), *Los inútiles* (1887), *Madrid en el año dos mil* (1887), *Ortografía* (1888), *Certamen Nacional* (1888), *Madrid Club* (1889), *El plato del día* (1889), *Panorama Nacional* (1889), etc. Sin embargo, no será hasta el 2 de julio de 1886 cuando la Revista comenzase a dar fruto a una de sus mejores obras: *La Gran Vía*, monumento del género, estrenada en el veraniego Teatro Felipe y que consagra a sus autores, Federico Chueca y Joaquín Valverde en la parte musical y Felipe Pérez y González en la autoría del libreto.

Estos últimos años del siglo XIX y los primeros del nuevo siglo van a dar una ingente y fecunda cantidad de obras, algunas de más valía que otras, pero que, sin lugar a dudas, confluyen en un importante avance dentro del género que nos ocupa: *El arca de Noé* (1890), *¡Maridos a peseta!* (1892), *Siluetas madrileñas* (1894), *Plantas y flores* (1897), *Instantáneas* (1899),

³ El término es empleado con las siguientes acepciones: «Mujer ruin moralmente despreciable. Mujer que actuaba de corista o de comparsa de teatro».

Las grandes cortesanas (1902), *Tomarle el pelo al diablo* (1902), *Congreso feminista* (1904), *El corsé de Venus* (1907), *La alegre trompetería* (1907), etc.

Al público cada vez le va interesando menos la alusión a los acontecimientos que sucedían a su alrededor, de ahí que busque en el teatro, en general y, en la Revista, en particular, un medio de evasión y no un recordatorio del exterior. De este modo, en la primera década del siglo XX, la Revista va a dejar a un lado los aires de revisión de acontecimientos gracias a una opereta de tintes bíblicos que va a sentar las bases del cambio de rumbo que el género parece ir perdiendo.

En 1910, *La corte de Faraón*, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y partitura del maestro Vicente Lleó, va a conseguir que la denominación «frívola» comience a emplearse como sinónimo de veleidoso y ligero. No obstante, en ella pueden apreciarse números musicales de indudable calidad artística y estética, como es el caso del garrotín, los cuplés del babilonio o el terceto de las viudas de Tebas. Para escribir su libreto, los autores se inspiraron en la opereta francesa *Madame Putiphar*, que había alcanzado un discreto éxito en París. La obra constituyó un gran éxito, llegando a estar en cartel durante cerca de dos años. Estrenada en el madrileño Teatro Eslava, la noche del 21 de enero de 1910, *La corte de Faraón* contó con cantantes y actores muy apreciados por el público de la época: Julia Fons, Juanita Manso, Ramón Peña, Antonio González o Carmen Andrés, entre otros. Recorrió España durante muchos años, amparada en su fama de obra cómica y picante, quedando incluso incorporada al repertorio de muchas compañías.

Por ello, durante mucho tiempo, rara era la provincia en la que no se habían puesto en escena las cómicas peripecias de Lota y José hasta que, con la Guerra Civil y el gobierno de Franco, la obra desapareciera de los teatros por su carácter irreverente, permitiéndose únicamente su distribución discográfica, aunque en 1965 se realizó una versión más o menos camuflada de esta opereta titulada *La bella de Texas*, «fantasía musical en dos actos», protagonizada por Nati Mistral, Esperanza Roy, Antonio Martelo, Paquito Cano y Pedro Osinaga, en el madrileño Teatro Eslava, contando con la dirección de Luis Escobar y la escenografía de Emilio Burgos. Hasta el cambio político de 1975 no pudo reponerse, hecho que se produciría en el Teatro Romea de Barcelona, y en Madrid un año más tarde, demostrando la comicidad y brillantez de una sólida partitura musical que, a pesar del tiempo transcurrido, no había perdido un ápice de su atractivo.

En este primer tercio del siglo XX, el género ínfimo ocupa una gran parte de la vida escénica de los españoles. El Salón Japonés, el Trianón Palace, el Chantecler, el Petit Palais, el Salón Rouge o el Salón Bleu, entre otros, son los locales en donde Adelita Lulú, la bella Chelito, Pastora Imperio, Olimpia de Avigny, la Fornarina, Tórtola Valencia, Amalia Molina y otros tantos nombres cantaban excitando al público masculino mientras se buscaban «La pulga», iban en busca de «La chica del 17», tomaban café en aquellas inolvidables «Tardes del Ritz» o simplemente paseaban «Bajo los puentes del Sena». Junto a ello, el género chico y la zarzuela conviven con la Revista en un forcejeo en el que ésta acabará triunfando plenamente, dejando un pequeño espacio a los otros géneros, aunque la cartelera madrileña anhelaba títulos que dieran sentido a la fórmula de espectáculo que la Revista comenzaba a tener, incorporando a sus argumentos el *glamour* de las cupletistas y obviando la política en la medida de lo posible. Así, en 1916, Francisco Alonso dará en la diana al poner una juguetona y alocada música a la obra que, ya en su título, condensa lo que el género viene a converger a partir de ahora: *Música, luz y alegría*, con libreto de Francisco de Torres y Aurelio Varela obtiene su primer éxito apoteósico en el escenario del Teatro de Novedades, añadiendo un toque de modernidad a los escenarios madrileños. Títulos como *La alegría del amor* (1913), *Con permiso de Romanones* (1913), *El séptimo, no hurtar* (1914), *El Siglo de Oro* (1915), *Cine Fantomas* (1915), *Las castañeras* (1915), *La Eva ideal* (1916), *El viaje del amor* (1916), *Las pavas* (1916), *La última española* (1917), *La bella persa* (1918), entre otros, van haciéndose un hueco en el panorama escénico español plagado de juguetes cómicos, sainetes y comedias de los Quintero, Paso, Muñoz Seca o los dramas burgueses de Jacinto Benavente.

El 31 de octubre de 1919, un título del maestro Alonso y los libretistas Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, *Las corsarias*, va a constituir el inicio de la consagración del género, obteniendo un notabilísimo éxito que la mantendría en cartel durante bastante tiempo. La obra constituyó uno de esos fenómenos teatrales de difícil explicación: ¿cómo una pieza de tan escasos valores literarios pudo alcanzar el tremendo éxito que cosechó? La repuesta podría encontrarse en su avezada partitura o en las frases de doble sentido que salpicaban la trama argumental del libreto: unas bellas Amazonas se dedicaban a secuestrar hombres para saciar sus apetitos sexuales y matrimoniales. La música, vibrante y pegadiza, realizada con una gracia frecuente en las partituras compuestas por el granadino Francisco Alonso, dio lugar a una de las más bellas melodías del género, componiendo para la

ocasión un pasodoble de impecable factura que aún hoy día sigue formando parte del repertorio de bandas militares, «La banderita».

