

**De la calle al teatro y del escenario al mundo entero.  
Cadenas, Serrano y la larga vida de  
*El príncipe Carnaval***

Carlos Figueroa  
Universidad Complutense de Madrid  
[cfigueroa.music@gmail.com](mailto:cfigueroa.music@gmail.com)

**Palabras clave:**

Carnaval. José Serrano. Revista. Años veinte. Folies Bergère.

**Resumen:**

La revista en un acto *El príncipe Carnaval* (1914) se reestrenó en Madrid en 1920 reformada y ampliada. Con ella, sus autores, el escritor y empresario José Juan Cadenas y el compositor José Serrano, consiguieron, además de un gran éxito económico que duró varios lustros, ofrecer en España una versión moderna de *revue* al estilo francés. La obra supuso un punto de inflexión en la historia del género a través de sus novedades escénicas, musicales y morales. Se valieron, para ello, de una hibridación entre géneros (opereta, sainete...), una decidida apuesta por lo foráneo sin descuidar lo castizo y un indisimulado erotismo que apelaba a amar al vuelo y sin ataduras. Todas estas aportaciones fueron decisivas para asentar en Madrid un modelo de revista de gran espectáculo similar al de otras grandes capitales del mundo.

---

**From street to theater, from the stage to the whole world.  
Cadenas, Serrano and the long life of *The Prince Carnival***

**Key Words:**

Carnival. José Serrano. Revue. Twenties. Folies Bergère.

**Abstract:**

The one-act revue *The Prince Carnival* (1914) was re-released in Madrid in 1920, reformed and expanded. With it, its authors, the writer and entrepreneur José Juan Cadenas and the composer José Serrano not only achieved a great economic success that lasted several years, but also offered a modern version of a French-style revue in Spain. The work was a turning point in the history of the genre through its scenic, musical and moral novelties. They used a mix between genres (operetta, sainete...), an impulse to the exoticism without forgetting the tradition and an undisguised eroticism that appealed to love without strings. All these contributions were decisive to establish in Madrid a model of a great show revue similar to other major capitals in the world.

---

## Introducción

En las últimas décadas, los estudios sobre la zarzuela y sus epígonos van dando pasos y llenando lagunas. Inicialmente, la labor musicológica centró sus esfuerzos en torno a la figura de Francisco Asenjo Barbieri y los músicos del XIX: Ruperto Chapí o Tomás Bretón<sup>1</sup>, entre otros. Las recientes monografías sobre Francisco Alonso [Alonso, 2014] y Pablo Sorozábal [Lerena, 2018] dan el salto hasta el teatro de posguerra, analizando las causas del fin de la zarzuela en medio de un panorama cultural donde el cine o el fútbol entraban en liza. Alonso y Lerena coinciden en que la academia menospreció durante mucho tiempo el teatro musical, especialmente el del siglo XX por motivos diversos: desde su supuesto carácter decadente hasta presuntas carencias estéticas e incluso morales [Alonso, 2014: 20; Lerena, 2018: 23].

Todas estas monografías de compositores van contribuyendo a su revalorización, a la par que otros trabajos se centran en los géneros teatrales. Ignacio Jassa [2010] ha estudiado la exportación y eclosión de la opereta en España, cuya influencia podremos rastrear en la obra motivo de nuestro estudio. En cuanto a la revista, no puede pasarse por alto el importante trabajo taxonómico de Ramón Barce [1996] que, si bien está centrado en el último tercio del siglo XIX, da noticia de algunas de las constantes del género presentes en obra tan temprana como *Certamen Nacional* (Manuel Nieto, 1888): espectacularidad, erotismo y presencia del folklore urbano a través de los ritmos de baile moderno. Eduardo Huertas Vázquez [1994] ha estudiado, asimismo, los comienzos de la revista musical española y su influencia francesa. Como se verá, Francia es también el origen del modelo de los años veinte. Alberto González Lapuente recuerda, por su parte, que el género ínfimo, con su promoción de «un mundo de visual ensoñación a través de la escenografía, el vestuario y la coreografía» [2012: 461], es el eslabón que une la decimonónica revista chica con la de gran espectáculo,

---

<sup>1</sup> Véase Casares Rodicio [1994], Iberní [1995] o Sánchez [2002].



en la que se centra el presente artículo. Por último, la tesis de Juan José Montijano [2009] ofrece una visión panorámica del género entre 1864 y 2009.

En el ámbito de la divulgación, se han tenido en cuenta para este trabajo distintos textos de Vázquez Montalbán [2014], Fernández-Cid [1975], Vizcaíno Casas [1995], Martínez Olmedilla [1947], Amando de Miguel [1996] y Pedro Montoliu [1990], basados algunos de ellos en vivencias personales y opiniones de los autores, aunque de gran interés y riqueza para el tema que nos ocupa.

Desde los estudios literarios, cabe citar las aportaciones de Margot Versteeg, Javier Huerta Calvo e Isabel Sardón en las que se explora la teoría literaria de Mijaíl Bajtín, lo que nos lleva al terreno del carnaval. Versteeg aplica las ideas del ruso al género chico, vinculando su transgresión lúdica con la tradición carnavalesca [2000: 15]. Así, el éxito de buena parte de estas obras se debía, partiendo de una absorción de materiales heterogéneos en el libreto, a la presencia de «elementos dispersos de un discurso lúdico y alegre», es decir, a «prácticas semióticas carnavalescas» [2000: 14]. Huerta Calvo, por su parte, incide en el interés que, para el estudio de la literatura española, «tradicionalmente caracterizada como “realista”, barroquizante y popular», tienen el método de trabajo y la concepción carnavalesca del mundo de Bajtín [1982: 155]. Como se verá, la presencia de algunos de estos elementos en la revista de los años veinte, reafirmará su condición de heredera de la revista chica del XIX.

El presente trabajo se centra en la génesis, historia y recepción crítica de la revista *El príncipe Carnaval* en sus dos versiones (1914 y 1920), empleándose para ello una metodología cualitativa de tipo historicista, con apoyo fundamental en fuentes hemerográficas. Se ha buscado distinguir sus elementos novedosos de aquellos más apegados a la tradición, descubrir su eclecticismo a través de la influencia de otros géneros (opereta, sainete...) y determinar la fuerza dramática de los mensajes subyacentes al mero y engañoso escapismo. Todo ello en



constante diálogo con el mundo del carnaval y lo carnavalesco, al que se dedica el segundo subapartado del artículo, de índole sociocultural, a fin de explicar la percepción de la fiesta y su relación con la música a comienzos de los años veinte en una ciudad como Madrid. Se intentará demostrar, finalmente, que esta revista, con todas sus novedades escénicas, musicales e incluso morales, fue decisiva a la hora de encaminar el género hacia un concepto moderno de gran espectáculo.

### **Breve panorama del carnaval sobre el pentagrama**

«El Carnaval se acerca.  
Id, ved, observad y juzgad».  
(Amadeo Vives, «El primer baile de máscaras»)

La relación entre la música y el carnaval ha sido larga y fecunda. Fue, precisamente, en la Venecia carnavalesca donde surgió, en 1637, la idea de la ópera como espectáculo público, y a finales de aquel mismo siglo XVII, en 1699, estrenaría Campra su ópera *Le Carnaval de Venise*. Ya en pleno Romanticismo, recogerá Paganini el testigo del título, escribiendo un conjunto de variaciones (*Il Carnevale di Venezia*, 1829) sobre la canción tradicional «O mamma, mamma cara», cuyo rastro puede detectarse en otro grupo de variaciones igualmente pirotécnicas, las del aria «Carnaval de Venise» de *La Reine Topaze* (1856), de Victor Massé; también, más lejos aún, en el *Venetian Carnival* de Ronald Binge (1960).

Será la sensibilidad romántica la que deje su impronta en algunas de las páginas carnavalescas más perdurables. Así, si en el caso de Paganini impera el más difícil todavía característico del autor, en el caso del *Carnaval* schumanniano (1833 – 1835) se impone lo autobiográfico, al basar la arquitectura de la obra toda en el motivo la-mi bemol-do-si (A-Es-C-H, en el sistema anglosajón), criptograma musical bajo el que se esconde una dama: Ernestine von Fricken. Conocida es también la obertura *Le Carnaval Romain* (1844) de Hector Berlioz. Otro francés, Darius Milhaud,



pondrá en música el *Carnaval d'Aix* casi un siglo más tarde, en el período de entreguerras. Hay, sin embargo, un carnaval musical que supera en fama a todos los anteriores. Se trata de la fantasía zoológica ideada por Camille Saint-Saëns en 1886, *Le carnaval des animaux, frivolité* que el conspicuo don Camilo, temeroso de perder su buena fama de *auteur sérieux*, sólo consintió en publicar tras su muerte, de la que se conmemora el centenario – y, con éste, el de la salida a la luz de su *Carnaval*– este 2021.

