

LA ESCENA DEL CUPLÉ EN EL AÑO DEL CONCURSO DE CANTE JONDO (1922)

Enrique Encabo

Profesor Titular de la Universidad de Murcia
Doctor por la Universitat Autònoma de Barcelona
<https://orcid.org/0000-0003-1984-2251>

<https://doi.org/10.5281/zenodo.10597949>

Resumen

A propósito de la celebración del Concurso de Cante Jondo (Granada, 1922) no fueron pocas las voces que alabaron la celebración del mismo por luchar contra esas modas, adulteradas y heterodoxas, que se llevaban a cabo en el contexto del café cantante y del cuplé.

En este texto ofreceré un panorama en torno a la escena del cuplé en España en el año de celebración del Concurso con el fin de conocer mejor la realidad existente en este preciso momento en torno a la canción unipersonal. De este modo, podremos comprender cuáles eran los gustos y las estéticas predominantes en los circuitos comerciales, y al mismo tiempo entender las razones que llevaron a los intelectuales implicados en el Concurso de Cante Jondo a rechazar el cuplé al mismo tiempo que colaboraban con algunas de sus más destacadas representantes, tales Pastora Imperio o la Argentinita.

Palabras clave

Cuplé, Manuel de Falla, Música popular, Siglo XX, Música española, Flamenco.

THE CUPLÉ SCENE IN THE YEAR OF THE “CONCURSO DE CANTE JONDO” (1922)

Abstract

When the “Concurso de Cante Jondo” (Granada, 1922) was held, there were many who praised it for fighting against the adulterated and heterodox fashions of the café cantante and cuplé.

In this text I will offer an overview of the cuplé scene in Spain at the time of the Concurso, focusing on the programming in order to gain a better understanding of the reality of the cuplé at that precise moment. In this way, we will be able to understand what were the predominant tastes and aesthetics in the commercial circuits, and at the same time comprehend the reasons that led the intellectuals involved in the “Concurso de Cante Jondo” to reject the cuplé while collaborating with some of its most outstanding representatives, such as Pastora Imperio or la Argentinita.

Key words

Cuplé, Manuel de Falla, Popular Music, XXth Century, Spanish Music, Flamenco.

Encabo, E. (2023). La escena del cuplé en el año del Concurso de Cante Jondo (1922). *Música Oral del Sur*, 20, 167-196 . <https://doi.org/10.5281/zenodo.10597949>

Fecha de recepción: 17-3-2023 Fecha de aceptación: 27-11-2023

INTRODUCCIÓN

A propósito de la celebración del Concurso de Cante Jondo, durante las fiestas del Corpus Christie (Granada, 1922), no fueron pocas las voces que, en época contemporánea y posteriormente, alabaron la celebración del mismo por luchar contra esas modas, consideradas adulteradas y heterodoxas, que se llevaban a cabo en el contexto del café cantante, del flamenquismo y en la escena del cuplé.

Ciertamente en el universo del cuplé existió una tendencia andalucista, heredera del auge del café cantante -que también se manifiesta en los sainetes de temática andaluza de principios de siglo, como *El puñado de rosas* (1903) o *La reina mora* (1904), entre otros-, y que a partir de los años treinta derivaría en la “canción andaluza”, pero, ¿hasta qué punto esta estética era predominante en los años veinte? ¿Realmente el cuplé suponía una amenaza para esa pretendida “pureza” flamenca o “cante primitivo andaluz”? ¿El Concurso de Cante Jondo nació contra o en el contexto de los años de las variedades y el cuplé?

Para tratar de arrojar luz al respecto, observaremos el panorama en torno al cuplé en España en el momento de la celebración del Concurso, en un primer momento atendiendo a la moda del flamenquismo en las primeras décadas del siglo, para a continuación estudiar la escena del cuplé en España en los nueve primeros meses del año 1922 (dado que el

Concurso de Cante Jondo tuvo lugar los días 13 y 14 de junio), el flamenquismo en ese momento, y los contactos artísticos entre las estrellas del cuplé y algunos de los principales impulsores del evento artístico celebrado en Granada. Atendiendo a la programación, las actitudes y valoraciones de los periodistas y otro tipo de artefactos culturales, podremos comprender, alejándonos de clichés e ideas preconcebidas, si la canción unipersonal impedía o, por el contrario, convivía con la realización de los ideales preconizados por, entre otros, Manuel de Falla y Federico García Lorca.

LA MODA DEL FLAMENQUISMO

La afición por el flamenquismo¹ o lo andaluz agitanado tenía una larga tradición en España desde, al menos, la década de 1860². La “flamencomanía”³ dio lugar a la denominada por algunos como Edad de Oro (1880-1920)⁴, caracterizada por la apertura de los más célebres cafés cantantes⁵ (del Burrero, Imparcial, Romero, de la Marina, Novedades, de Chinitas, Silverio...) y por la profesionalización en sus tablas de intérpretes como Antonio Chacón,

¹ El término flamenquismo, empleado ya en su época con evidentes connotaciones peyorativas, hace referencia a la presencia de artistas flamencos en los circuitos comerciales y, más concretamente, en el contexto de las variedades y el café cantante. Flamenquismo se contrapone a flamenco por cuanto, mientras el segundo alude a una esencia, una raíz, una pureza y una “verdad” artística, al primero se le presupone exento de cualquier calidad artística, una desviación y una vulgar contaminación del flamenco, tan solo unas fórmulas escénicas al servicio de la comercialidad en entornos urbanos, considerándolo incluso una traición al “verdadero” flamenco.

² Faustino Núñez delimita la época del café cantante entre 1864 y 1908, a la que sigue la que él denomina Edad de Oro, entre 1909 y 1932. *Vid.* NÚÑEZ, Faustino. *El afinador de noticias. Crónicas flamencas en la prensa de siglos pasados*. Sevilla: La Droguería Music, 2018, p. 435.

³ CAVIA NAVA, Victoria. “Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 2013, p. 54.

⁴ PAZOS, François Soumah. “Catalunya ballarina flamenca. Visiones del baile y la danza flamenca”. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 66-67, 2008, p. 163. A esta Edad de Oro le sigue lo que “la flamencología, tildándola de decadente, ha llamado la ‘etapa teatral’ (1920-1955), la de Tomás Pavón, el Niño Gloria, Manuel Torre, La Niña de los Peines, José Cepero, Rita Ortega, Ignacio Espeleta, Manuel Vallejo, Manolo Caracol o Pepe Marchena, en el cante; Antonia Mercé la Argentina, Vicente Escudero, Pastora Imperio o Encarnación López la Argentinita en el baile [...]”. LEÓN SILLERO, José Javier. *El duende lorquiano: de hallazgo poético a lugar común flamenco*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2015, p. 215.

