

CUPLÉ Y CANCIÓN ESPAÑOLA

*Escenarios de
representación*

Tatiana Aráez Santiago
Enrique Encabo
Inmaculada Matía Polo
Editores



Dykinson, S.L.



**CUPLÉ Y CANCIÓN ESPAÑOLA:
Escenarios de representación**

CUPLÉ Y CANCIÓN ESPAÑOLA

Escenarios de representación

Tatiana Aráez Santiago

Enrique Encabo

Inmaculada Matía Polo

Editores

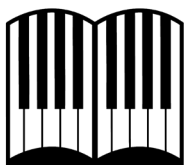
Dykinson, S.L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial.
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

Esta publicación ha sido posible gracias a los Proyectos de Generación de Conocimiento del Ministerio de Ciencia e Innovación: “Música y ciudad: lugares, instituciones y encuentros desde la Revolución industrial” (PID2021-124376NB-C32) y “Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata II” (PID2022-1139688NB-I00).



MULICO

Proyecto de Investigación "Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata"
PID2022-1139688NB-I00

- © Copyright by
Los autores
Madrid
- © Copyright imagen de cubierta
???????????

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1070-393-3

Depósito Legal: M-14140-2024

DOI: 10.14679/3275

ISBN electrónico: 978-84-1070-485-5

Preimpresión por:
Besing Servicios Gráficos S.L.
e-mail: besingsg@gmail.com

Índice

Prólogo	1
---------------	---

Escenarios y significados

Profanando la catedral del género chico: la Fornarina se apodera del teatro Apolo de Madrid.....	9
JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ	
Eden Palais: desterritorialización y destierro de las variedades en el Valladolid de <i>fin-de-siècle</i>	21
PABLO ROMÁN PEÑAS	
El cuplé. De la partitura a la escena	31
LIDIA LÓPEZ GÓMEZ	
De cantos guerreros y pasodobles toreros. Las canciones de Fernando Moraleda (1911-1985).....	43
CARLOS FIGUEROA	

En clave femenina

Tina Meller, ¿«La Raquel de la danse»? Retrato de una artista internacional a la sombra de su hermana	63
CANDELARIA PÉREZ DE AZCÁRATE	
Manuel Font de Anta (1889-1936) y Conchita Piquer (1906-1990): cuplés andaluces para un debut «a la americana»	81
ANTONIO MARTÍN PACHECO	
Cupletistas españolas en Costa Rica: procesos de transculturización	93
INMACULADA MATÍA POLO	

Intersecciones en la Edad de Plata

- «¡Nadie como ella!». Redes artísticas en torno a la Argentinita, una dramaturgia intermedial y cuatro versiones de *Las calles de Cádiz* (1933-1944) 107
MANUEL A. BROULLÓN LOZANO
- Cantos modernistas según Joaquín Rodrigo: Dos poemas de *Juan Ramón Jiménez* ... 123
CARLOS VILLAR-TABOADA
- Josefina de la Torre entre la música y la poesía: repertorio español, conciertos y textos durante la Edad de Plata (1920-1936) 137
ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ

Cine y televisión

- Secretos y requiebros. La aventura argentina de Carmen Sevilla..... 151
TERESA FRAILE
- Cantares* (1978), o la transición de la canción española..... 165
ENRIQUE ENCABO
- La canción española en el estudio de grabación: producción, proxemia y performatividad..... 177
MARCO ANTONIO JUAN DE DIOS CUARTAS
- Flamenco@s en la televisión: analizando escenarios y platós relacionados con conceptos de identidad y comunidad de sentimiento 191
FRANCISCO J. BETHENCOURT LLOBET

Prólogo

TATIANA ARÁEZ SANTIAGO

ENRIQUE ENCABO

INMACULADA MATÍA POLO

Hablar de cuplé y canción española supone aproximarse a dos de los artefactos culturales más exitosos y representativos del siglo xx en España; y no solo, pues, como productos exportables, excedieron las fronteras del país para adquirir nuevos significados en distintos mercados internacionales. Difícil encontrar otra expresión artística con tanta aceptación entre el gran público como la canción –acaso el cine, con quien esta también firma una fructífera alianza mediante la aparición en la gran pantalla de sus principales representantes o la gestación de un género propio como el musical folclórico– que origina toda una serie de mitologías cotidianas (Barthes 1980) a partir de sistemas semiológicos complejos que conllevan inevitablemente actitudes, comportamientos, resignificaciones y lecturas por parte de las sociedades que les dan sentido.