Capítulo aparte merece el teatro, del que ya se han mencionado las obras de Campra y Massé. Innumerables son las posibilidades escénicas que ha ofrecido el carnaval en los distintos géneros de teatro musical. En un baile de máscaras se desarrolla el clímax de la ópera homónima (1859) de Verdi, que a su vez era una nueva reformulación de otra de Auber (*Gustave III*, 1833), y con un pasacalle de carnaval y su ruidoso bullicio, para desesperación del pintor Armand, se abre *Der Graf von Luxemburg* (1909), la opereta de Franz Lehár. En el ámbito de la opereta no puede dejar de mencionarse tampoco, para este prontuario, *Der Karneval in Rom* (1873), de Johann Strauss II. Los Strauss merecerían capítulo aparte. Son incontables las páginas que esta familia y contemporáneos como Ziehrer dedicaron al tema, ya en forma de cuadrillas, ya en forma de valeses u otro tipo de danzas. Volviendo al teatro, no debe pasarse por alto el musical *The Phantom of the Opera* (A. Lloyd Webber, 1986), donde el despiadado fantasma aterroriza a los asistentes a un *bal masqué* en la Ópera de París, en el vibrante número «Masquerade»; tampoco *Carnival*, de Bob Merrill (1961), que en la acepción ferial y circense del término concita a magos, trapecistas y titiriteros, segunda o tercera generación, si se quiere, de aquellos «criados, bobos, bufones y graciosos» que pueblan el imaginario carnavalesco en la literatura [Sardón Navarro, 1996: 193].

Los músicos españoles dedicaron, asimismo, páginas y páginas al carnaval, como se observa al consultar el catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Desde las tandas de valeses y colecciones de bailes que, bajo el mismo título, *El Carnaval de Madrid*, publicasen Sebastián de Iradier (1830



y 1842), C. Fuentes y Cortés (1860) o Lorenzo Calcar (1865), hasta los diversos libretos de zarzuela que hacen alusión a la fiesta: *El Carnaval o La conjuración en el baile* (L. Gómez Pereira, 1863), *Un lance de Carnaval* (G. Morera de Gallego, 1864), *El Carnaval de Madrid* (E. Zumel, 1869), *D. Pompeyo en Carnaval* (J. V. Arche, 1873), *El Carnaval de Sevilla* (E. Prieto, 1873) o *Una broma en Carnaval* (J. M. Casademunt, 1887)<sup>2</sup>. Esta última, adaptación de la referida opereta de Strauss. El listado puede ampliarse durante el siglo XX hasta la posguerra, con títulos que van desde el sainete *El entierro de la sardina* (1915), con música de Rafael Calleja, hasta la comedia musical *Amor y melodía* (1941), con partitura de los maestros Godes y Demon, donde se incluía un número titulado «Ritmo de Carnaval» a pesar de que la fiesta estuvo prohibida entre 1937 y 1980 [Montoliu, 1990: 68].

Si bien no se ofrece aquí un inventario completo, esta panorámica sirve a modo de marco contextual. Faltan por mencionar, de hecho, varios títulos de los años veinte a los que se prestará atención más adelante; entre ellos, el que da lugar a este artículo. Por decirlo con las palabras de Caro Baroja: «Si sólo en España se intentara recoger toda la “Música de Carnaval” existente yo no sé cuántos kilómetros en pentagrama habría que utilizar» [1989: 9].

### **Acto primero. La fantasía cómico-lírica**

La revista como espectáculo popular de entretenimiento nació en Francia. Consistía originalmente en un repaso satírico a distintos acontecimientos de actualidad. Su periodicidad anual, en muchos casos, dio lugar a las llamadas “revistas del año”, que es el tipo que evolucionó posteriormente «hacia una mayor complejidad y riqueza [y] emergió en España en la década de 1860 – 1870» [Huertas Vázquez, 1994: 169]. Ejemplos paradigmáticos son algunas de las más famosas páginas de Federico Chueca, como *La Gran Vía* (1886) o *El año pasado por agua*

<sup>2</sup> Se indican, en todos los casos, los libretistas, al no figurar compositor.



(1889). Esta revista jocosa, de ácida crítica sociopolítica, se verá arrumbada por un progresivo cambio de tendencia que tiene su epicentro, nuevamente, en Francia.

Otros elementos de presión serán la ola de la opereta vienesa, primero, y del cine, poco después, lo que explica que el texto vaya perdiendo peso ante el auge de lo visual. La revista del nuevo siglo, cada vez más lejos de su abuela del XIX –no digamos ya de la zarzuela, con la que aquella tenía, por la vía del sainete, múltiples conexiones<sup>3</sup>–, se centrará en la exaltación del cuerpo femenino, pero también en la modernidad cosmopolita, el maquinismo, los decorados grandiosos y el fasto en el vestuario, convirtiéndose en un espectáculo de variedades que miraba, como también lo hicieran las famosas *Follies* del empresario Florenz Ziegfeld en Estados Unidos, al Folies Bergère parisino. Podría decirse que el círculo de intercambios se cierra al final de la década, cuando Jacinto Guerrero estrena en el Palace de París su revista *París-Madrid* (1929), encumbramiento definitivo de la carrera de Raquel Meller. Vázquez Montalbán explica así los cambios que se venían produciendo en la producción de teatro musical español desde comienzos del siglo XX:

La zarzuela y el género chico evolucionan bajo la presión de lo ínfimo y de la opereta que llega de Europa. Lo ínfimo es en definitiva la exaltación de un cuerpo, el de la intérprete, que cante lo que cante ha de hacerlo para despertar el apetito reprimido del público. La zarzuela será esclava a partir de este momento de “las tiple” y de un tipo de tiple-mujer, a veces infiel hacia el género y que se sumerge durante temporadas en las cuevas del género ínfimo. [2014: 61]

Vizcaíno Casas distingue dos momentos de esplendor en la historia de la revista española: las décadas de los veinte y los cuarenta [1995: 39], muy distintas entre sí, resaltando el carácter inocentemente picante de la primera etapa, de «una gracia “subida de tono”, pero matizada por el ingenio de los autores» [1995: 41]. Paralelamente a la ascensión de la vedette «se va apreciando el cambio de ideal de belleza femenina [...]. En

---

<sup>3</sup> Para más información sobre el sainete lírico, véase Barce [1995].



menos de una generación se pasa del ideal de belleza opulenta al opuesto de la mujer andrógina [Miguel, 1996: 66-67].

Será durante esta época efervescente cuando los hermanos Velasco, Eulogio y Francisco, empresarios teatrales con experiencia en los circuitos de Hispanoamérica –donde habían estrenado, con gran éxito, *Las musas latinas* (1912), de Manuel Penella–, visiten a José Serrano. El objetivo era convencer al compositor, que no sentía ninguna simpatía por la revista, de que pusiera música a un libreto que habían encargado a José Juan Cadenas y Asensio Mas. Según Ángel Sagardía,

Serrano se negaba a musicar revistas por el motivo de que observaba la poca valía e interés de la mayoría de los libretos, cuyos autores fiaban el éxito a la exhibición de los encantos de las vedetes y vicetiples [...]. Era el año 1914 y en el movimiento teatral madrileño se comentaba el punto de vista del autor [...], por lo que hubiese causado expectación el que Serrano estrenase una revista [1972: 69].