Juan Breva, el Mochuelo, la Malena, la Macarrona⁶ o la Mejorana. La moda del flamenquismo generó también una actitud anti-flamenquista, en particular entre los intelectuales españoles de aquella época, cuyo discurso (heredero del pensamiento de Demófilo o Eugenio Noel) es revelador de un planteamiento conflictivo de la identidad nacional, en tanto muestra la polarización de las tensiones ideológicas entre lo político y lo cultural⁷. De este modo, el café cantante supone ya en su momento un espacio conflictivo desde el punto de vista moral y estético: atendiendo al primer aspecto, pronto se escuchan las voces que denuncian (en ocasiones con razón) las prácticas violentas que se desarrollan en estos recintos; comienza así el tópico del café cantante como lugar propicio para las reyertas, el alcoholismo, la prostitución y, en resumidas cuentas, la “degeneración” de las costumbres⁸. Es preciso observar que tras estas consideraciones morales se esconde también la certeza de que el público que acude al café cantante es un público peligroso, algo notable en un momento de crecimiento de las ciudades y, por tanto, del obrerismo y, con ello, del auge de la cuestión social. Desde el punto de vista estético, y en consonancia con los postulados de la denominada Generación del 98, se considera que al comercializar un cante “primitivo” y “auténtico” mediante su presentación en los escenarios, se contamina su pureza⁹. Al respecto, es interesante destacar la observación de Faustino

⁵ El café cantante (al parecer, el primero se funda en Sevilla en 1842) deriva del café concierto. La especialización del café cantante en el flamenco provoca que en un momento dado también se le llame café flamenco. Vid. GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Mercedes. “El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta”. En: Salaün, Serge, Ricci, Evelyne y Salgues, Marie (eds.). *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos-Espiral Hispano Americana, 2005, p. 109. Isabel Clúa ha estudiado, atendiendo al protagonismo de la mujer en la escena, las similitudes entre las artistas del café cantante y las estrellas del cuplé. Para más información: CLÚA, Isabel. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria, 2016, pp. 26-28. Consúltense también: CASARES RODICIO, Emilio Francisco. “El café concierto en España”. En: *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, 1994, vol. 2, pp. 1285-1296.

⁶ La Macarrona se convirtió en una de las atracciones de la Exposición Universal de París de 1889, en la que, además de la artista, llegaron a la capital francesa doscientas bailarinas y bailaoras, “todas ataviadas con trajes pintorescos”. ÁLVAREZ MOLINA, Sandra. “París: ‘mecenas’ del flamenco finisecular”. En: Bruña Cuevas, Manuel et ál. (coord.). *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, p. 301.

⁷ GÓMEZ-GARCÍA PLATA, *op. cit.*, p. 102.

⁸ Vid. LLANO, Samuel. *Notas discordantes. Flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid, 1850-1930*. Madrid: Libros corrientes, 2021, pp. 85-131.

⁹ A pesar de estas críticas, es innegable la popularidad del café cantante. Además de los numerosos testimonios literarios y periodísticos, baste observar cómo el número de soleá “En Chiclana me

Núñez, quien señala que la palabra “flamenco” aparece por primera vez en prensa precisamente en el contexto del teatro, concretamente en la noticia “Un cantante flamenco”, publicada en *El espectador* el 6 de junio de 1847¹⁰.

Las diatribas al café cantante son similares a las aparecidas a propósito de la escena del cuplé, ese género indefinido por naturaleza¹¹ que en estos años surge con fuerza para convertirse en protagonista absoluto del momento. Desde sus inicios sicalípticos a finales del siglo XIX y primeros años del XX, vinculados al erotismo y la exhibición del cuerpo femenino, el éxito de sus principales representantes motiva diversas transformaciones del mismo a partir de 1906¹². Desde el punto de vista musical, el cuplé, siempre al servicio de la novedad, aprovecha todos los ritmos de moda y, naturalmente, también el flamenco, el flamenquismo o lo andaluz agitanado. Es en este contexto en el que se afianza el pensamiento metonímico de lo andaluz (o flamenco) con lo español¹³, llegando incluso a cuestionarse la «autenticidad» de las artistas atendiendo a su lugar de origen:

[...] Pero es que además de española es sevillana, y gitana además, y casada con el gitano torero de las Españas. Hay en ella, pues, toda una fatal predestinación. Porque la Otero es gallega, y la Tortajada granadina, y aquella Pilar Montero que enloqueció a París era portuguesa, y la Rosita Mauri fue catalana, y aquella Lola Montes legendaria quedó como una

críe...” al comienzo del segundo cuadro de *La verbena de la Paloma* (1894) muestra esta estampa cotidiana del Madrid finisecular.

¹⁰ NÚÑEZ, Faustino. “Cantes que fueron canciones, canciones que se hicieron cantes”. En: Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.). *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson, 2021, pp. 21-22. También Domingo Manfredi insiste en la espectacularización del mismo como característica definitoria: “flamenco es todo lo andaluz, o gitano, convertido en espectáculo público, sea un cante, baile o una persona”. MANFREDI, Domingo. *Geografía del Cante Jondo*. Madrid: El Grifón, 1955, p. 43.

¹¹ ENCABO, Enrique (ed.). *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, 2019, pp. 9-14.

¹² La hegemonía del cuplé en la década de 1910 provoca también la airada reacción de determinado sector de la prensa: “Las varietés, que en tiempos se conocían por género ínfimo, han triunfado en nuestra sociedad, claro que por haber sido disfrazadas con el calificativo de cultas (¡!), y hoy son muy pocos los teatros donde se cultivan que no se ven concurridos por público distinguido, ansioso, sin duda, de hacerse ‘culto’”. ARLEQUÍN. “El teatro. De ‘varietés’. Despedida y casamiento”. *La Acción*, 17 de agosto de 1916, p. 3.

¹³ BERLANGA, Miguel Ángel. “El arte flamenco. Un referente simbólico más de ‘lo andaluz’”. En: Berlanga, Miguel Ángel (ed.). *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Granada: Universidad de Granada, 2009, pp. 15-41.

aventurera española: pero no andaluza. La Pastora Imperio [...] es una llama [...] la llama del corazón encendido de España¹⁴.

La moda flamenca en el contexto del cuplé y las variedades recorre todo el país (también los territorios europeos y americanos). Además de los centros tradicionales, Andalucía (especialmente Cádiz, Sevilla y Málaga), Madrid y Barcelona¹⁵, las artistas de la tendencia flamenca del cuplé llegan a Bilbao, San Sebastián, Galicia y otras ciudades del norte:

Coruña. Salón Imperio. El público premia con atronadores aplausos a *Marieta*, cupletista; *Carmen Sánchez*, bailarina; *La Gabriela (Niña del Garrotín)*, bailarina cómica; *El Mochuelo*, popularísimo cantador de flamenco, y *Adela Cubas*, excelente tocadora de guitarra.

Está obteniendo un éxito colosal la “Gran Fiesta Andaluza”, la cual se celebra al final de cada sección, tomando en ella parte todos los artistas del cuadro¹⁶.

La anterior nota informativa relativa al Salón Imperio de Coruña aporta un dato interesante al señalar esta “Gran fiesta andaluza” que se ofrece al final de cada sección. Este final, del que poco sabemos pero cuyo elocuente título permite imaginar su naturaleza, era algo más habitual de lo cabría imaginar: así, Pastora Imperio ofrece en el Teatro Arnau de Barcelona, al final de su actuación, “La juega andaluza”, junto a Víctor Rojas, Antonio Ramírez y José Torres¹⁷, y en el Romea de Madrid, como final de fiesta, “La zambra gitana”, con los “tocadores de guitarra Víctor Rojas y Antonio Romero, el bailador Antonio Ramírez, el cantador Juanito el de Jerez y la bailadora La Flamenquilla”¹⁸.

¹⁴ AGUILAR, Mario. “Cartas catalanas. La más única...”. *El Imparcial*, 18 de agosto de 1916, p. 3. También Cristóbal de Castro insiste en esta idea: “La Imperio adora el tango y la guitarra, los refajos y los claveles en el moño. Todo el extranjerismo de vestir y hablar, de salir al tablado como las *chanteuses*, de ir por la calle como las cocotas, desata ardientemente sus anatemas. ‘¿En qué va a conocerse que una es española?’”. DE CASTRO, Cristóbal. “Las mujeres. El casticismo de la Imperio”. *El Liberal*, 28 de abril de 1909, p. 1.

¹⁵ “Es que aquí [Barcelona] siempre hubo una tradición flamenca al lado de los gustos europeos. Como en París, tuvimos y conservamos nuestros ‘molinos rojos’, nuestros ‘edenes-conciertos’; pero al lado, y tan amados, los cafés de las Siete Puertas, con sus flamencos; los ‘Fornos’, con sus cantaores y bailadores, y aquel famoso ‘café de les cures’ o de la Hiedra, que fue nuestro café del Burrero, por donde pasaron Juan Breva, el Mochuelo y la Macarrona”. AGUILAR, Mario. “Cartas catalanas. La más única...”. *El Imparcial*, 18 de agosto de 1916, p. 3.