Tras *Las corsarias*, la evolución del género incide además en formas europeas que se trasplantan a nuestro país, procedentes de las grandes capitales: París o Londres, principalmente, con elementos propios del vodevil. Así, en 1920, *El príncipe Carnaval*, de José Juan Cadenas, en colaboración con Rafael Asensio Mas, y música de los maestros José Serrano y Joaquín Valverde (hijo), marcará una desviación de la tradicional Revista española e incluso en ella aparecerá el primer desnudo integral de la historia del teatro español y del género, en particular, a cargo de Elena Cortesina, una bellísima mujer, según los cronistas de la época, que dejó lucir sus encantos en las tablas del Teatro Reina Victoria de Madrid. Las canciones y números musicales de la obra dejaban entrever tanto el tema de la misma como del *leit-motiv* básico del género en estos años de la *Béle-Époque*:

*Yo adoro el desenfreno
mi reino es la locura
y salgo de una orgía
y emprendo una aventura...
En fiestas y bacanales
soy la alegría.
Mis armas son los placeres.
¡Vivo en la orgía!
¡Mi dominio es el mundo!
¡No hay festín sin champagne!
Que hay que evitar con la mujer
la fatal pasión.
Amar al vuelo,
ser inconstante
y ver a la mujer
como se ve una flor...*

Estas Revistas que comienzan a proliferar en el primer tercio del siglo, pueden dividirse en dos tipos claramente diferenciados: por un lado, la «Revista de argumento», en la que se nos cuenta una historia donde se intercalan diversos números musicales, bien dentro de la propia acción, bien independientes a ésta y, por otra parte, la «Revista de estructura inco-nexa» o «de espectáculo», en donde a través de una serie de cuadros sueltos se representan pequeñas historietas, algunas de ellas independientes entre sí, otras con ligera trama argumental, y, entre una y otra, números musica-

les que sirven de puente entre ambas. En esta época, dos importantes productores, directores y autores surgen, dotando a la Revista de mayor lujo, suntuosidad, belleza y estilo propio: el ya mencionado José Juan Cadenas y Eulogio Velasco un «as» indiscutible dentro del negocio teatral, cuya fama había trascendido no sólo a la Península Ibérica, sino además a los países de América Latina.

Velasco, al hacerse dueño absoluto del Teatro Apolo de Madrid, formó una excepcional compañía, en la que no faltaron los valores del género lírico tradicional al lado de elementos modernos de verdadero y bien reconocido prestigio. Sus dos pilares femeninos fueron Eugenia Zúffoli y María Caballé, bellísimas mujeres al par que buenas artistas, cuya difícil labor estribó en abordar, gracias al empuje de Velasco, la «Revista de gran espectáculo» (Montijano Ruiz, 2010a: 312-315) o «Revista parisiense», pero aderezada con el garbo y la gracia de la auténtica Revista madrileña. Un numeroso grupo de segundas figuras femeninas y de señoritas de conjunto, que así comenzaron a llamarse a partir de entonces a las antiguas coristas, si bien a estas señoritas se les exigía algo que antaño parecía no tener valor positivo, esto es, juventud y belleza, esculturales formas y fisonomías alegres, todo lo cual, unido al sistema moderno de maquillaje y a los lujosos atuendos, de verdadera esplendidez, daban a estas vicetiples una prestancia y una eficacia que jamás, desde la época de la tragedia griega, se había pensado que pudiera llegar a alcanzar el «coro».

Pero, junto a estas dos primeras figuras, se alinearon, al principio, otras como Amalia Robert, Enriqueta Serrano, Amalia Díaz, Consuelo Mayendía, Pilar Gandía, Pepita López, Cristina Castello, Adriana Carreras y María Yuste (Ruiz Albéniz, 1953: 513-520).

Nuevos títulos se suceden sin un ápice de continuidad construyendo el brillante pasado de este género teatral tan español: *El duquesito o La corte de Versalles* (1920), *Blanco y Negro* (1920), *Sanatorio del amor* (1921), *¡Ave César!* (1922), *Arco Iris* (1922), *La rubia del Far-West* (1922), *La luz de Bengala* (1923), *La tierra de Carmen* (1923), *Cándido Tenorio* (1923), *Rosa de fuego* (1924), *Levántate y anda* (1924), *Los ojos con que me miras* (1925), *El collar de Afrodita* (1925), *La corte de los gatos* (1926), *Las mujeres de Lacuesta* (1926), *Los cuernos del diablo* (1927), *La deseada* (1927), *Las alondras* (1927) *Las inyecciones* (1927), *Los bullangueros* (1927), *Las niñas de mis ojos* (1927), *El sobre verde* (1927), etc.

Será precisamente en este año de 1927 donde un título destacará con fuerza propia dentro del género: *Las castigadoras*, «historia picaresca en

siete cuadros», con música del maestro Francisco Alonso y libreto de Francisco Lozano y Joaquín Mariño. En ella, sus autores presentan a la que, con el transcurrir de los años, se convertirá en reina del género: Celia Gámez, quien, a ritmo de *fox*, pasodobles y chotis, consigue alzarse con un merecido triunfo gracias a esta singular obra, donde nos presenta las vicisitudes que acarrearán a Robustiana, esposa de Casiano «el Pachón» y sus constantes flirteos amorosos con el que aparenta ser nuevo juez del pueblo de Villafogosa, el simpático catalán Magín Moncheta.

Varios fueron los números musicales que, por sí mismos, destacaron en este espectáculo: el *fox* «Noches de cabaret», el «*Charles* del pingüino» y, muy especialmente, el que llegó a convertirse en himno de reivindicación femenina para la mujer trabajadora, el célebre chotis de «Las taquimecas».

Los autores del libreto habían sabido dar con una nueva e infalible fórmula para el género: unos diálogos repletos de situaciones hilarantes no exentos de picardía y mucho más cercanos a la comedia que a la simple hilvanación de chistes verdes y, junto a ello, la incorporación de ritmos que comenzaban a ponerse de moda: *charles*, *blues*, *foxtrot*, *jazz*, *black-bottom*, etc. junto a los ya clásicos del chotis, pasodoble y cuplés, siempre teniendo como vía de comunicación a la mujer.

Es ahora cuando comienzan a triunfar vedettes como Tina de Jarque, Margarita Carvajal, Isabelita Nájera, Perlita Greco, Amparito Taberner, Amparo Sara, Olvido Rodríguez, Conchita Rey, Conchita Leonardo, las hermanas Pyl y Myl, entre otras muchas.