Esta riqueza cultural ha provocado que, en los últimos tiempos, diversos autores hayan analizado desde diversas perspectivas estas manifestaciones culturales. Desde la temprana mirada de Vázquez Montalbán (1971), quien comprendía en las canciones populares que se cantaban en la posguerra mecanismos para evitar enfrentamientos con la realidad más inmediata o modos de cuestionar irónicamente las contradicciones de la misma, hasta las lecturas más recientes basadas en la modernidad de estos géneros «menores» (Salaün 2011), la atribución de significados por parte de grupos excluidos de la historia oficial (Sieburth 2014), la mirada feminista (Anastasio 2007), la representación de los colectivos homosexuales y *queer* (Lomas Martínez 2020) o las relaciones entre el poder político y los mercados culturales (Encabo y Matía Polo 2020). En este contexto es en el que se sitúa este libro colectivo, a través de algunos estudios de caso que se aproximan al cuplé y la canción española atendiendo especialmente a sus escenarios de representación.

El interés por la relación entre la música y el espacio, así como por los actores y protagonistas de los contextos socioculturales es notable en las investigaciones de las últimas décadas (Bennett y Peterson 2004). Y es que el valor simbólico de los escenarios de representación se convierte en un fenómeno observable en la historia de los espectáculos musicales: no es lo mismo actuar en un teatro de provincias que en uno de la capital; o hacerlo en un templo de la sicalipsis como el Romea o el Eslava que en el Teatro de La Zarzuela. Lugares icónicos como el barcelonés Molino o la madrileña Florida Park condicionan igualmente la práctica escénica, modifica-

da de acuerdo a los propios requerimientos del espacio y su público. También la representación del cuplé y la canción española en escenarios extranjeros propicia fenómenos en los que géneros, actitudes y públicos son negociados y cambiantes en su desarrollo. En este sentido, no hay que olvidar que, frente a la idea de lo «local» como categoría cerrada, en los últimos años los estudios culturales apuestan por comprender los fenómenos dentro de lo considerado «glocal»: «lo local no existe de manera aislada, sino que es resultado de diálogos, apropiaciones e hibridaciones musicales que los conectan con otros lugares y que evidencian el carácter translocal de la escena local» (Pedro, Piquer y Del Val 2018, 69).

A todo ello hay que sumar que con la llegada del cine y la televisión aparecen nuevos escenarios para la canción española que, al mismo tiempo que contribuyen a su difusión, condicionan la manera en que se representa. Un caso paradigmático lo ofrece la cantante Rocío Jurado, pues su aparición en el medio televisivo difiere notablemente según la ocasión: tradicional en *Cantares* (1978) o moderna y transgresora en *Directísimo* (1975), la artista se muestra camaleónica atendiendo también a las características de los programas, según estos evoquen boîtes o tablaos. Otros espacios como los festivales de la canción, las salas de fiesta o el cine (basado en la canción española, bien por ser base de su argumento, bien por la importancia de las canciones en las cintas) también ofrecieron una nueva dimensión para la visibilización y configuración de la canción española.

Para ofrecer nuevas miradas que permitan comprender estos fenómenos, este libro comienza con un primer bloque dedicado al cuplé en las primeras décadas del siglo xx. En estos años, la transformación de géneros que se produce en Europa y, específicamente, en el ámbito peninsular, hace que se multipliquen las representaciones alejadas de la zarzuela, espectáculos que, si bien se habían ido gestando de forma paralela a la etapa de mayor esplendor del género chico, ahora adquieren un evidente protagonismo. Con una visión que ahonda en los diferentes significados de la escena, y tomando como referencia las fuentes hemerográficas, Jonathan Mallada Álvarez analiza este nuevo paisaje escénico a través del estudio de las producciones que tuvieron lugar en el teatro Apolo de Madrid. De esta forma, en las últimas temporadas del siglo xix que se llevaron a cabo en este espacio, encontramos números coreográficos que imitan la danza serpentina de Loïe Fuller, «cuplés excéntricos» de Fregoli, representaciones de cuplés llevadas a cabo por la Fornarina, así como las primeras funciones de un incipiente cinematógrafo, que se combinan con espectáculos de variedades preexistentes. Una realidad escénica que no sólo afectaba a la capital o a grandes centros teatrales como fueron Barcelona o Sevilla, sino que tuvo su protagonismo en teatros de diferentes provincias. En este sentido, Pablo Román analiza la actividad artística llevada a cabo en las primeras décadas del siglo xx en Valladolid, con el estudio de un nuevo local que surge de forma paralela a los grandes espacios de la capital: El Eden Palais, también conocido como el Palacio de la Ilusión. Tal y como refleja en su texto, se trataba de un novedoso teatro creado a raíz del auge de los espectáculos de variedades en la ciudad pinciana, que tuvo una intensa actividad teatral paralelamente a la realizada por los grandes coliseos de la capital, como fueron los teatros Calderón y Zorrilla, reservados para obras de mayor formato. Más allá de la puesta en escena, el texto de Lidia López