¹⁶ S.f. “Varietés”. *Eco Artístico*, 15 de febrero de 1916, p. 14.

¹⁷ MANZANARES NAUSA, José. “Varietés. Barcelona”. *Eco artístico*, 25 de mayo de 1912, p. 4.

¹⁸ S.f. “Los teatros”. *La Correspondencia de España*, 8 de enero de 1917, p. 5.

Aparecen de este modo en los coliseos dedicados al cuplé tocadores y tocadoras de guitarra, bailaoras y bailaoras¹⁹, y naturalmente cupletistas, denominadas de tal modo (y no cantaoras), que no se especializan únicamente en el flamenco sino que compaginan el mismo con otros repertorios (la propia Pastora Imperio canta, además del repertorio con el que alcanza la celebridad, pasodobles, machichas, y hasta ensaya el conocido *Ven y ven* –de Álvaro Retana y Rafael Gómez, popularizado por la Goya– para su reaparición en el sevillano Salón Imperio en 1912).

Aunque las reseñas periodísticas a propósito de las estrellas del cuplé dedicadas al flamenquismo (no consideramos la mención a otras artistas menores que apenas merecen atención) son en su mayoría elogiosas hasta 1920, también surgen voces críticas; por ejemplo, a propósito de la falta de éxito de Rosario Guerrero en Madrid, Antonio Armenta exhortaba a la célebre artista: “¡Baile usted tangos, machichas, garrotines! Pastora Imperio, Pepita Sevilla, Paz Calzado gustan al público porque satisfacen con sus danzas la impudencia disfrazada”, obteniendo como respuesta por parte de la artista: “¡No puedo! ¡No puedo! ¡Mi arte no es ese...! Y las señoras que vienen al teatro, ¿qué dirán de mí? Eso es un atentado a su pudor”²⁰. Del mismo modo Álvaro Retana a propósito de la Goya:

Es mucho más fácil hacerse aplaudir con una historieta libertina, como esas que cultiva Raquel Meller, que con esas canciones delicadas e ingenuas, sin picardía alguna que integran el repertorio de la Goya. Los gritos, los desplantes y el torbellino escénico de Pastora Imperio, tienen forzosamente que llegar al público antes que las aristocráticas armonías de la suavísima Aurora [...] el público prefiere las voces destempladas de algunas estrellas que parece que están llamando al sereno en lugar de cantando un cuplé²¹.

En ambas críticas observamos dos de las constantes al denostar el flamenquismo. En el comentario de Armenta, lo impúdico del baile, observable en las adjetivaciones (erótico, lascivo o animal) que en algunas críticas se aplican a los movimientos de las bailaoras, que en su atrevido frenesí descubren partes de su cuerpo que otras artistas “serias” no ofrecen. La corporeidad, el desenfreno y lo dionisiaco se contraponen así al arte apolíneo, equilibrado, racional y “de buen gusto”. En el segundo, Retana señala directamente al

¹⁹ Victoria Cavia Nava afirma que, hacia 1905, el garrotín era el baile más practicado por las artistas en las tablas. CAVIA NAVA, *op. cit.*, p. 65. A decir de la prensa, Pastora Imperio era la intérprete que llevaba este baile a su máxima expresión, siendo “inimitable en los bailes de ese género”. S.f. “Campañas en provincias”. *El Heraldo de Madrid*, 8 de agosto de 1912, p. 4. Junto a garrotines, también tangos y farrucas eran comunes.

²⁰ ARMENTA, Antonio. “A vuelapluma. Rosario Guerrero”. *El Álbum Iberoamericano*, 7 de mayo de 1909, p. 197.

²¹ RETANA, Álvaro. “La Goya”. *La Nación*, 18 de mayo de 1917, p. 5.

público, una audiencia alienada incapaz de distinguir el “verdadero” arte entregándose únicamente al placer inmediato. En uno y otro caso, nos encontramos ante el ideario de los intelectuales de la denominada Generación del 98, que critican la moda del flamenquismo y, a través de ella, a las clases ociosas que se lo han apropiado (esto es, los públicos urbanos), despojando al pueblo, al que consideran como verdadero depositario del alma nacional, de su cultura para convertirla en mercancía: “rechazan el flamenco y su adulteración flamenquista porque para ellos, representa una caricatura de lo genuinamente nacional, dentro, pero sobre todo fuera de la península: la España de charanga y pandereta”²².

Quizá por esta “desviación” o, con mayor probabilidad, por la excesiva presencia de “flamencas” (verdaderas o falsas) en la escena, Victoria Cavia señala una decadencia de estas expresiones en el territorio nacional en los animados años veinte²³, justo en el momento en que se celebra el Concurso de Cante Jondo.

LA ESCENA DEL CUPLÉ EN 1922

Aunque estudiar el cuplé siempre supone un desafío por, como anteriormente indicamos, lo indefinido del género, al aproximarnos a la realidad del año 1922 algunas de estas dificultades quedan solventadas por cuanto ya han sucedido algunos de los momentos fundacionales del mismo: por un lado, el éxito indiscutible en la primera década del siglo de Consuelo Vello, la Fornarina, la primera cupletista de fama internacional capaz de configurar un repertorio capaz de identificarla; por otro, la aparición en la década de 1910 de la Goya²⁴ y, especialmente, de Raquel Meller, que suponen la consolidación de la tendencia sentimental -además de la incorporación de elementos teatrales y dramáticos a sus espectáculos²⁵- del cuplé.

²² GÓMEZ-GARCÍA PLATA, *op. cit.*, p. 117.

²³ CAVIA NAVA, *op. cit.*, p. 58. Es preciso advertir que fuera de España la moda flamenca o flamenquista sigue siendo apreciada en estos años y siguientes por los públicos internacionales.

²⁴ “Dos nombres capitales habría que destacar en la línea que señala el aludido desarrollo del género nuevo [varietés]: el primero —en orden al tiempo—, es el de la *Fornarina*, que acertó á dignificar con gracias de eximia calidad las cancioncillas de los primeros salones. Y el segundo, no puede ser otro que el de la *Goya*, surgida para nacionalizar el género, reviviendo la lejana tradición de las tonadillas”. M.F.A. “Veladas teatrales”. *La Época*, 3 de noviembre de 1922, p. 1.

²⁵ A partir de 1912 la Goya ya no intenta imponer una silueta uniformizada, sino que trata de dar a cada canción “la tonalidad y el ambiente que le corresponden”. SALAÜN, Serge: “Cuplé y variedades (1890-1915)”. En: Salaün, Serge, Ricci, Evelyne y Salgues, Marie (eds.). *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos-Espiral Hispano Americana, 2005, p. 143.

Si bien algunos investigadores consideran que en los años veinte el cuplé inicia su declive²⁶, lo cierto es que, atendiendo a las carteleras, es una época dorada para el mismo. Multitud de “jóvenes estrellas” se presentan en teatros de provincia, y las más afortunadas llegan a los escenarios de Madrid y Barcelona. Aunque la consagración se produce en la capital de España, la magnitud del circuito teatral establecido en otras ciudades da cuenta de la popularidad del fenómeno: “No es *Malvarrosa* conocida en Madrid, pues sus triunfos los ha conseguido todos en provincias, particularmente en la región catalana, donde es conocidísima y celebrada como *estrella* de primera magnitud”²⁷. Al igual que el de *Malvarrosa*, muchos de los nombres de estas efímeras artistas han sido olvidados –“la escultural cupletista y rumbista” Geo de Lemont, Blanca de Arteche, Pepita Robles, Elenita Cánovas, Ramoncita Rovira...– a pesar de ser anunciadas como estrellas, en algunos casos incluso internacionales:

En la Argentina, en el Brasil y en toda la América central, es conocidísima esta graciosa estrella de la canción, que da siempre una simpática nota de arte. Viene a España en ocasión propicia. El cuplé está en todo su esplendor; la próxima temporada de varietés ha de ser pródiga en acontecimientos, y *Marta Sevilla*, puesta en el lugar que le corresponde, ha de contribuir poderosamente a conseguir que este arte se manifieste siempre como arte²⁸.