La Revista se adueña, pues, de muchos escenarios nacionales: Reina Victoria, Romea, Eslava, Fuencarral, Pavón, Maravillas, etc. y, mientras que en Madrid goza de gran fervor la Revista de corte más popular, con ligero argumento, picante, divertida, castiza, atrevida, sin gran espectacularidad, en Barcelona posee otro estilo más internacional: sin argumentos y con *sketches* cómicos dando paso a espectaculares números musicales. Es la época del peinado a lo *garçonne*, del acortamiento de las faldas, del voto de la mujer, del divorcio, de la reivindicación femenina, etc. Todos ellos son temas que tratará la revista, constituyendo, sin lugar a dudas, un histórico documento del acontecer de toda una época: *Las cariñosas* (1928) y su célebre chotis de «La Lola», *Los faroles* (1928), *Las lloronas* (1928), *La orgía dorada* (1928) y su magistral pasodoble del «Soldadito español» — aún vigente en cientos de bandas y desfiles militares —, *La martingala* (1929), *La Melitona* (1929), *Las campanas de la gloria* (1929), *Los guayabitos* (1929), *El ceñidor de Diana* (1929), *Las guapas* (1930), *Las pantorri-*

llas (1930), *Me acuesto a las ocho* (1930), *El gallo* (1930), *El país de los tontos* (1930), etc.

La llegada del cine sonoro en 1927 con *The jazz singer* va a tener un papel decisivo en la Revista, puesto que, gracias a los primeros musicales, nos acercaremos al mágico mundo de Broadway, Busby Berkley y The Ziegfeld Follies, intentando incorporar al género los ritmos que triunfaban en París y Nueva York. Trabajan en el género músicos como Alonso, Guerrero, Montorio, Rosillo, Martínez Mollá, Padilla, Luna, etc. y así hasta llegar al año 1931, año decisivo para el país al proclamarse la IIª República española.

1931 es el año de Celia Gámez y de *Las Leandras*. Tras haber intervenido en varios éxitos como *Las castigadoras* (1927), *Las burladoras del amor* (1927), *¡Por si las moscas!* (1929), *El ceñidor de Diana* (1929), *Las guapas* (1930), etc. Celia ensaya entusiasmada el que espera que se convierta en el gran éxito de la temporada, y no andaba muy descaminada porque el «pasatiempo cómico-lírico» de Muñoz Román y González del Castillo, con partitura del tantas veces nombrado Francisco Alonso, se convierte, sin un ápice de dudas, en paradigma del género. Así, la noche del 12 de noviembre de ese histórico año se estrena, en el madrileño Teatro Pavón, *Las Leandras* y comienza, pues, la leyenda: el «Pichi», «Los nardos», «Las viudas», «La verbena de San Antonio», «Clara Bow, fiel a la Marina», la «Folía canaria», etc. Celia Gámez será a partir de entonces encumbrada al olimpo del género frívolo. Mientras, don Manuel Azaña, Presidente de la entonces incipiente República, guardaría para siempre en su cartera un nardo regalado por la principal estrella de la velada y del que jamás volvería a separarse. El mito de Celia Gámez, había nacido. Fue tal el éxito de la obra que, al día siguiente, en el Parlamento, la sesión tuvo que aplazarse porque los diputados no dejaban de tararear las melodías que habían escuchado la noche anterior.

También, en 1931, los espectadores madrileños pudieron disfrutar en las carteleras de los principales teatros de otras obras del género como *El huevo de Colón*, *Las pavas*, *Miss Guindalera*, *La sal por arrobos*, *Pelé y Melé*, *Los caracoles*, *La loca juventud*, *La princesa Tarambana*, *Flores de lujo*, *Las dictadoras*, *La castañuela*, etc. Pero todas ellas se vieron desplazadas por el inconmensurable éxito obtenido por *Las Leandras* y Celia Gámez. Este éxito duró casi tres años y más de mil representaciones seguidas a teatro lleno prácticamente todos los días. Fue tal el éxito que obtuvo que, gracias al dinero que Celia ganó con la obra, pudo comprarse un piso en la calle de la Salud de Madrid.

Llega 1932 y, con él, nuevos estrenos y éxitos: *¡Cómo están las mujeres!*, *Las faldas*, *Los laureanos*, *Allá películas*, *Las niñas de Peligros*, *Mi costilla es un hueso*, *¿Qué pasa en Cádiz?*, *La pipa de oro*, *Las tentaciones*, etc. En 1933, se produciría un nuevo éxito para Celia Gámez y el triunvirato Muñoz Román, González del Castillo y Alonso con *Las de Villadiego*. Su música se hizo tremendamente popular, gracias a números como la marcha «Granaderos de Edimburgo», o el fado «Playas de Portugal»; aunque, sin lugar a dudas, dos son los que destacan por encima de todos: el célebre chotis de «La Colasa del Pavón» y el pasacalle «Caminito de la fuente». La obra, nuevamente, se convierte en un éxito colosal y Celia recibe numerosos elogios por parte de crítica y público, convirtiéndose en la actriz mejor pagada del momento. Pero 1933 es también el año de otras producciones que pasaron más desapercibidas para el resto del público: *La posada del caballito blanco*, *¡Gol!*, *Las mujeres bonitas*, *Los jardines del pecado*, *La camisa de la Pompadour*, etc.

Desde este momento y hasta el estallido del conflicto bélico que llevaría a la separación de la mitad del país, los títulos que da la Revista proliferan en todos los rincones y teatros de España y, mientras, el éxito de *Las Leandras* continúa: *Las peponas* (1934), *Las insaciables* (1934), *Las inviolables* (1934), *Las de los ojos en blanco* (1934) —con su magistral pasodoble de la «Horchatera valenciana»—, *Son... naranjas de la China* (1934), *El baile del Savoy* (1934) —opereta en la que Celia dejaba traslucir las primeras medias de cristal que se vieron en un escenario—, *La ronda de las brujas* (1934), *Las de armas tomar* (1935), *Tu cuerpo en la arena* (1935), *Siete colores* (1935), *¡Que me la traigan!* (1935), *¡Ris-ras!* (1935), *Peppina* (1935), *Ki-Ki* (1936), *Las tocas* (1936), *Lo que enseñan las señoras* (1936), etc.

Pero el 18 de julio de 1936 estalla la Guerra Civil española provocando, entre hermanos, unas heridas que tardarán largo tiempo en cerrarse. A partir de esa fecha y durante los tres años que dura el conflicto bélico, ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia van a seguir programando en sus teatros, a pesar de las necesidades del momento, Revistas que continúan abarrotando los coliseos, proporcionando a su público fiel, un respiro dentro de tanta angustia. Surgen ahora las llamadas «cooperativas de revistas», como instrumento de propaganda y de divertimento, donde todos sus integrantes, desde la primera vedette o el galán hasta el apuntador o atrezzista, cobran exactamente el mismo sueldo.

Así pues, los títulos anteriormente citados se repiten, promoviendo en su puesta en escena una libre exhibición de desnudos y libretos llenos de

procacidades, groserías y chistes picantes y atrevidos. Ello continuará hasta 1939, fecha en que, con la victoria del bando nacional, se imponga una dura y férrea moral, promovida por un aparato de reciente creación: la censura, encargada de salvaguardar el alma de los españoles de la época.