conecta la práctica performativa con el estudio del cuplé desde las partituras y colecciones musicales. A través del estudio de caso de los suplementos de las revistas *El Cine*, *Álbum de Música* y *Música Popular*, la autora nos ofrece una visión novedosa que nos permite conocer y ahondar en el proceso editorial de la música impresa, especialmente aquel relacionado con las composiciones de música popular, incluidas dentro de publicaciones de revistas culturales de carácter general. Este primer bloque de contenidos «Escenarios y significados» finaliza con el capítulo de Carlos Figueroa quien analiza las canciones compuestas por el autor Fernando Moraleda. Este corpus, variopinto por su función, ámbitos y temáticas, comprende siete décadas y abarca más de sesenta títulos. En su texto, además de catalogar la obra, incluye un valiosísimo listado cronológico de piezas, elaborado a partir de la consulta del legado Moraleda depositado en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, así como del archivo personal del músico, custodiado en la Biblioteca Nacional de España.

Igual importancia que los escenarios tienen las intérpretes, en el caso del cuplé y la canción española, leídas estas «en clave femenina» como titulamos el segundo bloque del libro. Comienza este con una aproximación a Tina Meller, artista con una importante trayectoria ensombrecida por la apabullante figura de su hermana, la mítica Raquel Meller. Tina Meller representa, como Candelaria Pérez de Azcárate estudia, un caso muy interesante por cuanto transita entre los escenarios españoles y franceses, al tiempo que participa de espectáculos intermediales –que van de la escena del cuplé y las variedades a la aparición en el cine– y cultiva diversas expresiones artísticas: la canción, la interpretación y la danza, aspecto este último en el que destaca, en un camino similar al de otras artistas contemporáneas como la Argentinita.

Tras Tina Meller nos ocupamos de Concha Piquer, encrucijada entre los espectáculos de variedades y la futura «copla». Antonio Martín Pacheco se detiene en un momento determinante en este tránsito estético, esto es, la reaparición en Madrid de la cantante tras su aventura estadounidense. La artista que llega de Broadway no solo es una mujer «moderna» en varios sentidos –«cuando regresó a España era rica, administraba ella sola su dinero y siempre tuvo una mentalidad muy avanzada» (Sieburth 2014, 95)– sino que está llamada a convertirse en protagonista de la escena musical de la España del siglo xx. Martín Pacheco acertadamente expone en este texto cómo el repertorio ideado por Font de Anta para esta reaparición en la capital supone un punto de inflexión en la carrera de Conchita Piquer (y, de algún modo, en los espectáculos escénicos de los años treinta) que, en los siguientes años, firmará la célebre alianza con Quintero, León y Quiroga (sin olvidar a su pareja sentimental, Antonio Márquez) para configurar un repertorio hegemónico en los años republicanos y en la posguerra española.

Finalmente, Inmaculada Matía Polo se acerca a una escena poco conocida como es la presencia de cupletistas en los teatros de Puerto Rico. Como una capital de interior, y de difícil acceso, durante el siglo XIX San José no tuvo el protagonismo de ciudades como La Habana, México o el Mar de la Plata. Sin embargo, tras la pujanza de la industria del café y el crecimiento económico asociado a una nueva burguesía, se incrementa la actividad teatral y, con ella, la presencia de artistas espa-

ñoles en la capital. Si bien no en el formato de compañías completas, sino más bien a través de un elenco mixto en las puestas en escena o bien mediante la elección de «recital», entre los nombres que actuaron en el Teatro Nacional, inaugurado en 1897, encontramos artistas que disponían por entonces de un notable éxito en España como fueron Leopoldo Fregoli (1916), Tórtola Valencia (1922) o Estrella Irú (1926).