Junto a este ingente batallón de aspirantes, en 1922 ejercen su reinado las grandes figuras y, por encima de todas, Raquel Meller:

Raquel Meller es hoy por hoy la única en su género; no puede comparársela con nadie porque es incomparable, ni hay quien la imite porque los imitadores resultarán caricaturas grotescas; Raquel es la genialidad en el arte de las varietés. La primera, pero a muchos metros de altura sobre las demás. En Maravillas, donde anoche hizo su presentación esta artista -que no necesita de adjetivos porque su nombre es el mejor elogio- había un lleno imponente, y, además, ya se han vendido localidades para tres o cuatro días. Raquel, después de una campaña gloriosa por provincias y el extranjero, ha vuelto a presentarse ante el público de Madrid más maravillosa que nunca [...] Ha debutado Raquel... ¿para qué más, si su nombre dice más qué todos los adjetivos del diccionario?²⁹.

²⁶ PÉREZ RODRÍGUEZ, David. “Evolución y ‘decadencia’ del género: ¿los últimos cuplés?”. En: Encabo, Enrique (ed.). *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, 2019, p. 192.

²⁷ J.S.S. “Purita Reig. Malvarrosa”. *Eco Artístico*, 30 de junio de 1922, p. 3.

²⁸ S.f. “Nuestra portada. Marta Sevilla”. *Eco Artístico*, 20 de julio de 1922, p. 7.

²⁹ PONTES BAÑOS, José. “Maravillas. De Raquel Meller”. *El Globo*, 11 de enero de 1922, p. 2.

“La lúgubre y macabra ‘diva’, que ha encogido tantos corazones con sus canciones patibularias y truculentas”³⁰ es la artista que domina la escena -también la mejor pagada-, aunque su personalísima manera de interpretar el cuplé (su “repertorio patológico”) molesta a algunos críticos: “El cuplé ya no se refiere más que a enfermedades nerviosas, delitos y crímenes pasionales. Por imposible teníamos que se pasara de glosar con sexteto la tragedia de la mujer del ahorcado, la famosa creación de Raquel”³¹. La Meller representa en el momento el cuplé sentimental, pero en esta variopinta escena no es, en absoluto, la única expresión.



Imagen 1. Raquel Meller, “la reina de las cancionistas”. *Mundo Gráfico*, 4 de mayo de 1921, p. 9.

Junto a Raquel Meller destacan en este año Luisa Vila y Pastora Imperio (de la que nos ocuparemos más adelante). Además reaparece en Madrid Lola Membrives: “convertida en actriz de verso, ha triunfado como triunfó antes en la zarzuela; porque es una verdadera artista, por su exquisito modo de trabajar, por la fe y el entusiasmo que pone en todo cuanto interpreta, desde la protagonista de complicada psicología de una comedia benaventina, hasta el cuplé más frívolo”³². También la Chelito sigue triunfando -“en el cartel hay letras grandes, y la butaca me cuesta más cara. Es que actúa *Chelito*”³³- sin abandonar el repertorio exótico que la catapultó a la fama: “La gentil *Chelito* al presentarse en Rosales,

³⁰ S.f. “Los cuplés de Raquel Meller”. *La Correspondencia de España*, 21 de diciembre de 1922, p. 1.

³¹ GARCÍA SANCHIZ, Federico. “Maravillas. El caso clínico de Luisa Vila”. *Buen humor*, 8 de octubre de 1922, p. 16.

³² PONTES BAÑOS, José. “Lara. Beneficio de Lola Membrives. Estreno de ‘El cuartito de hora’, de los Quintero”. *El Globo*, 9 de marzo de 1922, p. 2.

³³ GARCÍA SANCHIZ, Federico. “Maravillas. ‘Chelito’ y las pianolas”. *Buen humor*, 1 de octubre de 1922, p. 16.

ha obtenido un triunfo con otro cuplet de nuestro compañero Santonja y música del maestro Chaves, titulado *El amor en Jauja*; una rumba inspiradísima que da ocasión a *Chelito* de lucir sus facultades... y sus más íntimos encantos...”³⁴.

Otra de las figuras aplaudidas es Julita Fons: “en *Julita Fons* hay belleza, arte, facultades, riqueza en el vestir, y todo esto unido la hace justamente acreedora a las ovaciones que a diario escucha, llamando poderosamente la atención el cuplé llamado *Fox-trox luminoso*, en el que luce un bonito traje todo lleno de perlas luminosas”³⁵. En la escena brillan igualmente Salud Ruiz, Mercedes Serós, Tina de Jarque -“la bellísima cancionista de arte fino y agradable voz, que gusta más cada noche”³⁶- Amalia Isaura y tantas otras: “[...] el resto de los coliseos donde se cultiva el arte de danzarinas y tonadilleras, en lo posible también sostienen carteles completitos, y algunos hasta ‘bien’, a base de Chelo, Preciosilla, Laura Domínguez, y hasta Edmond de Bries”³⁷.

Aunque, como observamos, son decenas los locales que se dedican al cuplé tan solo en Madrid y numerosísimas las artistas que en ellos se presentan, uno de los acontecimientos de este año 1922 es la presencia en el teatro Maravillas de la capital de la Goya:

La Goya es la revolucionaria del arte ligero, que supo desarraigar de los tablados de los cafés cantantes y de los music halls extranjeros para trasplantarlo a los escenarios [...] es la artista de la canción que lo reúne todo: juventud, belleza, buen gusto, cultura, el instinto de lo bello y la medida exacta del cuplé que debe ser picaresco y no grosero, que puede ser sentimental, pero no melodramático, y que en ningún momento ha de cansar al público masculino ni ofender los oídos femeninos³⁸.

³⁴ S.f. “Ecos de todas partes”. *Eco Artístico*, 30 de mayo de 1922, p. 14.

³⁵ SANTONJA, José S. “Por los teatros y salones madrileños”. *Eco Artístico*, 15 de enero de 1922, p. 7. Julia (o Julita) Fons es una de las artistas que ejemplifica los tránsitos de las artistas en la escena, pues la tiple obtiene sus principales éxitos en obras cercanas al género chico (*La gatita blanca*), la opereta (*La corte de Faraón*), el cuplé e incluso la revista, despidiéndose de los escenarios con *Las castigadoras* en 1927. Elena Torres ha estudiado esta misma característica en Elena Fons. Vid. TORRES CLEMENTE, Elena. “Entre Wagner y las peteneras: aproximación a los intercambios en escena a través de la figura de Elena Fons (1873-¿)”. En: Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.). *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson, 2021, pp. 25-42.

³⁶ SANTONJA, José S. “Por los teatros y salones madrileños”. *Eco Artístico*, 5 de marzo de 1922, p. 7.

³⁷ L.H. “Variatés”. *El Globo*, 25 de mayo de 1922, p. 1.

Junto a ella se presenta en el mismo teatro la Argentinita, aplaudiendo la prensa sus cuplés (al año siguiente renovará su repertorio, destacando una rumba y el cuplé “RobesPierre”) y, algo significativo por lo temprano de la fecha, reconociéndola como “bailarina cumbre, la catedrática que hace falta en el Conservatorio”³⁹.