Celia Gámez vuelve a España y se incorpora como tiple cómica a la Compañía de Zarzuelas y Operetas que dirige Eladio Cuevas. Un día, en Burgos, la compañía interrumpe su actuación porque en la plaza de la Catedral se estaba representando un auto sacramental. Celia entonces comprende que la envergadura del teatro áureo es la que necesita el musical español y, así, regresa a Madrid en febrero de 1940 y decide reponer en el escenario del Teatro Eslava *El baile del Savoy*, incorporando al mismo una *marchiña* que prontamente se haría muy popular: «Mamáe eu quero». Ese mismo año y en ese mismo escenario, Celia pondría en escena, el 1 de marzo, la Revista que llegaría a convertirse en el primer éxito de la posguerra: *La Cenicienta del Palace*, con libreto de Carlos Somonte (seudónimo de Luis Escobar) y música de Fernando Moraleda, trompeta de la banda del «Generalísimo».

La obra en sí constituyó un enorme revuelo para la época, ya no sólo por lo blanco de su libreto y una puesta en escena llena de buen gusto, sino por los figurines encargados expresamente para la ocasión a Víctor M.^a Cortezo y, además, por su partitura, especialmente en lo referido a dos números, «La marchiña» y el *blues* «Vivir», que, según los entendidos, es la más bella canción que Celia entonó jamás; de hecho se nota cierto halo de romanticismo en su melodía y letra que la artista ya no abandonará en su producción posterior. Aquí ese romanticismo es cálido, apasionado, vehemente, sincero y triste a la vez:

*Vivir, vivir y olvidar,
vivir.
Vivir y olvidar
mañana y ayer,
vivir, soñar.*

Desde entonces, no hubo una emisora de radio, patio de vecinas, salón de té o *hall* de hotel que no tararease esta canción, preludio de lo que se pretendía instaurar con el nuevo régimen, un período de larga y duradera paz, haciendo olvidar las penurias tanto de la guerra como del anterior Gobierno.

La Cenicienta del Palace, fue un vano intento de remontar a unos espectadores que acababan de padecer tres años de duros enfrentamientos

entre hermanos y comenzaban una dura y larga posguerra; pero, aún así, Celia Gámez dio en la diana y, a partir de entonces, su popularidad se acrecienta notablemente con cada uno de sus estrenos, erigiéndose como la indiscutible reina del género. La vedette acerca a la mujer de a pie a la Revista, un género generalmente frecuentado por varones, y otorga al sexo femenino el verdadero lugar que le corresponde, muy alejado de la chabacanería y la procacidad a la que se solía sometérsela en las primeras revistas de la preguerra. Ahora, Celia convierte a la mujer en alma y *leit-motiv* del género, puesto que será gracias a ella donde el buen gusto, la espectacularidad y la brillantez de sus producciones otorguen a la Revista la solemnidad que ésta se merece, comparándosele con las grandes producciones europeas y de Broadway.

Había nacido, pues, la comedia musical española y es que la censura había prohibido la denominación de «Revista» a este tipo de espectáculos, por lo que sus autores se las ingenian «apellidando» a sus creaciones con las denominaciones más variadas: «humorada cómico-lírica», «pasatiempo cómico-lírico», «zarzuela cómica-moderna», «opereta cómica», «technicolor», «fantasía musical», etc. (Montijano Ruiz, 2010b: 70-80). Son sólo unos ejemplos de la fecunda cantidad de subgéneros teatrales que surgieron entonces. Celia incorpora, además, a sus producciones la figura del bailarín masculino, del «boy», junto a las vicetiples, por lo que sus espectáculos rebosan modernidad y distinción. Figuras como Tony Leblanc, Fernando Fernán-Gómez, Manuel Gallardo, Pedro Osinaga o José Manuel de Lara son sólo unos ejemplos de los «boys» que salieron de las filas de Celia Gámez; pero es que, además, Celia se fragua una sólida reputación contratando a las vicetiples más guapas y estilizadas para sus Revistas, sometién-dolas a un duro régimen de trabajo para que todo saliese a la perfección. Así, pues, distinción, modernidad, belleza, buen gusto y sentido del espectáculo, son las bases por las que Celia Gámez navega en estos momentos.

Es la época en donde en España hacen furor las películas de Carmen Miranda, por lo que Celia Gámez comienza a incluir en sus espectáculos los ritmos puestos de moda gracias a la artista brasileña; de ahí que, a partir de entonces, se oigan marchas, *marchiñas*, sambas, zambas, rumbas, etc. junto a otros ritmos clásicos del género como el pasodoble, el chotis o el *fox*. Pero es que, además, la influencia hispanoamericana se deja traslucir en otra serie de melodías musicales de tipo regional; por lo que la ranchera, tango, corrido, baião, guaracha, calypso, conga, gallumba, danzón, mambo, el son o el merengue sean algunos de los ritmos que los compositores de esta época vayan incorporando a las Revistas. Precisamente no es de extra-

ñar que sea ahora cuando Celia Gámez, por ejemplo, saque en el escenario gigantescos sombreros repletos de coloristas frutas tropicales que nos trasladan a países de ensueño: las playas de Copacabana en Brasil, la pampa argentina, el exótico Caribe, el tradicional México, etc.

Todo era posible con tal de aliviar las penas al público que llenaba las salas de los coliseos durante esta dura época, transportándolos a unos lugares de ensueño a los que sólo podían viajar con la imaginación que les proporcionaba la Revista. Ahora abundarán en el género princesitas de opereta despechadas, parientes ricos afincados al otro lado del Atlántico, paradisíacos hoteles y residencias repletas de ladrones o de tipos dispuestos a probar fortuna con el primer incauto que se les cruce en el camino, falsas identidades, ungüentos capaces de conseguir a quien se lo ponga el amor no correspondido, estrellas de cine triunfantes que aún no han conocido el verdadero sentido del verbo amar, campeones deportivos que llevan una vida de frivolidad que acabarán rechazándola, mujeres caprichosas dispuestas a conseguir triunfar cueste lo que cueste...

De 1940 son también obras como *Vampiresas 1940* o *La calle 43*, alcanzando ambas notable popularidad. Junto a ellas, *Ladronas de amor* (1941), *Todo por el corazón* (1941), *Doña Mariquita de mi corazón* (1942), *Una rubia peligrosa* (1942), *Rápido Internacional* (1942), *Luna de miel en El Cairo* (1943), *Llévame donde tú quieras* (1943), *La media de cristal* (1943), *La canción del Tirolo* (1943), *Una mujer imposible* (1944), *Dos millones para dos* (1944), *Déjate querer* (1945), *Tres días para quererte* (1945), *El hombre que las enloquece* (1946), *Entre dos luces* (1946), *Historia de dos mujeres* (1947), *¡Róbame esta noche!* (1947), *¡Vales un Perú!* (1947), *La locura de Alicia* (1947), *Veinticuatro horas mintiendo* (1947), *Un pitillo y mi mujer* (1948), *Te espero el siglo que viene* (1948), *¡Taxi... al cómico!* (1948), *Las viudas de alivio* (1948), *Los babilonios* (1949), *Los dos iguales* (1949), etc. y un sinfín de títulos más que hacen, de los años cuarenta, la primera década dorada para el género.