Cadenas, escritor, hombre de teatro, traductor y adaptador de infinidad de obras para la escena española –entre ellas el mencionado *Conde de Luxemburgo*, en 1910–, había trabajado durante años como corresponsal en París y conocía de primera mano el tipo de revista que allí estaba de moda. El libreto que los Velasco ofrecieron a Serrano era el de la fantasía cómico-lírica en un acto *El príncipe Carnaval*, obra que pretendían estrenar en Argentina. A los hermanos los acompañaba José Montó, primo y ayudante del compositor, y colaborador de los empresarios. En la conversación imaginada por Sagardía, Serrano rehúsa participar en el proyecto, pero su primo lo azuza: «Temes fracasar en la música ligera y desenfadada que exige ese género» [1972: 70]. Se entiende que el músico, herido en su orgullo, exige a Montó que le traiga el libreto. Finalizada la lectura, pide sus «cuadernos de apuntes aprovechables» y comenta: «Cuando esta noche vayamos al Café Levante diremos a los hermanos Velasco y a Cadenas que la partitura para la revista está a punto de terminarse» [1972: 70]. Ahulló explica que





en este momento, gobernado por la exitosa importación de modas [...] resulta altamente complicado eludir la querencia del gusto social y, cómo no, renunciar a sacar rédito de la demanda de este tipo de producciones [...]. El compositor se vuelve hacia la revista y la opereta a pesar de su aversión por ambos géneros en una búsqueda de mantener e incrementar su posición no sólo artística sino su estatus económico. [2017: 208]

Hay dudas, sin embargo, en cuanto al grado de implicación que tuvo Serrano en este *Príncipe Carnaval* bonaerense. La partitura iba firmada, a cuatro manos, con Quinito Valverde, pero es éste el único músico que figura en la edición del libreto publicada en 1916 [Ahulló, 2017: 211]. Cabe la posibilidad de que Serrano decidiera ocultar su nombre deliberadamente, a pesar de que en aquel mismo año 14, entrevistado por el diario *La Esfera*, hubiera confirmado su participación en la empresa [Ahulló, 2017: 209]. Para terminar de enredar la madeja, en el *Heraldo de Madrid* se informaba de que en los primeros días de mayo embarcaría en Valencia, rumbo a Buenos Aires, una de las dos compañías formadas por los hermanos Velasco para debutar un mes más tarde en el Teatro San Martín de la capital argentina. «La compañía se presentará al público con *El príncipe Carnaval*, revista de Cadenas y Asensio Mas, con música de [Quinito] Valverde» [26-IV-1914]. El propio Quinito viajó como maestro y director artístico, acompañado por el también compositor Julián Benlloch [*La Correspondencia de España*, 22-IV-1914]. En septiembre, la obra seguía cosechando éxitos en Buenos Aires, donde «Quinito [había] obtenido con su música un éxito grande, obteniendo una vez más su justa reputación artística» [*El País*, 14-IX-1914]. En síntesis: el estudio minucioso de la hemeroteca no arroja ni rastro de José Serrano en todo este proceso.

## **Entreacto. Los carnavales de Madrid y Niza**

Este primer *Príncipe Carnaval* recorrió toda la América hispánica, desde Argentina hasta Ecuador y desde Chile hasta Cuba, pasando por Uruguay, en los años siguientes [González Peña, 2002: 937]. En el ínterin, Madrid se había ido transformando, como señala De Miguel, en «una gran



urbe con aires cosmopolitas, pero [...] el contraste era evidente entre una apariencia rural y la altísima proporción de forasteros residentes (más de la mitad de los adultos) y visitantes [...], característica típicamente metropolitana» [1996: 180-181]. En este «mundo heteróclito» cabían desde el jornalero hasta el financiero, cuidadosamente separados por los ritmos circadianos [*Ibid.*]. La vida nocturna era, de hecho, actividad favorita de los madrileños, pese a la inseguridad de las calles [Miguel, 1996: 299].

Tampoco los carnavales de este Madrid frívolo y chispeante, que se abría paso a golpe de sicalipsis<sup>4</sup>, fueron ajenos a los nuevos aires. La desaparición del catolicismo como «fuerza espiritual y social» [Caro Baroja, 1989: 8] convirtió la fiesta en el evento que llega hasta nuestros días, aburguesada al ritmo de la ciudad y desprovista no sólo de una significación más profunda, sino también de corazón, imaginación y sentidos en favor de la inteligencia [Miguel, 1996: 66]. Una cierta brutalidad, inherente al antiguo carnaval, se domestica y trueca en sofisticación. El disfraz y la máscara no son ya tanto un modo de ocultación como una manera juguetona y casi desafiante de exhibir y magnificar, a través de la dispensa, ciertos aspectos de la personalidad. En un artículo publicado por esos años, «El primer baile de máscaras», el compositor Amadeo Vives reflexionaba a este respecto: «El Carnaval es algo así como una confesión pública sin sanción y sin penitencia [...]. ¡Oh, poder admirable de las máscaras!, allá quedan escritos los sueños en los sutiles pliegues de los trajes reveladores» [1971: 119]. Podría decirse que el músico era una autoridad en cuestión de carnavales: en 1919 se estrenaba su ópera *Balada de Carnaval* y su célebre zarzuela *Doña Francisquita* (1923) se desarrolla, precisamente, durante esta fiesta. Para Vives, el disfraz, lejos de esconder, hace evidente lo que pretende tapar, y pone el ejemplo de lo sucedido a Adán y Eva al cubrirse con las hojas de parra, tras morder la manzana. Serán dichas hojas las que evidencien su desnudez. «¡Pobre corazón humano –lamenta, al fin, el

<sup>4</sup> Vertiente aún más descarada, en cuanto a erotismo y exhibición del cuerpo femenino, del género ínfimo. Estuvo también presente, en distinto grado, en la revista, las variedades y hasta la opereta [Casares Rodicio, 2002: 766].



compositor– obligado a ocultar siempre el secreto de su miseria! ¡Sea el Carnaval tu descanso!» [1971: 122].

No es casual esta vinculación del carnaval con Eva, dada su autoridad pionera en el asunto del desnudo. Podrá comprobarse posteriormente, al analizar el cuadro quinto de *El príncipe Carnaval*. En un artículo del año 15, entre múltiples consejos sobre el disfraz femenino, puede leerse: «Eva, al enmascararse con una hoja de parra –breve, pero oportuna– presintió los caprichos de Momo bullanguero y puso la primera piedra del palacio en que más tarde iba a danzar sus minués de locura el príncipe Carnaval» [Regnier, 1915: 10]. Regnier traza una línea, como Vives, que une el descubrimiento primigenio de la desnudez, allá en el Edén, con el desvelamiento implícito en todo disfraz, que es a la vez ocultación y proyección. Los consejos de la escritora, lógicamente, iban destinados a las clases pudientes, que eran las que podían permitirse «epatar en los salones de la Duquesa X o la Generala H» [Regnier, 1915: 11]. Como señala Amando de Miguel, «la clase acomodada puede permitirse el lujo de cambiar de atuendo, según la temporada y conforme a los gustos que se emiten de manera cíclica» [1996: 193], lo cual es también aplicable a la puntual veleidad carnavalesca. Era a estas modernas hijas de Eva a las que conminaba Regnier a evitar el sobado disfraz de Colombina, «arriesgado desde que las acreditadas menegildas se han sentido verlenianas y se van a saltar como gabachas a los bailes de máscaras en compañía de un Pierrot hortera y sentimental» [1915: 11]. Precisamente, para «los galanes que deseen abolir el socorrido Pierrot», devaluado a mero comparsa de las pobres chicas que tienen que servir (a ritmo de tango)<sup>5</sup>, aconseja la autora los trajes persas. Para las «damas crepusculares con pomposas gorduras», los bombachos de turca; y para las gentiles –esto es, las flacas– «unas túnicas griegas decentitas...» [1915: 11].

---

<sup>5</sup> Véase –escúchese, mejor dicho– el «Tango de la Menegilda» de *La Gran Vía* (F. Chueca y J. Valverde, 1886).





Ilustración de José Zamora en *La Esfera* (Madrid), 20-II-1915, nº 60, p. 11.

Los salones se ven invadidos, a medida que avanza la nueva década, por toda clase de exotismos, no sólo en lo tocante a las indumentarias de harén. Donde hasta hace poco se enseñoreaban aún polcas, valeses, rigodones y redovas, campan ahora a sus anchas las danzas estadounidenses: *shimmys*, *black-bottoms*, *fox-trots* y *one-steps*. Monte-Cristo relata el caso de la marquesa de Salinas, baronesa viuda del Castillo de Chirel, que se había visto abocada a cerrar su salón de baile ante el influjo de aquella clase de fiestas. La aristócrata continuó organizando veladas, pero de ellas había «desterrado casi enteramente a la diosa Terpsícore» [Monte-Cristo, 1926: 73]. «Son las llamadas clases directoras –se advertía desde *El Correo de Zamora* en los Carnavales de 1928– las que están llamadas a dar ejemplo, desterrando la carnalada de sus costumbres sociales, y los bailes de moda de [...] esos casinos “bien” donde la Cuaresma sorprende danzando en la madrugada del miércoles de Ceniza» [Lanseros Martínez, 1928: 1].