Imagen 2-3. La Argentinita y Pastora Imperio en 1922. *Nuevo Mundo*, 16 de junio de 1922, p. 15.

Respecto a los ritmos de moda, parece que es el fox-trot el que domina, aunque todavía tienen presencia los ritmos hispanoamericanos como la rumba. Las letras versan en torno al amor y la frivolidad, con alusiones a la modernidad más inmediata. Algunas piezas se consideran canónicas, caso de *La pulga* (que ya no es interpretada por ninguna artista de primera fila) o el *Tango de la cocaína*. El cuplé estrella de los primeros meses del año es, sin duda, *Mon homme* -escrito en 1920 por Maurice Yvain para la francesa Mistinguett, y estrenado en España en 1921 por Salud Ruiz- aunque haya críticos que extrañen canciones más livianas: “no es que nosotros pretendamos circunscribir la canción de *music-hall* a las alegrías sonoras, aunque insubstanciales, de la época de la *Fornarina*, cascabel de oro en este concierto actual de campanas presiditarias”⁴⁰.

³⁸ J.L. de M. “Maravillas. Presentación de Aurora M. Jaufret La Goya. Última semana de la Argentinita”. *El Liberal*, 3 de noviembre de 1922, p. 2.

³⁹ En 1924, dos años después, ya aparecerá en la prensa murciana únicamente como bailarina: “Se trata del debut de la verdadera estrella coreográfica ‘La Argentinita’ que ha recorrido en triunfo el nombre de España por los escenarios del extranjero. Por primera vez actuará ante el público murciano la simpática artista del baile español, la creadora insuperable de danzas castizas españolas, donde late el espíritu de otras generaciones y el ritmo callado del alma andaluza”. S.f. “Teatro Ortiz”. *El Tiempo (Murcia)*, 18 de marzo de 1924, p. 2.

A modo de resumen, podemos encontrar una buena síntesis de la escena cupletera en 1922 en el anuncio de la temporada del teatro Maravillas (una de las “catedrales” del género) para el año 1923:

Raquel Meller, La Goya, Lulú, Carmen Flores, Pastora Imperio, Argentinita, Consuelo Hidalgo y Chelito, han firmado sus compromisos con Campúa, por noventa días las más, percibiendo cada una de ellas 1.000 pesetas líquidas diarias, a excepción de Raquel, que cobrará las 1.500 pesetas [...] También han sido escrituradas otras conocidas danzarinas y tonadilleras, aunque por sueldos que no pasan de las 750 pesetas diarias, y entre las cuales se encuentran La Argentina, Pilar Alonso y Luisa Vila. Nuestros informes niegan que se trate de contratar a dos figuras tan prestigiosas en el cuplé como Salud Ruiz y Mercedes Serós [...] En figuras excelentes de segunda categoría de sueldos, tampoco se cita a Teresita de España, Dora la Cordobesita e Isabelita Ruiz⁴¹.

Vemos, por tanto, que el cuplé, ya consolidado, se manifiesta en diferentes vertientes: el cuplé “fino y sentimental”, uno de los más exitosos y que se convierte en expresión trágica en la interpretación de Raquel Meller; el cuplé “frívolo”, en el que la exhibición del cuerpo sigue siendo protagonista y que musicalmente en muchas ocasiones se identifica con la rumba; y el cuplé “cómico” y “paródico”, bastante exitoso dentro de los programas de variedades. Junto a estas tres expresiones, y en el mismo contexto de las variedades, aparecen las cupletistas, bailarinas y tocadoras de guitarra (fundamentalmente figuras femeninas, aunque también encontramos artistas masculinos) que cultivan el flamenco o el flamenquismo, y que en este año 1922 no merecen gran elogio, reseñándose brevemente su presencia en uno u otro escenario. Dada la velocidad con la que se suceden las novedades musicales, será a partir de 1923 cuando comiencen a surgir (aun tímidamente) las figuras de unas jovencísimas Estrellita Castro, Conchita Piquer e Imperio Argentina -que triunfarán ruidosamente ya en la década de los treinta- cuyo arte “andaluz” convivirá durante un tiempo con la fiebre del tango.

Mismo panorama encontramos en los músicos, pues dentro de los compositores más celebrados del año se hallan Leandro Rivera Pons, Genaro Monreal y Gaspar de Aquino; aunque se da noticia del maestro [Manuel] Font de Anta, todavía no se aprecia el predominio de la “canción andaluza” característica de este compositor. Tampoco hallamos rastro de flamenco o andalucismo en las academias de cupletistas, ni en las publicaciones periódicas dedicadas al arte frívolo, que en 1922 suman dos revistas nuevas: *Arte ligero* y *La canción popular* (que ofrecía, además de crónicas y textos, partituras de cuplé).

⁴⁰ GARCÍA SANCHIZ, Federico. “Maravillas. El caso clínico de Luisa Vila”. *Buen humor*, 8 de octubre de 1922, p. 16.

⁴¹ L. H. “Varietés. La próxima temporada en Maravillas”. *El Globo*, 31 de julio de 1922, p. 3.

LA CAJA DE PANDORA

Leyendo la prensa del momento observamos que las críticas que algunos de los impulsores del Concurso lanzaron contra el cuplé y las variedades son similares a las que los defensores de otros géneros artísticos realizaban al mismo. Y es que el cuplé, cual terrible caja de Pandora, parecía el culpable del escaso éxito de otras fórmulas, tales la zarzuela o el género chico. A modo de ejemplo, a propósito del estreno de *Doña Francisquita* podemos leer: “llevamos unos años en los que aparte de alguna zarzuela bien acogida por el público pero sin trascendencia para el arte musical triunfaba lo exótico en forma de opereta mejor o peor traducida, y lo chabacano, en forma de cuplé, campaba a sus anchas”⁴²; o en relación a la decadencia del canto popular: “Mas como hemos convenido que el canto popular ha naufragado en las *variétés*, precisa que acudamos a ellas. Y hay donde escoger: ‘Chulapona, chulona’..., sinfín de ellos. Pero todos estos cantos -o, si usted lo prefiere, cuplés- no sirven a nuestro objeto. Son expresión de un estado del alma española que ha quedado un poco en segundo término. Ahora... ¿Usted ha oído cantar a la *Chelito La chula supertanguista*? No ponga usted esa cara de asombro”⁴³. De todo parecía tener la culpa el cuplé, que sin embargo gozaba del favor del público.

Este lugar común, basado por una parte en una estética neokantiana que condena el deleite de lo sencillo y, por otro, en connotaciones morales o religiosas, ocultaba a los críticos más ortodoxos la capacidad del cuplé de transformarse e incluso influir en los espectáculos que habrían de venir, fundamentalmente la revista musical española, y es que algunos números de estas obras fueron denominados cuplés (e interpretados de manera desligada de la obra original), e igualmente tras la representación de las mismas las protagonistas solían interpretar cuplés de su repertorio o aquellos que estaban de moda. Por supuesto el cuplé fue determinante para la introducción de ritmos foráneos, bien hispanoamericanos, bien jazzísticos. Por último, evidentemente el surgimiento de la canción andaluza -posteriormente denominada copla- se produjo a partir de la tradición del cuplé y los espectáculos de variedades.

Además, contrariamente a lo que se pueda pensar, la recepción del cuplé no fue acrítica; muchas artistas tardaron en lograr el aplauso -“*Consuelito Hidalgo*, transformada en cancionista, que ha logrado al fin imponerse como cupletista al cambiar de repertorio”⁴⁴- y otras fueron escasamente elogiadas:

⁴² MARIO. “El teatro en Madrid”. *El Tiempo (Murcia)*, 27 de octubre de 1923, p. 2.

⁴³ REGUERA, Anselmo. “Al margen del cuplé”. *Buen Humor*, 22 de octubre de 1922, p. 3.