En esta época surgen tres de las obras cumbres del teatro frívolo español: *Yola*, con libreto de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, con música de los maestros Joaquín Quintero y José M.^a Irueste Germán, en 1941; *¡Cinco minutos nada menos!*, de José Muñoz Román y Jacinto Guerrero, en 1944 y, ya en 1947, *La Blanca doble*, obra de Enrique Paradas, Joaquín Jiménez y música nuevamente del maestro Guerrero.

Esta trilogía estaba ya más cercana a la opereta que a la revista en sí, lo que ocurre es que sus autores decidieron «camuflarlas» como tal para evitar

la dura mirada del censor de turno, que se cernía sobre los teatros como una guillotina, intentando cercenar aquella palabra malsonante, aquellos centímetros de más en el escote o en la falda de una vicetiple o simplemente el avezado e insinuoso baile del cuerpo de bailarinas de la obra que iba a ponerse en escena. Estas tres piezas, anteriormente mencionadas, pueden erigirse como paradigma del tremendo éxito que cosechaba este género en los escenarios españoles.

Yola, revista nuevamente ideada para el lucimiento de Celia Gámez, se convierte en centenaria y todos sus números cantados y repetidos hasta la saciedad a través de la radio o de un eficaz aparato publicitario. Famosos fueron, sin lugar a dudas, «Sueños de amor», «Alas», la «Marcha de la cacería» y, sobre todos ellos, «¡Mírame!», un número que llegaría a convertirse junto al «Pichi», «Los nardos» y la «Estudiantina portuguesa» en himno del género revisteril:

*Siento renacer en mí tu amor
al saber que volverás.
Cuando vengas a mi lado al fin,
buscaré en tu mirar
el inmenso consuelo
de sentirme junto a ti.*

Parece que todo lo que tocara Celia se convirtiera en oro, y no es de extrañar, puesto que ella misma quería para sus montajes de lo bueno lo mejor; los mejores compositores, figurinistas, directores de escena, actores y bailarines. Así, en esta década pone en escena obras de indudable atractivo como *Si Fausto fuera Faustina* (1942) —con el formidable *foxtrot* «Un millón»—, *Rumbo a pique* (1943), *Fin de semana* (1944), *Hoy como ayer* (1945) —a la que pertenece el inmortal pasodoble de la «Luna de España»—, *Gran Revista* (1946) —con otro celeberrimo pasodoble «La florista sevillana»—, *Vacaciones forzosas* (1946), *La estrella de Egipto* (1947) —con su inmortal y tantas veces versionado «El beso»—. En esta época, el tándem formado por Celia Gámez y Fernando Moraleda, autor de la partitura de gran parte de las obras que ésta representa, otorgan al género melodías de factura inolvidable como las anteriormente nombradas.

Pero en 1944 se produce en Madrid un acontecimiento trascendental para la década: el estreno en el madrileño Teatro Martín de la opereta cómica *¡Cinco minutos nada menos!* una obra ya no sólo centenaria, sino milenaria, puesto que llegó a sobrepasar con crecer las mil ochocientas

representaciones seguidas a teatro lleno en el Madrid de la época. «Eugenia de Montijo», «Una mirada de mujer», «Dígame», «Si quieres ser feliz con las mujeres», «California», etc. números todos ellos publicitados en radio, prensa, programas de mano... Y es que esta obra se convirtió en paradigma del género por su argumento, sus intérpretes y su música, compuesta con gracia y donaire por Jacinto Guerrero. *¡Cinco minutos nada menos!* fue mucho más allá de lo esperado por sus autores y tanto crítica como público supieron responder con creces entre vítores, carcajadas, aplausos y constantes llenos de sala del coliseo de Santa Brígida.

Maruja Tomás, Maruja Tamayo, Carlos Casaravilla, Cervera, Lepe, Bárcenas y Heredia saborearon las mieles del triunfo con esta singular y siempre recordada opereta. Y es que el Teatro Martín fue, sin un ápice de dudas, el teatro de la Revista por excelencia y donde se estrenaron con mayor o menor éxito de público y crítica centenares de obras de los mejores libretistas y compositores. José Muñoz Román, propietario del teatro, pudo ver en escena los divertidos libretos que, bien solo o en colaboración, componía con la destreza en la pluma que le caracterizaba. Y es que José Muñoz Román, don José Muñoz Román, fue el artífice de las grandes Revistas que se prodigaron en esta época.

Surgen ahora nuevas artistas de la pasarela, vedettes como Conchita Páez, Raquel Rodrigo, Monique Thibout, Mari Begoña, Pilarín Bravo, Mary Campos... acompañadas de cómicos como Alady, Cervera, Bárcenas, Heredia, Lepe, López Somoza, Ozores, Gómez Bur, Antonio Garisa, Luis Barbero, etc. y un sinfín de actores más, que, con su tesón y esfuerzo, encumbran al género a su edad más fructífera.

En esta dura posguerra que acaba de iniciarse y, para fomentar el regionalismo y el múltiple acervo cultural del pueblo español, proliferan en los escenarios, junto a comedias burguesas y revistas, espectáculos folclóricos que obtienen un gran fervor entre el público. Triunfan ahora Concha Piquer, Lola Flores, Manolo Caracol, Imperio Argentina, Carmen Morell, Pepe Blanco, Juanito Valderrama, etc.

A principios de la década, hacia 1942, aproximadamente, huyendo de la barbarie nazi, se instaló en Barcelona la Compañía de «Los Vieneses», llevando consigo partituras y libretos de operetas llenos de espectacularidad, brillantez, colorido, lujo y talento. Sus integrantes eran, entre otros, Franz Joham, Arthur Kaps, Herta Frankel, Marika Magiary, Mignon, etc. «Los Vieneses» combinaban en sus creaciones unos ritmos de corte clásico, junto a otros más en boga para la época: sambas, rumbas, vals, beguines,

etc. y unas llamativas producciones de un vestuario colorista, unas bellísimas chicas de conjunto y unos magistrales decorados con fuentes de luces, pistas de hielo, etc. En España estrenaron diversos espectáculos, que siempre fueron muy del agrado del público que asistía a presenciarlos, bien motivado por sus preciosas melodías, por la espectacularidad de sus montajes o por la dificultad, sin lugar a duda atrayente, que poseía el ver a una serie de actores que tenían cierta dificultad en manejar la lengua española. Entre los montajes que estrenaron destacan *Todo por el corazón* (1942), *Luces de Viena* (1943), *Sueños de Viena* (1943), *Viena es así* (1944), *Melodías del Danubio* (1945) o *Soñando con música* (1946).