En una crónica de 1920 se da buena cuenta del «programa carnavalesco de las muchachas aristocráticas», cuyos disfraces comprendían, de menor a mayor grado de osadía, los trajes de maja, de labradora valenciana, de gitana, de egipcia y hasta de murciélago y diablesa:

A la animación de la fiesta contribuyó el endiablado arte de la *jazz band* del maestro Rosillo, que toca los bailes de moda con una gracia y un ritmo extraordinarios [...]. El baile se prolongó, lleno de animación, hasta las cinco de la mañana, teniendo la *jazz band* que repetir su programa. Las muchachas [...] comentaron con la natural sorpresa que del repertorio de baile habían desaparecido el *schotis* y la habanera. Nada de particular ofrecen estos casos, pero ello es que la idea de desterrarlos gana terreno y el ejemplo cundirá en todas partes. [*La Época*, 17-II-1920]

La habanera, a veinte años del desastre del 98, pervivirá fundamentalmente en la zarzuela, pero indisolublemente asociada a cierta melancolía antillana. Lo mismo puede decirse del chotis, sinécdoque del casticismo madrileñista, quintaesenciado en las obras de Chueca. Será el maestro Rosillo, precisamente, uno de los más eficaces difusores de los bailes modernos, junto con Alonso o Guerrero, a través de sus revistas y comedias musicales. Vázquez Montalbán ha recordado que «cada baile que ha aportado nuevos movimientos del cuerpo ha traducido nuevos movimientos del espíritu» [2014: 167]. El número de mayor éxito de *Todo el año es Carnaval o Momo es un carcamal*, de Rosillo (1927) –el pareado dice ya mucho acerca de la situación de la fiesta a esas alturas–, no es, precisamente, un chotis –danza que también la integra–, sino un trepidante charlestón:

¡Charlestón! ¡Charlestón!  
siento en las notas del trombón,  
¡Charlestón! ¡Charlestón!  
una salvaje invitación  
a mover,  
sin cesar,  
mi cuerpo al son  
del danzón  
sin igual  
del charlestón.  
¡¡Ay!!!



Charles... Charles... Charlestón.  
 [...]
   
 Ya se baila aquí como en Nueva York.  
 [Vela y Moreno, 1927: 21-22]

Todo este frenesí se producía mientras *El príncipe Carnaval* recorría América. En febrero de 1917 llegaba a La Habana, y, mientras la compañía planificaba el salto a Nueva York [Arlequín, 1917: 1], Mas y Cadenas se hacían empresarios de su propio teatro: el de la Reina Victoria, en la carrera de San Jerónimo, convirtiéndolo, merced al impulso del género en la década de los veinte, en la «catedral de la revista, como Apolo [...] lo fue para el género chico» [Fernández-Cid, 1975: 202]. El éxito fue tal que a su inauguración, el 10 de junio de 1916, asistió la Familia Real. El Rey Alfonso XIII llegó a afirmar: «Parece que estoy en un teatro de Londres» [Martínez Olmedilla, 1947: 303], lo que evidencia las ambiciones de Cadenas acerca del estatus de la sala.

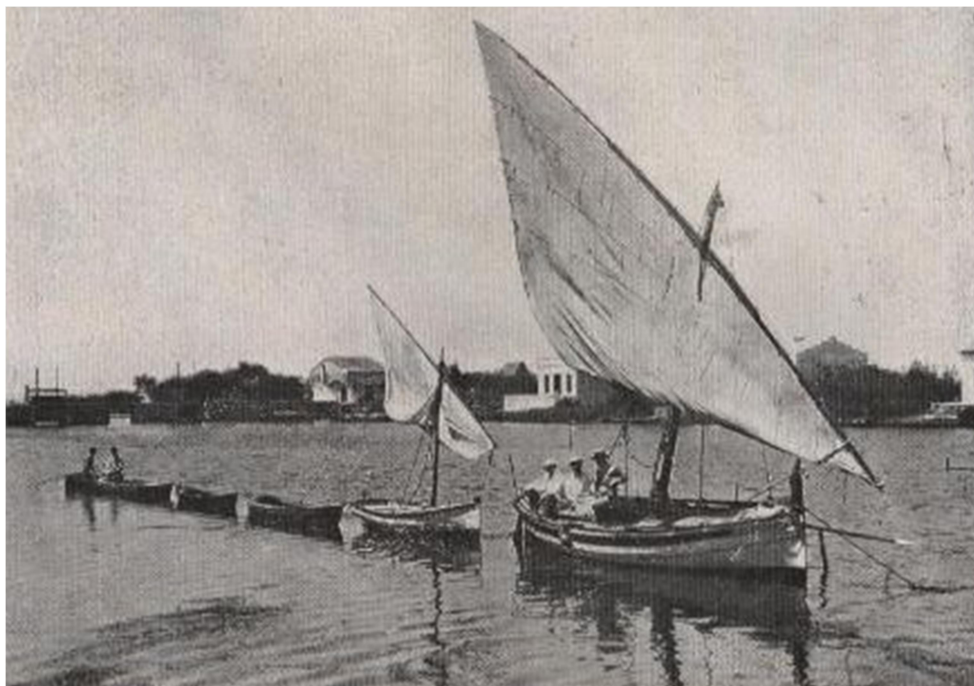
Era en este nuevo teatro donde debía producirse el estreno español de la revista que llevaba más de 800 representaciones en América [Arlequín, 1917: 1]: *El príncipe Carnaval* se anunció para la temporada 16/17 [*La Acción*, 8-VIII-1916], quedando constancia en prensa del inicio de los ensayos [El Abate, 1916]. Serrano aparecía ya, a rostro descubierto, como autor de la partitura junto a Valverde. Por alguna razón, pasaron varios años hasta que fue estrenada, en 1920, y cuando lo hizo se trataba ya de otra obra, subtitulada ensayo de revista parisiense. La fantasía cómico-lírica en un acto, suerte de ensayo primigenio, había sido expandida hasta los nueve cuadros y los tres actos. No sólo por una cuestión de formato, sino también de estética, no se trataba ya de una obra de género chico. El cambio de etiqueta es significativo. García Lorenzo recuerda que «los libretistas del género chico suelen hacer acompañar sus obritas de una gran variedad de denominaciones genéricas, a las que añaden además términos lúdicos meramente gratuitos» [cit. en Versteeg, 2000: 15]. No es el caso de este



ensayo de revista parisiense, sintética declaración de intenciones. Ahulló se explica así la implicación de Serrano en la versión de 1920:

La inesperada sorpresa del éxito de “un trabajo” nimio y casual para ese tipo de espectáculo y el beneficio pecuniario derivado de ello pudieron ser motivaciones suficientes para participar en la primera versión o en su caso intentar una adaptación de aquel experimento promocionado por los hermanos Velasco en 1914 que dio como resultado el espectáculo estrenado en el Reina Victoria en 1920. [2017: 211]

Asensio Mas y Quinito habían muerto, respectivamente, en 1917 y 1918, dejando a Cadenas y Serrano al timón, y nunca mejor dicho: el éxito del *Príncipe* remozado –y de su segunda parte, *¡El príncipe se casa!* (1922)– engrosarían de tal manera las arcas del compositor que, pocos años después, bautizó con sendos nombres a un pequeño bote de remo de su propiedad y a «una barca de vela grande y bonita, capaz de mantener a una familia de pescadores y hasta de tentarles al contrabando» [Villaseca, 1924: 36].



La flotilla de José Serrano: *El príncipe se casa*, *Isaura*, *El Perelló*, *El motete* y, en primer término, *El príncipe Carnaval*. *Blanco y Negro* (Madrid), 24-VIII-1924, p. 36.