En estos tres capítulos ya es palpitable la importancia que los «locos años veinte» tienen en la historia de los espectáculos, y por esta razón destinamos el tercer bloque del volumen a las «intersecciones en la Edad de Plata». Varias son las circunstancias que concurren en estos años que suponen una riqueza escénica muy llamativa: la convivencia de distintas generaciones (la llamada del 98, del 14 y del 27), el auge de los nuevos modos de consumo y ocio, la mejora de las comunicaciones, la convivencia de arte popular y vanguardias... todo ello queda de manifiesto en los tres capítulos que lo integran. El primero, firmado por Manuel A. Broullón Lozano, analiza *Las calles de Cádiz*, artefacto artístico ideado por la Argentinita (pero que no se entiende sin otros espectáculos previos y la colaboración del resto de artistas e intelectuales implicados), que tendrá singular éxito y continuidad a través de la reformulación llevada a cabo por la compañía de Concha Piquer a partir de los años cuarenta. La Argentinita, nacida del universo del cuplé colaboró con García Lorca y el Teatro Renovador del Arte (Encabo 2019, 20) constituyendo así un buen exponente de las ricas relaciones entre estéticas de vanguardia y artistas dedicadas a los espectáculos comerciales. Precisamente, una buena muestra de esta hibridación entre vanguardia, renovación del lenguaje musical y relación con los espectáculos populares la ofrece Carlos Villar Taboada a propósito de las creaciones de Joaquín Rodrigo en estos años. A partir de un minucioso estudio de las relaciones música y poesía, Villar Taboada analiza las sutiles coincidencias entre productos aparentemente dispares y lejanos, que sin embargo comparten inquietudes y estéticas. Nuevamente el protagonismo de la mujer queda de manifiesto, tanto en la necesaria colaboración de su esposa Victoria Kamhi como en la dedicatoria de «Verde, verderol» a Teresa Berganza.

Esta relevancia de la mujer (intelectual, creadora o intérprete) durante la Edad de Plata también queda reflejada en el texto de Alejandro Coello Hernández, quien contextualiza y desarrolla la trayectoria musical de Josefina de la Torre (1907-2002), poeta, novelista, cantante y actriz vinculada a la Generación del 27 y a la conocida como Edad de Plata. Estructurado en tres epígrafes que recorren los espacios y conciertos ofrecidos por la intérprete durante los años veinte en la capital gran Canaria, los elementos musicales de su poesía (1927-1930), y la presencia del repertorio español en sus programas como mecanismo creador de redes profesionales que la llevarían fuera de las fronteras de su isla natal, este capítulo, que muestra un profundo trabajo hemerográfico, epistolar y de archivo, nos permite comprender mejor el papel de esta figura y su actividad dentro de una época caracterizada por la intermedialidad.

Hablar de escenarios durante los siglos xx y xxi supone, por fuerza, reseñar los medios de comunicación y el papel determinante que la tecnología juega en los procesos de creación y recepción musical (Tagg 1982; Frith 1987). Como Sieburth

señala, en el siglo xx «hubo un alto grado de continuidad entre las diversas formas culturales de masas, con cantantes que protagonizaban películas, revistas de moda que mostraban a astros del cine para vender las últimas tendencias de ropa y la radio que reproducía canciones que el público había escuchado por primera vez en una película» (2014, 66). Un ejemplo de ello es la «aventura» en el cine argentino de Carmen Sevilla que Teresa Fraile estudia en su capítulo. Con un manejo incuestionable del bagaje artístico de la artista, la autora parte de la coproducción *La guitarra de Gardel* (Leon Klimovsky, 1949), primera cinta plenamente argentina, pasa por *Requiebro* (Carlos Schlieper, 1955), que recrea la llegada a este país de una cantaora andaluza que populariza al otro lado del Atlántico piezas tales como el pasodoble «Carmen de España» de Quintero, León, Quiroga, el tema homónimo «Requiebro» (Quintero-León-Quiroga) y «Castillito de arena» (Zarzoso-Valverde), continúa con *El secreto de Mónica* (José María Forqué, 1960), una coproducción hispano-argentina que marca un cambio de paradigma desde el punto de vista del género fílmico, musical y artístico, y cierra con *Embrujo de amor* (Leo Fleider, 1971). Este itinerario permite, además, trabajar factores tales como la construcción del personaje femenino, la concepción de la artista sobre su cuerpo, la imagen moral proyectada a través de la pantalla, los números musicales y su relación con la identidad española.