Sin embargo, el «fenómeno de masas» acontecerá en 1947 cuando la «humorada cómico-lírica» *La Blanca doble*, se lleve la palma, no sólo por su inusitado y extraordinario éxito, sino por las críticas vertidas en su contra desde todos los ámbitos del régimen franquista, especialmente morales y religiosos. Y es que esta pequeña pieza, maestra en su género, se convirtió, junto con *La corte de Faraón*, en la «bestia negra» de los censores teatrales. No bastó con que fuera prohibida, sus números censurados o sus parlamentos recortados, porque el público seguía asistiendo fiel a su representación. «Tigresas», «Encaje de bolillos», «¡Ay, qué tío!», «Moreno tiene que ser», «Los texanos», «Agua de la fuentecilla», el «Bugui-bugui» o «Las bomboneras» son números todos ellos tarareados por el público de la época una y otra vez.

Su estreno se produjo el 5 de abril de mencionado año y nunca, ningún espectáculo teatral, ni siquiera sesenta años después de su primera puesta en escena, ha levantado tantos ríos de tinta, éxito y devoción como *La Blanca doble*. Y es que la leyenda que se creó en torno a ella no fue para menos: sus autores, Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, habían escrito su libreto antes de la guerra, pero varios compositores habían rechazado ponerle la música, por lo que el libreto permaneció guardado en un cajón durante años. Curiosamente, en casa de Paradas cada vez que había un aviso de bombardeo, durante la guerra, éste, junto a sus hijas, corría a refugiarse a la estación de metro más cercana, sin apenas tiempo de llevarse consigo nada, excepto una cosa: el libreto de esta obra. Enrique Paradas contaba a sus hijas: «Este texto os salvará de pasar hambre algún día». La muerte del libretista sumió a su familia en la pobreza más absoluta y Jacinto Guerrero, hombre de buen corazón y sabidos principios morales, decidió ponerle música para intentar ayudar en la medida de sus posibilidades a la familia del fallecido libretista (Lagos, 2001: 206-207). A partir de entonces, la leyenda de *La Blanca doble* no hizo sino comenzar. La obra se

eternizó en los carteles años y años y dio unos más que buenos dividendos a los familiares de sus autores.

Uno de los problemas con que tuvo además que enfrentarse esta singular obra fue el de la censura. Así, en algunas capitales de provincia como Las Palmas, topó con la intransigencia del obispo de aquella ciudad, monseñor Antonio Pildain, quien intentó por todos los medios posibles prohibir su exhibición en la capital canaria; sin embargo, no pudo hacer nada al respecto, aunque eso no quitara para que las señoras de Acción Católica se apostasen junto a la taquilla del teatro y, de rodillas con el rosario en la mano, pedir la salvación de las almas de todos aquellos que acudían a la representación (Femenía Sánchez, 1997: 283-290). Pero, ¿a qué se debió el descomunal éxito de *La Blanca doble*? Pudiera ser por sus pegadizas melodías, populares y simples, efectuadas con un regusto castizo muy bien trabajado por el maestro Guerrero, o por los actores que la estrenaron (Tomás Zorí, Fernando Santos, Manolo Codeso, Mary Campos, Isabelita de la Vega, Pilarín Bravo, Encarna Abad) o incluso por su argumento, aunque bien podría ser que todo ello unido provocase la leyenda de esta singular obra. En ella, además, intervenía una jovencita Florinda Chico como vicetiple, quien, en el número de «Las bomboneras», solía repartir bombones a sus familiares, mientras estos se encontraban en el patio de butacas (Lagos, 2001: 207). Sin lugar a dudas, *La Blanca doble* fue y seguirá siendo la obra de más éxito de la Revista musical española junto con *¡Cinco minutos nada menos!* y *Las Leandras*.

Así, con el transcurrir de los años, nos adentramos ya en la segunda década dorada del género, los cincuenta, en donde muchos autores consagrados en otras lides, como Pablo Sorozábal o Federico Moreno Torroba, ponen sus conocimientos musicales al servicio del teatro frívolo. También, una vez más, aparecen nuevas estrellas en el firmamento olímpico de la Revista: Mari Luz Real, Esperanza Roy, Licia Calderón, Addy Ventura, Tania Doris, Lina Morgan, Virginia de Matos, Concha Velasco, Queta Claver, etc., surgidas todas ellas de las filas de vicetiples de alguna de las grandes vedettes de la época, especialmente de Celia Gámez; y una marabunta de títulos dispuestos a entretener al público: *A todo color* (1950), *Tres gotas nada más* (1950) — con más de doscientas representaciones seguidas en La Latina —, *Las alegres cazadoras* (1950), *¡Eres un sol!* (1950), *La cuarta de A. Polo* (1951) — con el vals «Adiós a la viuda» magistralmente interpretado por Maruja Boldoba —, *Las cuatro copas* (1951) — con su formidable y siempre recordado pasodoble «Soy madrileña», interpretado por Maruja Díaz —, *Tentación* (1951) — con la escultural M.^a de los Ángeles Santana: «Yo seré la tentación, que tú soñabas...» —, *¡A vivir del cuento!* (1952) — con su pasodoble «Pastora Impe-

rio» —, *Metidos en harina* (1953), *Lo verás y lo cantarás* (1954), *Dos Virginias* (1955) —con la también escultural Virginia de Matos en la fastuosa recreación del «¡Míreme, señor!»—, *Maridos odiosos* (1956), *Tropicana* (1957), *Los diabólicos* (1957), *¡Tócame, Roque!* (1958), *Una jovencita de 800 años* (1958), *Cásate con una ingenua* (1959), etc.

Pero sin lugar a dudas, los éxitos de esta década son cuatro y vienen dados por dos maestros bien diferentes en estilo y arte de entender la música: de 1950 es *La hechicera en palacio*, un auténtico «boom» para la época y otro éxito más para la gran Celia Gámez, quien, a pesar de su edad (contaba entonces ya con cuarenta y cinco años y una figura de vértigo), supo seguir en el candelero hasta bien entrados los años sesenta. De esta obra es la magistral fado-marchiña «Estudiantina portuguesa», compuesta por el maestro José Padilla, traído expresamente por Celia desde París, que, a pesar de haber sido en su principio un número cómico para ser interpretado por Olvido Rodríguez y Pepe Bárcenas, Celia intuyó que podía dar mucho más de sí y lo convirtió en el éxito de la década: «Somos cantores de la tierra lusitana, traemos canciones de los aires y del mar...». Rara era la emisora de radio, las excursiones de chiquillos o el patio de vecinas en donde no se tarareaba la mencionada melodía. Pero, junto a *La hechicera*, Padilla compuso la partitura para otros dos éxitos de la época: *Ana María* (1954) y *La chacha, Rodríguez y su padre* (1956), ambas interpretadas por una jovencísima Queta Claver, quien, gracias a estos éxitos, conseguiría alzarse con el título de «la otra reina de la Revista».