La versión de 1920, llamada, en ocasiones y erróneamente, opereta – no se olvide que Cadenas había sido impulsor fundamental de la introducción del género en España–, no era tanto una opereta arrevistada, híbrido más propio de la posguerra, cuanto, en realidad, una revista operetesca o, si se quiere, una parodia de la opereta: esto es, una sucesión de cuadros, hilados a través de una leve trama, en los que se concitaban el lujo, el fasto, lo visual y los ritmos de nuevo cuño, sostenido todo ello –he aquí el *quid*– por los mimbres arquetípicos de la opereta vienesa, desde los palacios con sus grandes escalinatas hasta las fiestas de alta sociedad o el propio personaje protagonista, un príncipe<sup>6</sup>. Es interesante advertir que los géneros paródicos, en palabras de Bajtín, no pertenecen al género que parodian [cit. en Huerta Calvo, 1982: 154]. Parodia que constituye, además, una obvia ligazón con la tradición del carnaval. En su vocación ecléctica, eso sí, *El príncipe Carnaval* era un poco de todo: sainete, opereta, *music-hall* e incluso zarzuela, grande y chica<sup>7</sup>; pero, sobre todo, era una visión teatral de la libertad de los años veinte, encarnada en el carnaval y servida bajo el formato apabullante de la *revue* francesa, «algo así como la suma de las fantasías, de las esplendencias [*sic*], de los desbordamientos de idealidad de todos los cuentos de la gentil Schahrazada» [ABC, 18-XII-1920].

Algo de todo esto debió de entrever Cadenas antes, siquiera, de levantar el Reina Victoria, durante su estancia en el carnaval de Niza de 1915. Así lo evocó el periodista en las páginas de *Blanco y Negro*:

El príncipe Carnaval acaba de hacer su triunfal entrada en la ciudad de Niza [...]. Tripulando un dirigible –porque es un príncipe *modern style*– [...] recorrió las calles de la capital primero y [...] retiróse a su palacio [después]. Madame Carnaval le acompañaba [...]. Un Pierrot enharinado columpiábase en la barandilla de la escalera, suspirando al compás de su cítara una cancioncilla monótona y dormilona:

*La vie est breve!*  
*Un peu d'amour...*

<sup>6</sup> Para mayor detalle, véase Montijano Ruiz: 2009, pp. 103-109.

<sup>7</sup> Versteeg recuerda, en referencia al género chico, que «como toda la literatura carnavalesca [...], tiene una gran capacidad sintética en orden a acoger y valerse de otros géneros» [2000: 30].





*un peu de rêve...,  
et puis..., bonjour!*

Como avalanchas pasaban y repasaban grupos de máscaras [...] con muy poquita tela [...], suavemente acariciadas por los ojos de los terribles conquistadores [...], persiguiendo la aventura, esa aventura con que todos los hombres soñamos cuando asistimos a un baile de Carnaval..., sin tropezar jamás con ella [...]. La orquesta [...] rompió a tocar no sé qué canción a la moda, instrumentada bárbaramente con agudos de flauta, tintineos de lira y estridencias desafinadísimas del cornetín [...]. Los músicos cantaban, coreando el público el estribillo, y luego la orquesta toda modulaba una melodía alegre y juguetona, que desgranaba sus notas, dejándolas caer sobre la multitud [...]. Damas rusas, polacas, alemanas, yanquis y vienesas acudían, estucadas y compuestas, en busca de una aventura folletinesca... [...] Este baile termina como todos: de una manera desmayada, triste... [1915: 8-9]

Cadenas había visto –y vivido– en Niza su nueva revista, sus situaciones, sus personajes y hasta sus músicas... un lustro antes de estrenarla.



Selica Pérez Carpio, como Pierrot, en la reposición de 1923, en el Teatro Alkázar.

José Zegrí, *Blanco y Negro* (Madrid), 13-IX-1925, p. 88.

**Acto segundo. «El *Parsifal* de las**



## revistas»

*El príncipe Carnaval* se estrenó, finalmente, la tarde del 17 de diciembre de 1920, dándose a las cinco una función extraordinaria y a las diez la oficial. En los carteles, como anticipando el desequilibrio entre música y texto inherente al género, podían leerse «los nombres de Serrano y Valverde con letras muy grandes, y los de los autores del libro como si fuesen el pie de imprenta» [A.M., 1920]. Un ambiente de gran expectación bullía en la sala. Según Larios de Medrano

cuantos ocupaban las localidades del teatro, que ofrecía bellísimo aspecto, se dijeron complacidos: ¡Dirige Serrano!, y en esta exclamación de contento estaba ya expresado lo que todos esperaban: una partitura digna del autor de *La mazorca roja* [1920: 3].

Ante los permanentes retrasos del estreno, se rumoreó que Serrano, «después de todo un espíritu moro, como todos los artistas valencianos, no había acabado todavía la partitura y, en vez de trabajar en ella, se pasaba las horas muertas cazando patos en la Albufera» [A.M., 1920]. La primera crónica, escrita a vuelapluma para el vespertino *La Acción*, daba cuenta del exitoso afrancesamiento del ‘ensayo’ de Cadenas: «Folies Bergère, Olimpia, Marigny y Ba-ta-clan, los teatros de París que cultivan el género, han sido trasplantados a Madrid y en plena Carrera de San Jerónimo están dando una representación» [17-XII-1920]. Al día siguiente se afirmaba en el mismo rotativo que «únicamente en algunos, no en todos, los [teatros] del extranjero puede verse algo igual. Mejor, en ninguno» [B., 1920].

Los nueve cuadros del *Príncipe* «operado», en palabras de Serrano [Larios de Medrano, 1920], alcanzaban los 130 minutos de música, lo que hizo que un espectador espontáneo la bautizase como el *Parsifal* de las revistas [*El Imparcial*, 18-XII-1920]. Todos los números se aplaudieron con fervor y casi toda la partitura hubo de ser bisada [A.M., 1920].

La obra se abre con un coro interior. Parejas amarteladas se juran amor junto a un puerto. Amanece y aparece un inmenso buque. En la versión de 1914, el barco llegaba a Buenos Aires; en la de 1920, el



trasatlántico surca las aguas del madrileño río Manzanares. A pesar de la inverosimilitud de la escena, lo cierto es que en 1909 se había planteado, sin éxito, la posibilidad de convertirlo en un río navegable que llegase hasta Lisboa y a tal efecto «el ingeniero F. Mora presentó un proyecto de canalización que contemplaba la construcción de dársenas, muelles, playas y paseos» [Montoliu, 1990: 75]. El barco, en este caso, cumple una misión simbólica que sustenta el sentido de la pieza:

-¿Qué barco es ese...?  
 -¿Qué nombre tiene?  
 -Dicen que lleva nombre triunfal.  
 -Es una nueva ciudad flotante.  
 -¿Cómo le llaman?  
 -El Carnaval.  
 [Cadenas y Mas, 1921: 2]

Desciende a tierra un grupo de viajeros exhaustos tras largo tiempo alejados de España, lo que hubo de modificar sensiblemente la letra si en la primera versión se llegaba a Argentina. La triste «Canción del emigrante» es una manera curiosa de abrir una revista que celebra las veleidades carnalescas de la vida. Aparece a continuación un viajero joven, con aires de gran señor, que luce chistera y frac.