⁴⁴ SANTONJA, José S. “Por los teatros y salones madrileños”. *Eco Artístico*, 30 de octubre de 1922, p. 5.

El actual programa es el siguiente; *Coppelia*, bailarina muy mona, que está gustando. *Torkil*, malabarista de mérito. *Rosa Thauder*, cupletista, que no está del todo mal. *Los Píters*, excéntricos muy graciosos, que están gustando muchísimo. *Tina de Jarque*, la bellísima cancionista de arte fino y agradable voz, que gusta más cada noche. *Los Pilars*, excelentes acróbatas. *Nati la Bilbainita*, que ha sido un éxito grande, un acierto de la Empresa al contratarla de nuevo⁴⁵.

En la prensa es posible distinguir claramente las artistas que se celebran y aquellas otras que, a juicio de los críticos, no ofrecen espectáculos dignos de ser aplaudidos, bien por la escasa calidad en su presentación, bien por la ausencia de novedades, caso de Inés Ripoll en el Romea: “lástima que los ensayos la impidan hacer los bonitos cuplés que dicen tiene nuevos, y desde el primer día cante cosillas que llevaba *la fracasada Montiel*, o rumbas retiradas por las teloneras, números que a nadie gustan [...]”⁴⁶, o del espectáculo ofrecido en el Ba-ta-clán de Valencia: “varias cupleteras deslucen el espectáculo con ramplonerías cursis, si bien a muchas se las obliga a ello, con la amenaza de fiestas despedidas o ponerlas en la primera parte; el repertorio imbécil retrae al público y la empresa sufre las consecuencias”⁴⁷.

LA “CUPLETERÍA” FLAMENCA

El maestro Falla [...] afirma que el “cante jondo” es el más rico vivero musical del mundo y ha clamado por que se acuda en su socorro, vivificándolo y vulgarizándolo, antes de que lo ahoguen el flamenquismo, que es malo, y la cupletería, que es peor⁴⁸.

Las palabras de José Mora alabando la idea de organizar “un acto serio de afirmación de arte puro y no una juerga castiza de chulapería y flamenquismo” inciden en la “cupletería” como causa de la degradación del cante flamenco, una idea, como hemos visto, compartida por varios pensadores y periodistas. Así Rodríguez de León a propósito de la desaparición del sevillano café de Novedades: “[...] Los gustos modernos han tomado otros derroteros, y hoy la gente prefiere un ‘cabaret’ a un café de Novedades, un ‘kursaal’ a un café de

⁴⁵ SANTONJA, José S. “Por los teatros y salones madrileños”. *Eco Artístico*, 5 de marzo de 1922, p. 7.

⁴⁶ HONRUBIA, Enrique. “Variatés en provincias. Valencia”. *Eco Artístico*, 15 de enero de 1922, p. 13.

⁴⁷ HONRUBIA, Enrique. “Variatés en provincias. Valencia”. *Eco Artístico*, 30 de julio de 1922, p. 13.

⁴⁸ MORA GUARNIDO, José. “Sobre el concurso de ‘cante jondo’”. *La Voz*, 29 de marzo de 1922, p. 2.

Silverio, aunque la artificiosidad y los tangos en uso perviertan la emoción y atrofien la sensibilidad. La guitarra huye de la pianola, y el canto ‘jondo’ del cuplé [...]”⁴⁹. No obstante, en este texto, al evocar los legendarios nombres de las tablas del café, junto a Chacón, Juan Breva o la Macarrona, se cuelan los de Amalia Molina, Pastora Imperio e incluso el de la “picaresca y mundana” Raquel Meller.

Para evitar caer en error, es necesario comprender la época atendiendo a los diversos condicionantes y manifestaciones culturales que la caracterizan. Por una parte, el auge de las llamadas “variedades”, una ecléctica fórmula de espectáculo que obtiene el favor del público en la década de los diez, de los veinte y aún de los treinta, y en la que “cabe todo”. Observemos una crítica de un espectáculo ofrecido en el Music Hall Palace de Madrid en 1923:

[...] Así ocurrió también con *Dora la Checanita*, con *Dorita Cortés* y con *Margarita Díaz*. *Pilar Berti* y *Pilar Deloy* pasaron bastante bien, y después de la actuación de la cancionista *Paquita Nancy*, *Paz Santos*, bailarina, el ilusionista *At-Asv*, *Marichu de Begoña*, bailarina, y *Paquita Areas*, cancionista, se presentó la monísima *Mari-Tubau*, que derrochó, si no voz, simpatía, gracia, desenvoltura, y mucho... *aquel* para decir los cuplés, con intención y picardía.

El excéntrico *Willy* gustó bastante, y *Badur-Reyes* fue otro número de éxito. La bailarina *Luisa de Lerma* pasó, y nada más, la bailarina *Carmen de Cádiz* y la cupletista *Conchita Utrera*, que obtuvieron muchos aplausos. *Esmeralda Oriente* y *The Six Palace Girls* también gustaron [...] y *Margarita Díaz*, que baila una farruca, también de Yust, muy nueva y de mucho efecto⁵⁰.

Es en este contexto en el que ofrecen sus actuaciones varios artistas flamencos, como la Niña de los Peines en el Teatro Maravillas, en un programa compartido (en el que se anuncian once debuts) con Ninón, la danzarina Mado Minty, los excéntricos Benice and Partner, la cupletista Fifi, los *clowns* parodistas Pompof, Thedy y Emij, el evasionista Siul, el equilibrista Aragón Allegris, y las bailarinas Pilar Molina, Anita Marín y Carmelita Sevilla⁵¹, o, en la misma fecha en Barcelona, la bailaora la Tanguera.

Como ya hemos indicado, ni la crítica ni el público admite indiscriminadamente lo que se le ofrece. Y en este sentido, en la época es clara la línea que separa a las cupletistas de las flamencas. Así por ejemplo a propósito de Chelito, que sigue representando el exotismo

⁴⁹ RODRÍGUEZ DE LEÓN, A. “En torno a la demolición del famoso café de Novedades”. *El Sol*, 23 de marzo de 1923, p. 6.

⁵⁰ SANTONJA, José S. “Por los teatros y salones madrileños”. *Eco Artístico*, 30 de octubre de 1922, p. 6.

⁵¹ S.f. “En Maravillas... lo maravilloso”. *La Libertad*, 15 de abril de 1922, p. 7.

criollo: “[...] Mejor que nunca se advierte su inocencia en las rumbas y cancioncillas de negros y mulatos, que yo he visto y oído en La Habana [...] no reconozco danzas ni tonadas en la ligereza y las trivialidades de Consuelo, especialista en eso de no dar importancia a Sevilla y el Guadalquivir”⁵²; o la Goya, de quien se alaba su capacidad camaleónica sin apartarse de la esencia del cuplé: “fue muñeca, mocita de Triana, chula madrileña, y mejicana de seductora belleza. No le falló el resorte de la picardía, ni el de la emoción dramática”⁵³. Incluso a nuevas artistas se les aconseja acotar su repertorio: “[...] la nueva artista Pilar es una buena cancionista y excelente bailarina que si echa a un lado las canciones flamencas que no le van y sigue por el lado frívolo se impondrá pronto”⁵⁴.

Vemos por tanto una distinción clara entre géneros y escenas, que nos lleva a sospechar que, más que la “cupletería”, esa peligrosa “contaminación” del flamenco se estaba llevando a cabo no en los teatros, sino en los cafés y tablaos. Así podemos leer a propósito del Hotel Palace:

La dirección artística de este local ha perdido el freno y camina en cuestión de arte dando tumbos de un modo desastroso. Por si no era suficiente para probar su ineptitud la serie de camelos que nos ha colocado -salvo raras excepciones- ahora nos largó un numerito de juerga flamenca a lo café de camareras, que es como para descalificarlo rotundamente. Convencidísimos de que lo que le va al aristocrático local es un cuadrito flamenco no a lo Wan-Dick [sic] precisamente, han adquirido un saldo de elementos cazados a lazo y han armado una juerga tabernaria que yo no dudo divertirá a la empresa, pero lo que es a los espectadores yo le aseguro que no. En fin, sigan por ese camino, no ya de cervecería sino de colmado de arrabal, y ya verán el pelo que echan⁵⁵.