Ya, en 1956, un autor de operetas como Francis López, a quien Celia conoció durante una larga estancia en París, va a poner la música al último gran «boom» de la década: *El águila de fuego*, con libreto de Arturo Rigel y Francisco Ramos de Castro. Largas e interminables colas para acceder al Teatro Maravillas, cientos de días de lleno absoluto, una partitura fácil y alegre, conducida formidablemente por el maestro López, y un argumento bastante atrayente, fueron los alicientes de la obra, un éxito que elevó a Celia Gámez a diosa del espectáculo; sin embargo, durante esta década, la supervedette estrenó, además, *Dólares* (1954) y *S.E., la Embajadora* (1958). Es además la década en la que Celia repone algunos de sus grandes éxitos como *Yola* o *La Cenicienta del Palace*, porque, sin lugar a dudas, el público, su público, se lo demandaba constantemente.

En los sesenta, gracias al aperturismo que la censura deja entrever, aunque de soslayo, vuelve a los escenarios *Las Leandras*, con un nuevo título, adaptada a los nuevos tiempos: *Mami, llévame al colegio* (1964).

Será en esta época, en donde el género vaya poco a poco en declive; ya no sólo por el cambio en los gustos del público, sino, además, por la desaparición de los grandes compositores: Alonso y Guerrero, fundamentalmente, aparte de los libretistas más afamados y graciosos: González del Castillo, Lozano, Arroyo, Muñoz Román, etc. Aún así, el primer lustro de esta década será fecundo y productivo en cuanto a títulos se refiere: *Festival de la Costa Gris* (1960), *El conde de Manzanares* (1961), *¡Qué cuadro el de Velázquez esquina a Goya!* (1963), *El guardia y el taxista* (1965), *El mundo quiere reír* (1965), *Las teleguapas* (1965), *De Madrid al cielo* (1966), *Las ingenuas del Paralelo* (1966), *¡Ella!* (1966), *Las sospechosas* (1967), *Madrid galante* (1967), *Trabaja pero seguro* (1967), *Bomba va* (1968), *Las atrevidas* (1968), *La chica del barrio* (1968), *Una viuda de estreno* (1968), *Boda a plazos* (1969), *Rojo manía* (1969), *Tiovivo madrileño* (1969), *Una mujer para todos* (1969), etc.

Es, además, la época en la que nuevos compositores y libretistas entran en escena, motivando un nuevo cambio de rumbo en el devenir del género: Fernando García Morcillo, Gregorio García Segura, José Dolz y Domingo de Laurentis en la parte musical y Manuel Santos Baz, fundamentalmente, en las tareas de libretista. Son también los años en los que comienzan a hacerse recopilaciones de antiguos éxitos, como es el caso, sin ir más lejos de *La estrella trae cola* (1960) —en donde Celia Gámez pone en escena algunos de los números musicales que la hicieron famosa—, *El fabuloso mundo del music-hall* (1966), *Madrid galante* (1967), entre otras. También se realizan revisiones de viejas revistas actualizándolas como *Mami, llévame al colegio* (1964) de *Las Leandras*, *¡Aquí la verdad desnuda!* (1965) de *¡Cinco minutos nada menos!* o *La bella de Texas* (1965), una versión más o menos libre de la perseguida *La corte de Faraón*.

Durante esta década, la gran reina del género, Celia Gámez, vive sus últimos éxitos; a *La estrella trae cola* (1960) le siguen *Colomba* (1961) —donde inserta un emotivo y recordado pasodoble en honor de Alfonso XIII, «El perdón de las flores»—, la comedia musical *Buenos días, amor* (1963) —de escaso éxito, que pasó prácticamente desapercibida y que gracias a la cual perdió muchísimo dinero—, *Mami, llévame al colegio* (1964), *¡Aquí, la verdad desnuda!* (1965), *¡A las diez en la cama estés!* (1966) y un par de comedias de escaso éxito que estrenó en la temporada 1967-1968: *La miniviuda* y *Es mejor en otoño*, de Alonso Millán y Alfonso Paso, respectivamente.

Es la década en donde el importante empresario teatral Matías Colsada trae a sus famosas «chicas» en producciones de corte más internacional,

donde las situaciones episódicas dan paso a números musicales de gran espectáculo, continuando con los éxitos revisteriles de la década anterior. El género, entonces, comienza a depender de las grandes estrellas que aún lo cultivan con más o menos éxito: Irene y Raquel Daina, Manolo Gómez Bur, Luis Cuenca, Ethel y Gogó Rojo, Helga Liné, Tania Doris, Diana Cortesina, Addy Ventura, etc. Desgraciadamente, el público parece cansarse del género y, poco a poco, las compañías que lo cultivan van menguando dentro del panorama escénico español, con lo que la desaparición del mismo está casi a la vista.

Con la paulatina abolición de la censura, en la década de los setenta, los espectáculos frívolos y de variedades van a experimentar un cambio radical en sus puestas en escena. Ahora las vedettes y vicetiples aparecerán mostrando buena parte de su bien formada anatomía; los argumentos de las obras, a pesar de tener planteamientos muy previsibles, aún despertarán en el asiduo espectador la carcajada, mientras que, musicalmente, se suela recurrir con cierta frecuencia a los éxitos del pasado. Es la época en la que los teatros ambulantes de variedades frívolas como el Teatro Chino de Manolita Chen, ya asentado en todos los rincones de la geografía española desde décadas anteriores o el Teatro Lido, el Chino de Antonio Encinas, el Rex-Condal o el Argentino de Manolo Llorens ofrecen, en fiestas de pueblos y localidades españolas, espectáculos revisteriles y actuaciones de cómicos consagrados en el género: Florinda Chico, Andrés Pajares, Luis Cuenca, Fernando Esteso, entre otros, son sólo una breve muestra de ello; pero, aún así, se siguen estrenando en las carteleras madrileñas múltiples títulos: *De todo un poco* (1970), *¡Estoy que me rifan!* (1970), *Las mujeres de la costa* (1970), *Contigo... pan y señora* (1970), *La reina y el taxista* (1971), *Me sobra un marido* (1971), *Cosas del día* (1971), *Tu novia es mi mujer* (1972), *El Martín está loco, loco, loco* (1972), *Venus de fuego* (1972), *¡Ay, Felipe de mi vida!* (1973), *Arniches superstar* (1973), *El divorcio no es negocio* (1973), *El cuento de la lechera* (1974), *La señora y el señor* (1975), *El pajarillo y la vaca* (1976), *Ramona te quiero* (1977), *Ya tenemos risocracia* (1978), etc. Pero, desgraciadamente, ninguno de estos espectáculos se convierte en un éxito sonado como en épocas pasadas. Tan sólo una actriz, M.^a de los Ángeles López Segovia, popularmente conocida como Lina Morgan, consigue que todos sus espectáculos o comedias musicales *Pura metalúrgica* (1975), *Casta ella, casto él* (1977), *La Marina te llama* (1979) y, ya en los ochenta, *¡Vaya par de gemelas!* (1981), *¡Sí... al amor!* (1983), *El último tranvía* (1987) y, a comienzos de los noventa, *Celeste... no es un color* (1991) sean éxitos absolutos, tanto de público