-Yo soy un Príncipe...  
 -¡Un Príncipe!  
 -¡Un Príncipe!  
 Que recorre el mundo entero  
 desde tiempo inmemorial.  
 Yo adoro el desenfreno,  
 mi reino es la locura  
 y salgo de una orgía  
 y emprendo una aventura.  
 Yo traigo un equipaje  
 que os ha de sorprender;  
 en cada baúl de estos  
 va oculta una mujer.  
 [Cadenas y Mas, 21: 2]

A ritmo de vals, salen de siete baúles siete mujeres, cada una de una nación distinta. El príncipe las brinda a la concurrencia. Finalizado el



cuadro, la acción se sitúa en la calle Sevilla de Madrid. Una dama acompaña a Carnaval. Cadenas y Mas se suman a la tradición hispánica en un recurso que remite a *El mundo todo es máscaras* (1833), de Larra. Allí, el Asmodeo de *El diablo cojuelo* se le aparece al autor para mostrarle, a vista de pájaro, la podredumbre carnavalesca que se esconde bajo los tejados de Madrid: «¡Necio! ven conmigo; do quiera hallarás máscaras, do quiera Carnaval, sin esperar al segundo mes del año» [Larra, 1833: 19]. En la poética bajtiniana, el personaje se correspondería con la figura del aventurero, que permanece al margen de la vida corriente pero estudia su mecanismo y secretos resortes [Huerta Calvo, 1982: 156]. El Príncipe se ofrece a la Dama como cicerone para conocer, sin moverse del sitio, los carnavales del mundo:

Es mi misión sobre la Tierra, señora [...]. Y como Dios o el diablo me concedieron la facultad de vivir eternamente [...] aquí me tiene usted dispuesto a mostrarla gráficamente todo género de locuras... ¿Qué época es más propicia para ello? El Carnaval. Pues yo me propongo que asista usted a las fiestas carnavalescas de las principales ciudades del mundo. Madrid, París, Venecia, New-York desfilarán ante usted vestidos de máscara y cubiertos por el antifaz que autoriza los mayores atrevimientos... [Cadenas y Mas, 1921: 3]

«Voy del brazo del demonio, ¡no me cabe duda!» [1921: 4], susurra la Dama. En la calle de Alcalá comienza el carnaval madrileño, sucediéndose distintos números en los que los críticos más sagaces vieron rápidamente la mano de Quinito, «cuya paternidad es imposible no conocer desde los primeros compases» [A.M., 1920]: un coro de amas de cría de Santander, con sus trajes regionales, y un pasacalle de chulas con mantón de Manila. La huella del mundo de Chueca era innegable, y así lo señaló el crítico de *La Época*, que encontró estos primeros cuadros de Valverde anticuados, «manifiestamente anteriores al reinado de la opereta [...], supervivencias de las antiguas revistas del género chico» [A., 1920].

Abandonado Madrid, el espíritu de la obra transmuta al asomarse al carnaval parisino. Cadenas inserta en el cuadro tercero, llamado «El palco número 22», una suerte de «sainete rápido, semicinematográfico» [A.M., 1920]. Un número de enredo, de complicada ejecución en lo tocante a la



tramoya, donde varias líneas de teléfono se cruzan fatídicamente, revelando toda clase de infidelidades de pareja relacionadas con una corista del Folies Bergère. Se trataba de algo novedoso, no sólo por el componente sexual implícito. Es la época en que «el teléfono, junto con el coche, empieza a ser el nuevo símbolo de distinción» [Miguel, 1996: 300]. El cuadro cuarto se desarrolla en el Palacio Garnier. Es éste «un carnaval de guante blanco que odia el barro de los bulevares y prefiere mostrarse de noche, entre los resplandores de los bailes de la Gran Ópera» [Cadenas y Mas, 1921: 9].



La Gran escalera de la Ópera de París, al final de acto I.  
Díaz, *La acción* (Madrid), 17-XII-1920, p. 5.

Además del número de «Las violeteras», de Quinito –la célebre canción de Padilla es, curiosamente, del mismo año 14–, contaba este cuadro con un *fox* de Serrano, «El champán», a medio camino aún de la zarzuela y la opereta, con amplias exigencias vocales para la tiple. El champán, como el teléfono, constituía un nuevo elemento de estatus social [Miguel, 1995: 64].



Hubo quien encontró *demodé* el satírico cuadro quinto, de «Las modas»: «Debe de ser contemporáneo del *petit trois mois*, sobre la cual ha llovido bastante; como que fue anterior a la guerra» [A., 1920]. Aparece un grupo de señoras, extravagantemente vestidas, y tras ellas la Moda de París, «que reina en Francia como dueña y señora [e] impone como una obligación en todo el planeta sus caprichos» [Cadenas y Mas, 1920: 12]. El Príncipe comenta a la Dama: «Los modistos se han dedicado a lanzar los vestidos más raros y extravagantes», a lo que ésta responde: «Para la moda todo el año es Carnaval» [1921: 10-11]. La Moda y un grupo de Maniqués cantan así el vals:

Es el triunfo de la moda  
que se impuso de repente,  
el modelo más gracioso,  
el modelo transparente.  
Pero aunque lo usamos  
no se alarme usted...  
Nos transparentamos  
y nada se ve<sup>8</sup>.  
[...]  
Es indudable que si esto sigue  
nos vestiremos muy pronto ya  
con una hojita de parra sólo,  
como en los tiempos del padre Adán.  
[1921: 12]

---

<sup>8</sup> Amando de Miguel [1995:59] aporta más detalles a este respecto: «Se insiste en la virtud de la transparencia, porque las primeras medias eran opacas (lana o algodón); luego ya son de seda, naturalmente mucho más caras y menos duraderas. La función de las medias era claramente la de estímulo sexual».





La Moda de París y las Maniqués.  
Campúa, *Nuevo mundo* (Madrid), 24-XII-1920, p. 13

El vestuario, de una libertad desusada [Fernández-Cid, 1975: 203], era obra de Amparo y Gloria López Breme, y fue uno de los elementos sobresalientes de la producción. También se alabaron los decorados de Martínez Garí, a quien se tildó de «Rey de la Escenografía» [B., 1920], y que fue llamado a escena tanto como Serrano y Cadenas. «Los ocho o diez telones y los cuatro o cinco cuadros de visualidad de la obra [...] suponen, además de talento un dominio absoluto de la escenografía» [Larios de Medrano, 1920]. Las modestas dimensiones del escenario convirtieron en alarde técnico, incluso, el trabajo de maquinistas y tramoyistas: «No es cosa fácil mover tantos desfiles y organizar los trucos en un escenario de seis metros y medio de fondo» [A., 1920].

En el entrecuadro veneciano, Cadenas sorprendió al respetable haciendo que Serrano abandonase su sitio en el foso. Según el maravillado cronista de *El Imparcial*,

el suelo del pasillo central de las butacas se eleva a la altura del escenario por medio de sólido puente de hierro [...] y desfilan veinte típles con trajes de seda y oro, que no valdrá cada uno menos de mil pesetas, llevando monumentales farolas eléctricas. Proyectada desde el foso, completamente en el aire, avanza la luna, en la que aparece una hermosa muchacha. Del techo descienden fantásticas y caprichosas lámparas, y de la claraboya otra grandísima [*El Imparcial*, 18-XII-1920].





El príncipe, Teresita Saavedra, y dos cuadros:  
la danza de las yanquis y el veneciano.  
C.M.Úa, *Mundo gráfico*, 22-XII-1920, p. 18.

Brillante e involuntaria metáfora, esta pasarela, de la idea bajtiniana de género: «un puente entre el texto literario y el mundo» [cit. en Huerta Calvo, 1982: 147]. El entrecuadro veneciano constaba de un bailable entre la Noche y Arlequín, ejecutado por La Yankee (Reyes Castizo) y Elena Cortesina, bailarina clásica contratada *ex profeso*; y de una serenata de Pierrot, posible recuerdo de aquel otro visto en Niza por Cadenas. A





Cortesina se encomendó, para esta obra, el primer desnudo integral en la historia del teatro español [González Lapuente, 2012: 462].

La revista finaliza en Nueva York, que empezaba a disputarle a París la capitalidad del mundo. En el Barrio Chino hace su aparición el Príncipe y, al ritmo irresistible de un *fox-trot* inolvidable, recita el credo del amor moderno; un amor que es pura máscara y para el que, ciertamente, todo el año es carnaval:

Esta noche aquí  
mi aventura está...  
Verme prometió,  
me lo dijo así  
y a mi cita vendrá.  
En los amores lo mejor  
es entregarse y sucumbir,  
dar mil promesas sin temor  
y fingir amor  
y saber mentir.  
[...]  
Amar al vuelo  
ser inconstante  
y ver a la mujer  
como se ve una flor.  
[Cadenas y Mas, 1921: 13]

El castizo Serrano comprendió, siquiera por una vez y muy a su pesar, el poder erótico de los ritmos que imperaban al otro lado del Atlántico. De hecho, era esa variedad de danzas, del pasacalle al *fox*, al vals y al tango, lo que imprimía el carácter cosmopolita a la obra. Como contrapunto a la llamada «Canción del príncipe», el músico incluyó también otro *fox*, el llamado «De los martillitos», más ingenuo y sencillo, que causó furor cuando a Cadenas se le ocurrió la idea de repartir pequeños macillos entre el público para percutir al compás. La ocurrencia sería imitada en años sucesivos: «en Apolo, para *Arco Iris* reparten platillos. En Price, para *¡Es mucho Madrid!*, dan flautas y [...] se ensaya una obra con el título de *Alfonso el Sabio* en la que se repartirán [...] júcaras de chocolate! ¡Quién da más!» [La Unión Ilustrada, 29-X-1922].