Frente a estas manifestaciones, los espectáculos flamencos que se dan en los teatros merecen el aplauso de la crítica. Valga como ejemplo la cartelera en Sevilla en abril de 1923, en la que encontramos en el Teatro Llorens a la Andalucita, en el Salón Imperial a la cupletista Dora la Cordobesita, “intérprete fiel del alma andaluza” y a la Niña de los Peines que “obtiene, como siempre, grandes ovaciones”, en el Kursaal Internacional a Custodia Romero, y en el Cervantes a la Mejorana y a Pastora Imperio, actuaciones todas insertas en programas de variedades:

⁵² GARCÍA SANCHIZ, Federico. “Maravillas. ‘Chelito’ y las pianolas”. *Buen humor*, 1 de octubre de 1922, p. 16.

⁵³ M.F.A. “Veladas teatrales”. *La Época*, 3 de noviembre de 1922, p. 1.

⁵⁴ PRADO, Fidel. “Varietés en Madrid”. *La Unión Ilustrada*, 15 de octubre de 1922, p. 14.

⁵⁵ PRADO, *op.cit.*, p. 15.

El cantador de flamenco *El Fosforito*, muy gastado, quedándole sólo el estilo; el dueto *Baldomerito y Baldomerita*, que cumplen muy bien su cometido; la cupletista del género alegre *Paquita Soviet*, que sale muy ligera de ropa y no se resfría; el cantador de flamenco *Miguel Milena. Niño Granada* es muy aplaudido. La reaparición de la cupletista y rumbista *Irene Alonso* ha gustado al respetable [...]

La cantadora de aires regionales *Victoria de Granada* no gusta. La bailarina *Charito* es una calamidad. La cupletista sicalíptica *Antoñita Fuentes* es muy aplaudida⁵⁶.

Además de incluir en los programas a figuras respetadas del flamenco, ni público ni crítica asisten a los espectáculos de variedades de manera acrítica, alabando o denostando las actuaciones según el mérito: “Se despidió Amalia de Isaura que ha obtenido gran éxito aunque en general lleve muchas cosas en el repertorio flojas [...] Del resto del programa, muy bien la Yanke, que es una de las mejores bailarinas que pasean los escenarios. Conchita Godoy es una cancionista que decidida a salir del montón, se aplica, y si sigue haciéndolo así, llegará a realizar su deseo. Los Yerar, fatigando al público con sus cuatro números del año que debutaron. ¿No podrían cambiar ya alguno? Me parece que es hora. El Canario, dentro de flamenquismo, bien, y mejor el formidable guitarrista Montoya”⁵⁷.

No solo los críticos comprendían las diferencias entre una y otra expresión; también los profesionales, como muestra una entrevista a Jenaro [sic] Monreal en la que habla de las alumnas que acuden a su academia:

- ¿Conoce usted pronto a las que tienen condiciones para cantar cuplés?

- No señor... Si le dijese lo contrario, mentiría. En esto hay enormes sorpresas... [...] Con las que no consigo nada es con las antiguas cantadoras de flamenco... No hay medio de quitarles los resabios del cante hondo.

Monreal baja la cabeza, como si se mostrase abatido por resultarle imposible la transformación en cupletistas de las cantadoras de café; pero luego se repone y continúa hablando:

- Me gusta mucho enseñar a mis alumnas el cuplé ligero... como tengan buen oído, lo aprenden en seguida al piano...⁵⁸.

⁵⁶ GÓNGORA FERNÁNDEZ, T. (*Virgilio*). “Varietés en provincias. Sevilla”. *Eco Artístico*, 30 de abril de 1923, p. 10.

⁵⁷ PRADO, *op.cit.*, p. 16.

⁵⁸ FABRA, Nilo. “Las estrellas de varietés y un docto profesor”. *La Voz*, 18 de febrero de 1922, p. 3.

La tendencia “flamenquista” curiosamente se acentúa tras la celebración del Concurso. Así, a partir de la segunda mitad del año y en 1923 encontramos cada vez más nombres de artistas dedicadas al flamenco -llegando al cansancio y al agotamiento de esta tendencia- en el entorno de las variedades, lo que da lugar a la comicidad y la ironía, como muestra la sarcástica entrevista realizada a la inventada cupletista “La Bella Pilonguita”: “Estrenaré los siguientes cuplés: *Soy de Madrid, Sevilla mía, Granadina de corazón, Cordobesa castiza* y una rumba titulada *Natural de Puerto Rico*”⁵⁹.

CONTACTOS ARTÍSTICOS

Si hasta ahora hemos subrayado las diferencias entre la escena del cuplé, el flamenco y el flamenquismo, lo cierto es que también hubo contactos artísticos, y algunos de ellos entre los impulsores del Concurso de Cante Jondo y las estrellas de la escena frívola. No es de extrañar si tenemos en cuenta las ricas y fecundas relaciones que mantuvieron los intelectuales con las estrellas del “Parnaso sicalíptico”⁶⁰. Como ejemplo podemos observar, en 1922, el beneficio de Lola Membrives, en el que interpreta el entremés *El cuartito de hora* de los hermanos Álvarez Quintero, tras el cual “la beneficiada cantó de un modo inimitable varias canciones de las que son autores Machado, los Quintero y Marquina, de la letra, y los maestros Calleja y Pont, de la música”⁶¹. Aún de manera más clara en la denominada “Fiesta de los ases” celebrada en el Teatro del Centro, en la que toman parte, entre otros, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Loreto Prado y Enrique Chicote, y en la que “las simpáticas artistas Julia Fons, La Chelito, Amalia Isaura y Consuelo Hidalgo, cantaron canciones y cuplés”, así como la Argentinita, que “acompañada a la guitarra por el profesor Salvador Ballesteros, bailó con verdadero arte”⁶².

Centrándonos en el círculo de artistas vinculados al Concurso de Cante Jondo, sin duda el contacto artístico más conocido es el de Pastora Imperio y Manuel de Falla. Pastora Imperio, que en la primera década del siglo compartía escenarios, ya en la capital, ya en París, con la Fornarina y otras estrellas del cuplé, fue protagonista de la creación de la gitanería en dos cuadros *El amor brujo*⁶³, estrenada en el Teatro Lara en 1915. Según

⁵⁹ T. DE LOS REYES, Manuel. “Una interviú”. *Buen Humor*, 4 de febrero de 1923, p. 4.

⁶⁰ ENCABO, *op. cit.*, pp. 22-24.

⁶¹ PONTES BAÑOS, *op. cit.*, p. 2.

⁶² RIOJA, José P. “En el teatro del centro. La fiesta de los ‘ases’”. *El Globo*, 9 de marzo de 1922, p. 2.