como de crítica, erigiéndose como la última gran vedette del género. Su colaboración con veteranos artífices teatrales como Fernando García Morcillo o Gregorio García Segura, en la parte musical, y con Manuel Baz, en las labores de libretista, le van a augurar un éxito más que probable.

Junto a ello, en 1983 surge una revista de Arteche y Fernández Montesinos, cuya permanencia en cartelera será larga y muy recordada, erigiéndose como un monumental tributo al género que tantas sonrisas cautivó: *Por la calle de Alcalá* —protagonizada por Esperanza Roy, Francisco Valladares, María Rus, Rafael Castejón, Rosa Valenty, José Cerro y Marta Valverde— se convierte en el éxito de la década, al recordar viejos números musicales de la Revista más clásica. Con decorados de Emilio Burgos, coreografía de Alberto Portillo y figurines de Burgos y Aguirre esta obra consiguió obtener uno de los mayores éxitos de la década gracias a su *revival* de viejos y consagrados números musicales como «Los nardos», «Pichi», «Mírame», «¡Ay, Ramón!» o «¡Qué viene el coco!».

En los ochenta, el género, ya en franca decadencia (ahora analizaremos sus causas), da a luz aún algún que otro espectáculo: *¡Mamá, quiero ser artista!* (1986), con Concha Velasco, Francisco Valladares, José Cerro y Margot Cottens; *La Pepa trae cola* (1989), con M.^a José Cantudo y Zorí-Santos o la reposición de antiguos éxitos como *Doña Mariquita de mi corazón* (1985), a cargo de la anteriormente citada, constituyen lo más sobresaliente de esta década.

Los gustos del público, con la llegada de la tan esperada democracia, han cambiado. Ya no interesa la frivolidad, lo prohibido, y una mujer desnuda no crea en el espectador la misma expectación que lo hacía en los años cincuenta o sesenta. Junto a ello, la desaparición de los grandes compositores y libretistas del género, el elevado coste de estas producciones, la carencia de grandes vedettes y cómicos —aunque continúen vigentes actores como Juanito Navarro, Alfonso Lussón, Antonio Ozores, Andrés Pajares, Fernando Esteso, Ángel de Andrés, Zorí y Santos, Quique Camorras, etc.— van a ser los factores fundamentales que obliguen a la casi completa extinción del género.

En la década final de siglo, los desastrosos años noventa, algún que otro resquicio revisteril sigue apareciendo en las tablas de los teatros españoles: *Celeste... no es un color* (1991), *Humor y bellezas* (1992), *Con risa y mujeres ya no hay crisis* (1993) o *Esta noche... sexo* (1995) son las últimas producciones que dejan, al espectador de antaño, un agrio sabor de boca. El género, la Revista, nuestra genuina comedia musical española, ya no inte-

resa, aún a pesar de la meritoria labor que las denominadas compañías de Revistas, siempre financiadas con capital privado (como las de Luis Pardos, Cristina Duval o José Alcázar) en su deambular por las ferias y fiestas del norte de España haciendo las delicias de jubilados. Ahora comienzan a predominar, por importación extranjera, grandes musicales al estilo de los que se estrenan en los mejores teatros de Londres o Nueva York: *Cats*, *El fantasma de la ópera*, *Cabaret*, *El hombre de La Mancha*, *Víctor o Victoria*, *Mamma mía!*, *My fair Lady*, etc., todos ellos, sin lugar a dudas, con una brillante partitura y una no menos espectacular puesta en escena; e incluso se llevan a los teatros grandes producciones musicales de factura netamente española, como son los casos, sin ir más lejos, de *Hoy no me puedo levantar*, *En tu fiesta me colé*, *Maribel y la extraña familia*, *el musical*, *Quisiera ser*, etc., alcanzado rápidamente el fervor del público y de la crítica especializada (Romera Castillo, 2006). Tan sólo algunos cómicos clásicos dentro del género como Juanito Navarro, Miguel Caiceo, los hermanos Calatrava, Luis Calderón o Manolo Royo continúan en activo, llevando en su repertorio títulos como *Ríase de la crisis*, *Con risas no hay crisis*, *Parado voy, parado vengo*, *Mucho que reír*, *2010 formas de reír*, *Reír es vivir*, etc.

No quisiéramos menospreciar este tipo de producciones, nada más lejos de la realidad, puesto que ello es índice latente de la afición del espectador hacia el teatro, en general, y el musical, en particular, pero mientras otros géneros como la zarzuela están consiguiendo ser revitalizados, gracias al constante apoyo de instituciones públicas y privadas, de nuestra Revista, de nuestra añorada y siempre recordada comedia musical española, no parece que haya indicios de una pronta recuperación. Su letargo continúa perenne.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASARES RODICIO, Emilio (1996-1997). «Historia de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2 y 3, 73-118.
- FEMENÍA SÁNCHEZ, Ramón (1997). *La Revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*. Madrid: Geysler Guadalajara.
- LAGOS, Manuel (2001). «La tristeza sobornada. El otro teatro (y III). El teatro musical en Madrid (1940-1985): la Revista». *ADE-Teatro* 84, enero-marzo, 206-207. [Sección monográfica sobre *Teatro de la España del siglo XX (III): 1939-1985*.]

MONTIJANO RUIZ, Juan José (2010a). *Aproximación a la historia del teatro frívolo español. Morfología y estructura*. Vigo: Academia del Hispanismo.

— (2010b). *Historia del teatro olvidado: la Revista (1864-2009)*. Granada: Editorial Universidad de Granada (tesis de doctorado en formato electrónico: DVD, en <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/2735/1/18510413.pdf>).

ROMERA CASTILLO, José (2006). «Sobre teatro (musical) y globalización en España». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 119-128. Madrid: Visor Libros.

RUIZ ALBÉNIZ, Víctor (1953). *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Castellana.

Recibido el 12 de abril de 2010.

Aprobado el 5 de octubre de 2010.