En Nueva York, el Príncipe lleva a la Dama a un fumadero de opio, donde se drogan «todos los neurasténicos, los agotados, los hombres castigados de la vida, los hartos de todo, los que no encuentran distracción en ninguna cosa ni placer en nada» [Cadenas y Mas, 1920: 13-14]. Según Antonio Escohotado,

hacia 1900 todas las drogas conocidas se encuentran disponibles en farmacias y droguerías, [...] a nivel planetario, lo mismo en América que en Asia y Europa. La propaganda que acompaña a esos productos es igualmente libre [...]. Hay sin duda adictos [...], pero el fenómeno en su conjunto [...] no es un asunto jurídico, político o de ética social. [1994: 85]

La situación cambia, entre otros motivos, por «la vigorosa reacción puritana en Estados Unidos», que ligará las distintas drogas a «grupos definidos por clase social, confesión religiosa o raza; las primeras voces de alarma sobre el opio coinciden con la corrupción infantil atribuida a los chinos» [1994: 85-88]. La prohibición cristalizará al afianzarse la expansión estadounidense sobre el planeta. Se entienden así la inclusión de este cuadro y su lectura moral en la obra. La «Canción del opio», de claro sabor orientalizante, era cantada por una Señorita Butterfly y un grupo de japonesitas. Encontramos aquí, nuevamente, el elemento paródico, en un guiño a la protagonista de la ópera de Puccini *Madama Butterfly*. Por esos años, en Broadway, Cole Porter incluía la canción «Bring Me Back My Butterfly» en la revista *Hitchy-Koo of 1919*. Frivolidades comunicantes.



El cuadro del Opio.  
*Mundo gráfico*, 21-II-1923, p. 14.



La apoteosis final tiene lugar en un lujoso ático neoyorquino. «Aquí no existe el Carnaval –explica el Príncipe–, la gente está muy ocupada en hacer dinero» [Cadenas y Mas, 1921: 15]. Es algo improvisado: «Un millonario da una fiesta en su palacio y quiere reunir una representación del Carnaval de cada país» [*Ibid.*]. Hacen entonces su aparición, a través de un ascensor, las distintas comparsas nacionales, procediendo al fin de fiesta: francesas, inglesas, vienesas, alemanas, españolas, argentinas y yanquis. En su afán cosmopolita, el *Príncipe* confrontaba el exotismo del *fox* con el localismo del pasacalle, yanquis frente a manolas, sin perder por ello una pizca de orgullo patrio. Así dicen –y se reivindican– las españolas:

Son las hembras españolas aquí  
bellas manchas de color  
que se suelen falsear  
y vender y comprar  
porque ni en Londres  
ni en New-York  
ha de haber fiesta española  
que no tenga una manola  
y un gentil toreador.  
[Cadenas y Mas, 1921: 16]

Serrano no olvidó, para caracterizar a las argentinas, incluir el tango, «un baile que se internacionalizó a partir de la segunda década del siglo XX y se convirtió en un símbolo [del] país que acogió *El príncipe Carnaval* por primera vez» [Ahulló, 2017: 216].

Después de tan apabullante espectáculo, un crítico se preguntaba: «¿Qué nos va a dar Cadenas en el próximo estreno? ¿Hará girar el teatro con público y todo? ¿Cambiará de traje a los espectadores sin que lo adviertan?» [A.M., 1920].



## **Apoteosis. ¡Larga vida al príncipe!**

Al despertar del sueño de Asmodeo, Larra grita espantado: «El mundo todo es Máscaras: todo el año es Carnaval» [1833: 24]. El eco se repite hasta alcanzar «Las modas» de *El príncipe Carnaval*, resuena en la comparsa de la bulla de *Doña Francisquita* –«¡Zúmbale la pandereta! ¡Todo el año es Carnaval!»– y reverbera aún en la revista homónima de Rosillo, casi un siglo más tarde.

También el inmarcesible príncipe soñado por Cadenas tuvo una larga vida. La revista alcanzó las 643 representaciones entre 1920 y 1923 [Ahulló, 2017: 220]. En 1922 se estrenó una segunda parte, *¡El príncipe se casa!*, otra vez con música de Serrano, que «en un intento de superar en visualidad a su predecesora [...] en el despliegue de decorados, vestuario y efectos sorpresa [hizo] uso de recursos modernos y hasta el momento inéditos como el que le brindaba uno de sus competidores, el cinematógrafo» [2017: 216]. Estuvo en cartel hasta 1924. A lo largo de los años veinte y treinta no dejaron de escucharse en la radio los números más famosos de la primera parte y fueron varios los príncipes que, de reposición en reposición, vistieron el frac: Enriqueta Serrano (1922), Concha Piquer (1930) o Celia Gámez (1934).





Los otros príncipes: Enriqueta Serrano.  
 Sánchez del Pandio, *La Semana gráfica* (Sevilla), 4-II-1922, p. 17,  
 Celia Gámez, Marujita Díaz (colección particular) y Concha Velasco<sup>9</sup>.

A finales de los cincuenta, cuando el cine musical y la revista entraron en una etapa de retrospectiva nostálgica, obras como *Te espero en Eslava* (1957) y *Tiovivo madrileño* (1969), o películas como *La corista* (1960), protagonizada por Marujita Díaz, recuperaron al pícaro príncipe en voces que van desde las de Nati Mistral y Concha Velasco hasta la de Rosa Valenty, ya en los noventa.

<sup>9</sup> En <<https://www.youtube.com/watch?v=nESQLRqoBdU>> [Última consulta: 30-X-2021].



El largo carnaval del Reina Victoria marcaba una época al desligarse de su reverso religioso, la Cuaresma. Revista paradigmática, iniciaba un largo camino en la historia del teatro musical español. Introducía también un matiz nada desdeñable, el de trocar disfraz por moda; recorría los senderos del placer, desde la aparente inocencia del *flirt* hasta los oscuros callejones de la droga; y ponía el foco en un erotismo no exento de ambigüedad: Teresita Saavedra, trasunto de Don Juan —el enmascarado por antonomasia—, con su pelo corto y su elegante frac, hizo estragos en hombres y en mujeres. Y todo ello, cómo no, convenientemente regado con litros de champán francés.

Hoy, recién cumplido el siglo, el delicioso *fox* del Príncipe aún hace estremecer al carnaval del mundo:

El dulce anhelo  
del casto amante  
ya no nos da placer.  
¡Viva el amor!  
[Cadenas y Mas, 1921: 13]

## Conclusiones

Se ha visto cómo, a partir de su expansión y completa revisión, la revista chica *El príncipe Carnaval*, que había nacido en los escenarios argentinos en 1914, llegó a Madrid en 1920, transformada en un gran espectáculo en tres actos. El compositor José Serrano, cuya participación en la versión primigenia es difícil de dilucidar, transigió en sus reparos hacia el género revisteril y aunó su música a la de Quinito Valverde. A partir de una excusa argumental nimia, el viaje fantástico a través de los carnavales del mundo, los libretistas, Mas y Cadenas, ofrecieron una serie de elementos novedosos que no tenían que ver solamente con la inclusión de números de danza modernos, importados desde el otro lado del Atlántico. *El príncipe Carnaval* presentaba en España una revista de estilo parisino donde todo, por lo tanto, debía ser grandioso: la iluminación, la escenografía, los trajes, los bailes y las mujeres. Los autores, sin embargo, no rechazaron la



tradición, sino que fueron capaces de buscar contrastes mediante su inclusión. Así, frente a los humildes pero chispeantes carnavales de Madrid, donde el charlestón se iba abriendo paso ante el mundo pretérito de un Federico Chueca, se hallaban los exquisitos carnavales venecianos, los lujosos carnavales parisinos y los crematísticos carnavales neoyorquinos. Frente a los pasacalles con mantón de Manila y las canciones santanderinas, los exóticos *fox-trots* y los tangos. Frente al mundo luminoso de la Comedia del Arte italiana, la oscuridad de los fumaderos de opio. Una pugna entre lo castizo y lo foráneo que finaliza poniendo de relieve el papel de lo español, encarnado en sus toreros y manolas, en toda fiesta que se precie de serlo.