Si el cine influye en la recepción mediatizada de las músicas, de igual modo ocurre con la televisión. Aunque con un notable retraso en España en comparación con otros países –hasta los años sesenta es la radio el medio de comunicación por excelencia– a partir del desarrollismo la televisión permite que diversos artistas, a través de los formatos galas o variedades, entren en los hogares de los espectadores. En este contexto Enrique Encabo se detiene en un singular programa emitido en 1978, año de la promulgación de la Constitución Española. *Cantares*, ideado por Miguel de la Hoz y Lauren Postigo, sustituye el formato variedades (en el que concurren diversos artistas) para concebir unas emisiones a la manera de «monográficos». Como el autor analiza, esto permite dar cabida, aun desde la mirada nostálgica, a las que fueron, las que serían e incluso a otros artistas que, sin pertenecer al universo de la canción española o copla, se mueven en los márgenes de lo flamenco o lo andaluz agitanado. *Cantares* fue un programa grabado en vivo, en el tablao El Corral de la Pacheca, en un momento en que la industria discográfica crecía exponencialmente. Precisamente a los estudios de grabación dedicamos el siguiente capítulo. Este tipo de aproximaciones, que revelan la importancia de los fenómenos de producción y grabación tanto en la creación como en el consumo musical, adquieren notable importancia en la literatura académica de los últimos años (Juan de Dios Cuartas y Roquer 2020). En su texto, Marco Antonio Juan de Dios Cuartas analiza, a partir del caso de Marifé de Triana, el desarrollo de las relaciones entre el micrófono y las cantantes, desde las incipientes técnicas de grabación monofónica hasta la mayor libertad dentro del «espacio escénico» adquirida por el campo estéreo.

Los espacios performativos como protagonistas de la historia del flamenco se convierten en el eje vertebrador del texto de Francisco Bethencourt. A través de ellos, se conecta no sólo con artistas de un pasado no tan lejano, como Camarón de

la Isla, Moraíto Chico o los flamencos de Cádiz, sino que se promueve un diálogo entre estas figuras y los referentes del «Nuevo flamenco» (Niña Pastori) y del flamenco contemporáneo (Diego del Morao y Miguel Poveda). Metodológicamente, Bethencourt parte de dos casos de estudio grabados y emitidos en la televisión española: por un lado, *Caminos del Flamenco*, con la Venta de Vargas, es decir, un escenario cargado de significación como espacio tradicional históricamente vinculado al flamenco y a los conceptos de autenticidad e identidad múltiple; por otro lado, el talent-show *La Voz* (en su versión *Kid y Senior*), un espacio más neutro que, sin embargo, también favorece las «comunidades de sentimiento e identidad».

Referencias

- Anastasio, P. (2007). ¿Género Ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 2-3(13), pp. 193-216.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. México D. F.: Siglo veintiuno.
- Bennett, A. y Peterson, R. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Encabo, E. y Matía Polo, I. (eds.). (2020). *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson.
- Frith, S. (1987). Towards an Aesthetic of Popular Music. En R. Leppert y S. McClary (eds.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception* (pp. 133-202). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lomas Martínez, S. (2020). La copla de Rafael de León desde una perspectiva «queer». En E. Encabo e I. Matía Polo (eds.), *Copla, ideología y poder* (pp. 271-286). Madrid: Dykinson.
- Juan de Dios Cuartas, M. A. y Roquer, J. (coords.). (2020). La producción musical: un reto para la musicología del s. XXI. *Cuadernos de Etnomusicología* 15(2). Obtenido de: https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/etno-otono-2020_1.pdf [Consulta: 1 noviembre, 2022].
- Pedro, J., Piquer, R. y Del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología* 12, pp. 63-88. Obtenido de: <https://www.sibetrans.com/etno/articulo/139> [Consulta: 1 noviembre, 2022].
- Salaün, S. (2011). *Les spectacles en Espagne. 1875-1936*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Sieburth, S. (2014). *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.
- Tagg, P. (1982). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*, 2, pp. 37-67.
- Vázquez Montalbán, M. (1971). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Lumen.

Hablar de cuplé y canción española supone aproximarse a dos de los artefactos culturales más exitosos y representativos del siglo XX en España. En este libro colectivo, diversos autores analizan los escenarios de representación de los mismos, desde los teatros de principios de siglo a su presencia en el cine y la televisión. Además, teniendo en cuenta el carácter «glocal» de estas expresiones, también se da cuenta de su recorrido por los escenarios americanos. Así, atendemos al valor simbólico de los escenarios de representación contemplando la modernidad de estos géneros «menores», la mirada feminista, las relaciones entre el poder político y los mercados culturales y, por supuesto, las intérpretes. De esta manera, por estas páginas desfilan los nombres de la Fornarina, Raquel Meller, la Argentinita, Concha Piquer, Carmen Sevilla, Rocío Jurado o Isabel Pantoja, protagonistas de realidades escénicas poco estudiadas desde el ámbito académico que, sin embargo, contribuyeron a formar comunidades de sentimiento e identidad.



MULICO

Proyecto de Investigación "Correspondencias
entre la música y la literatura en la Edad de Plata"
PID2022-13966NB-I00



9 788410 703933