Cadenas y Mas, siguiendo la tradición de la revista chica, se sirvieron también de distintos elementos prestados de otros géneros para armar su ecléctico *Príncipe Carnaval*. De un lado, los guiños al sainete, representado fundamentalmente por la música de Valverde y los tipos a los que caracterizaba. De otro lado, una hibridación paródica con la opereta en cuanto a ambientes y sofisticación. El propio Príncipe viste de frac y no como en los cuentos. Tampoco faltan los inevitables valeses. Se jugaba, además, con distintos asuntos, más o menos de actualidad, para dar pie a los cuadros: las modas, el consumo de opio, las centralitas telefónicas... Incluso la ópera, con la inclusión de un brindis en el cuadro parisino, o la alusión a *Madama Butterfly* en el del fumadero.

*El príncipe Carnaval* utilizó la fiesta como pretexto para equiparar el teatro de variedades español al europeo, pero también como una manera de vehicular cierta sed de cosmopolitismo, novedades escénicas y libertad moral y sexual. Se invitaba desde el escenario al placer del amor, de la bebida, de la fiesta, hasta el borde mismo del abismo, encarnado por el turbio mundo de la droga. Durante dos horas se podía viajar por el mundo entero y crear la ilusión de que, efectivamente, todo el año es carnaval. La revista, con todas sus novedades, fue decisiva a la hora de encaminar al género hacia un modelo fastuoso, cada vez más alejado de los moldes decimonónicos y las “revistas del año”. La sátira política y social de antaño



daba paso a una tiranía de lo visual y lo físico, de argumentos casi inexistentes, que trataba de competir con el pujante cinematógrafo. El gran espectáculo había llegado a España.

## BIBLIOGRAFÍA

- A., «Veladas teatrales. El príncipe Carnaval», *La Época* (Madrid), 18-12-1920, p. 1.
- A.M., «Ante la escena. Reina Victoria. El príncipe Carnaval», *El País* (Madrid), 18-XII-1920, p. 2.
- EL ABATE, «Cosas que pasan», *La Última Moda* (Madrid), 3-IX-1916, nº 1.443, p. 17.
- AHULLÓ, Ramón, *José Serrano (1873 – 1941). Del músico popular al compositor desconocido*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-CVEI, 2017.
- ALONSO, Celsa, *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*, Madrid, ICCMU, 2014.
- ARLEQUÍN, «De la vida teatral. Ramón Peña a Nueva York», *La Acción* (Madrid), 15-II-1917, pp. 1-2.
- B., «Reina Victoria. El príncipe Carnaval», *La Acción* (Madrid), 18-12-1920, p.3.
- BALBOA, Oliva G., «José Juan Cadenas Muñoz» en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 1, Madrid, ICCMU, 2002, p. 333.
- BARCE, Ramón, «El sainete lírico (1880 – 1915)», en Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso (eds.), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244.
- \_\_\_\_\_, «La revista: aproximación a una definición formal», *Cuadernos de música iberoamericana*, vols. 2-3, 1996, pp. 119-147.
- CADENAS, José Juan, «El Carnaval de Niza. El “veglione”», *Blanco y Negro* (Madrid), 12-II-1915, pp. 8-9.





- CADENAS, José Juan y MAS, Ramón Asensio, *El príncipe Carnaval. Ensayo de revista parisiense en nueve cuadros*, Madrid, Prensa Popular, 1921.
- CARO BAROJA, Julio, «Carnavales», *Blanco y Negro* (Madrid), 5-II-1989, pp. 8-9.
- CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid, ICCMU, 1994.
- \_\_\_\_\_, «Sicalipsis», en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 766-768.
- ESCOHOTADO, Antonio, *Las drogas. De los orígenes a la prohibición*, Madrid, Alianza, 1994.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Cien años de teatro musical en España (1875 – 1975)*, Madrid, Real Musical, 1975.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, «La zarzuela y sus derivados», en Alberto González Lapuente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, vol. 7, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 423-511.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz, «Eulogio Velasco Huertas» en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 937-938.
- HUERTA CALVO, Javier, «La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, nº 1, 1982, pp. 143-158.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, «Las primeras revistas musicales en España» en Ramón Barce (coord.), *Actualidad y futuro de la zarzuela*, Madrid, Alpuerto, 1994, pp. 169-181.
- IBERNI, Luis G<sup>a</sup>, *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995.
- JASSA HARO, Ignacio, «Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 20, 2010, pp. 69-128.



- LANSEROS MARTÍNEZ, J., «En pro del cristiano», *El Correo de Zamora*, 15-II-1928, p. 1.
- LARIOS DE MEDRANO, J., «En el Reina Victoria. El príncipe Carnaval», *El Liberal* (Madrid), 18-XII-1920, p. 3.
- LARRA, Mariano José de, «El mundo todo es máscaras; todo el año es Carnaval», *Revista satírica de costumbres, etc., etc., por el Bachiller Juan Pérez de Munguía*, nº 12, Madrid, Imprenta de Repullés, 1833.
- LERENA, Mario, *El teatro musical de Pablo Sorozábal (1897 – 1988): Música, contexto y significado*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2018.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*, Madrid, José Ruiz Alonso, 1947.
- MIGUEL, Amando de, *La España de nuestros abuelos. Historia íntima de una época*, Madrid, Espasa-El Calpe, 1996.
- MONTE-CRISTO, «Fiestas de Sociedad y Fiestas Benéficas», *Blanco y Negro* (Madrid), 20-VI-1926, pp. 72-74.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José, *Historia del teatro olvidado: la revista (1864 – 2009)*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, 2009.
- MONTOLIU CAMPS, Pedro, *Fiestas y tradiciones madrileñas*, Madrid, Sílex, 1990.
- REGNIER, Claudina, «Por ellas y para ellas. Disfraces», *La Esfera* (Madrid), 20-II-1915, nº 60, pp. 10-11.
- SAGARDÍA, Ángel, *El compositor José Serrano. Vida y obra*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1972.
- SÁNCHEZ, Víctor, *Tomás Bretón: un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002.
- SARDÓN NAVARRO, Isabel María Sonia, «Formas del Carnaval en el teatro: del realismo grotesco de Aristófanes a los criados de la comedia de Menandro», *Castilla. Estudios de literatura*, nº 21, 1996, pp. 193-212.



- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Cien años de canción y music hall*, Barcelona, Nortedur, (2014).
- VELA, Joaquín y MORENO, Ramón M., *Todo el año es Carnaval o Momo es un carcamal*, Madrid, Siglo XX, 1927.
- VERSTEEG, Margot, *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico*, Ámsterdam; Atlanta, Rodopi, 2000.
- VILLASECA, Rafael, «Por los campos y las playas. El veraneo del maestro Serrano en El Perelló», *Blanco y Negro* (Madrid), 24-VIII-1924, pp. 36-39.
- VIVES, Amadeo, «El primer baile de máscaras», *Julia. Ensayos literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, (1971), pp. 118-122.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando, «Guerrero y la revista» en Alberto González Lapuente (ed.), *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*, Madrid, SGAE, 1995, pp. 33-49.
- S.A., «El teatro en el extranjero. A América», *La Correspondencia de España*, 22-IV-1914, p. 2.
- S.A., «Campañas en provincias. Compañía de los Velasco», *El Heraldo de Madrid*, 26-IV-1914, pp. 4-5.
- S.A., «El Teatro en América», *El País* (Madrid), 14-IX-1914, p. 4.
- S.A., «El teatro. La próxima temporada. El Reina Victoria», *La Acción* (Madrid), 8-VIII-1916, p. 4.
- S.A., «Crónicas madrileñas. Un baile de trajes», *La Época* (Madrid), 17-II-1920, p. 1.
- S.A., «En el Reina Victoria. El príncipe Carnaval. El estreno de esta tarde», *La Acción* (Madrid), 17-XII-1920, p. 5.
- S.A., «Informaciones y noticias teatrales. El príncipe Carnaval», *ABC* (Madrid), 18-XII-1920, p. 15.
- S.A., «Novedades teatrales. Reina Victoria», *El Imparcial* (Madrid), 18-XII-1920, p. 3.
- S.A., «Teatralerías», *La Unión Ilustrada*, 29-X-1922, p. 9.