⁶³ *El amor brujo* ha sido ampliamente estudiado en el volumen colectivo: TORRES CLEMENTE, Elena et al. (coord.). *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Granada: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música/

Pahissa, la Mejorana y la propia Pastora contaron la leyenda al compositor y a María Lejárraga; de este modo, no cabe duda de que la obra fue concebida para la artista sevillana: “Para reaparición de la gentil Pastora Imperio se estrenará el jueves, 15, la gitanería en dos cuadros titulada *El amor brujo*, escrita expresamente para la notable artista, que la representará acompañada de su hermano Víctor Rojas y sus tres preciosas gitanillas”⁶⁴. Aunque algunos periodistas fueron especialmente críticos con la artista -caso de Zeda: “lo que considero una desdicha es que a esta bailarina o bailadora gitana se la haga declamar. Dance, y taconee, y jaléese... esto es lo suyo; pero ‘echar comedias’, eso no puede, o mejor dicho, no debe ser”⁶⁵, o Ignotus: “la bellísima gitana, cuyo arte tiene tantos entusiastas entre nuestro público, nos hizo anoche olvidar una vez más con lo bien que baila lo mal que canta”⁶⁶- la mayoría aplaudió a la sevillana: “la juncal Pastora, gitana de estirpe y artista por don natural, declama, canta, danza y es juntamente actriz, diva y bailaora, perfectamente ajustada a la significación y a la fisonomía íntima y plástica de la heroína de *El amor brujo*”⁶⁷. En el momento del estreno, Pastora Imperio ya era “la artista predilecta de la buena sociedad”⁶⁸ y también elogiada por numerosos intelectuales, entre ellos uno de sus más fervientes admiradores, Jacinto Benavente. Este, a propósito de la representación de *Salomé* de Richard Strauss en el Teatro Real apuntaba:

Centro de Documentación de Música y Danza, 2017. En un primer momento se pensó en el pintor Ignacio Zuloaga (figura igualmente importante en la celebración del Concurso de Cante Jondo) para los decorados. En el Archivo de la Fundación Zuloaga se conservan cartas del pintor con Pastora Imperio, así como otras artistas de la escena del cuplé como la Argentina, Amalia Molina o la Oterito.

⁶⁴ S.f. “Vida teatral”. *El Globo*, 12 de abril de 1915, p. 3. De igual manera el redactor de *La Ilustración Artística*, quien mostraba su extrañeza ante la naturaleza del espectáculo, subrayando que había sido concebido para la artista: “*El amor brujo* es una serie de danzas y canciones en las cuales han procurado los autores de la obra conservar el carácter de la raza gitano-andaluza con todas sus extrañas sonoridades y sus ritmos peculiarísimos, y resulta una obra en extremo pintoresca y verdaderamente sugestionadora [...] ha sido hecho expresamente para la celebrada bailarina y cantadora Pastora Imperio, la cual luce en ella en todo su esplendor, las gracias y las habilidades que le han conquistado la popularidad de que disfruta y los aplausos que el público le ha prodigado proclamándola como estrella en materia de danzas gitanas”. S.f. “Madrid. Notas de actualidad”. *La Ilustración Artística*, 26 de mayo de 1915, p. 294.

⁶⁵ ZEDA. “Veladas teatrales”. *La Época*, 16 de abril de 1915, p. 2.

⁶⁶ IGNOTUS. “Los teatros. Estrenos. *El amor brujo*”. *La Correspondencia de España*, 16 de abril de 1915, p. 6.

⁶⁷ J. de L. “Los teatros. Lara. *El amor brujo*”. *El Imparcial*, 16 de abril de 1915, p. 3.

⁶⁸ EL ABATE. “Cosas que pasan”. *La última moda*, 3 de septiembre de 1916, p. 17.

Admirado el arte de la señora Bellincioni, convengamos en que si Salomé no danzó de otro modo ante el Tetrarca, o este era hombre de bien contentar, o tenía más ganas de perder de vista la cabeza del Precursor que Salomé de conseguir la del uno y trastornar la del otro.

¡Me figuro a Pastora Imperio bailando por instinto lo que la señora Bellincioni baila por arte! ¿No son nuestro vulgarizado tango y nuestro popular garrotín más propia evocación de lo que debió ser la danza de Salomé? ¡Lástima que haya perdido toda nobleza con el roce plebeyo! Hay que confesar ¡oh amplitud de los escenarios populares! que la *Corte de Faraón* con su garrotín, está más cerca de la verdad bíblica que la *Salomé* de Strauss con su danza de los siete velos⁶⁹.

Sumamente interesantes resultan las palabras del escritor, pues precisamente las críticas al cuplé y el flamenquismo se situaban en su artificialidad, falta de pureza y contaminación. Benavente, contrariamente a esta postura, defiende en estas líneas los espectáculos populares (el arte de la Imperio y hasta la opereta bíblica *La corte de Faraón*) precisamente por esta popularidad, esta invitación al goce desinteresado, esta proximidad al elemento dionisiaco⁷⁰.

Volviendo a Pastora Imperio, sabida es la admiración que causó en los intelectuales y artistas del momento: Romero de Torres la convirtió en musa, Benlliure la esculpió, los Álvarez Quintero le escribieron obras⁷¹, fue admirada por Valle-Inclán⁷² y, tras el estreno de *El amor brujo*, Turina preparó una obra para ella⁷³, dio funciones aristocráticas

⁶⁹ BENAVENTE, Jacinto. “De sobremesa”. *El Imparcial*, 28 de febrero de 1910, p. 3.

⁷⁰ Aun así, al afirmar que han perdido su “nobleza” con el “roce plebeyo” parece, una vez más, denunciar la escasa calidad artística de los espectáculos. Se desplaza así el conflicto no al cuplé, el flamenco o el flamenquismo, sino a sus ejecutantes.

⁷¹ “Pastora Imperio nos dio anoche una entretenida conferencia: una versión de la historia de Sevilla, ‘en verso, naturalmente’ [...] los hermanos Quintero han hecho a Pastora el regalo de un monólogo, escrito con la gracia y el ingenio peculiares de los admirables saineteros, y Pastora regaló al monólogo toda su sal y sandunga [...] Pastora explicó *La historia de Sevilla* primero de palabra y luego bailando ‘por lo castizo de lo más castizo’ [...] Ahí es nada: Pastora dándose pataitas y tocando los pitos [...] así la tocaron las palmas. Seis u ocho veces se levantó el telón”. A.P.L. “Gacetillas teatrales”. *El Heraldo de Madrid*, 8 de febrero de 1917, p. 2. El maestro Bravo puso música a esta obra de circunstancia.

⁷² Hay quien adivina, en el personaje de La Lunares de *Luces de Bohemia*, el reflejo de la artista sevillana.

⁷³ “El maestro Turina escribe ahora una obra para Pastora Imperio, basada en una fantasía morisca”. S.f. “Noticias generales”. *La Época*, 3 de mayo de 1915, p. 3. Nótese que, en el momento de aparición

acompañada al piano por Falla⁷⁴ y compartió el escenario del Teatro Real con los Ballets Russes⁷⁵. *El amor brujo*, además, conecta con otras dos figuras artísticas surgidas de la escena del cuplé: Antonia Mercé la Argentina, encargada de la segunda versión, de 1925, y Encarnación López la Argentinita, que en su versión de 1933 contó, además de con su hermana Pilar, con la Macarrona, la Malena y la Fernanda.

Aunque para los historiadores de la danza la Argentinita es fundamentalmente una bailarina, en 1922 todavía se reconoce en ella a la artista de variedades: “Ya han dado cuerda otra vez a la *Argentinita*, bonito juguete mecánico que baila, canta, declama, diserta, fregolinea, parodia... y dice papá [...] Debido a que las piernas de la alada bailarina están un poco curvadas, preocupa el temor de que choquen entre si los zapatos, siempre con la punta hacia dentro. Pero nadie ignora que jamás tuvo un tropiezo la *Argentinita*...”⁷⁶. En este mismo texto se subraya su condición inferior como bailarina a “la Imperio y la Argentina”, sin sospechar la trascendencia de su figura en los siguientes años. Aunque en 1924 se anuncia su participación como actriz en la cinta *Rosario la cortijera* (el mismo año se estrena con gran éxito *Violetas imperiales*, protagonizada por Raquel Meller), no será en el cine donde alcance la fama sino, alejándose de las variedades, en el terreno de la danza.

de esta noticia, la Imperio está representando *El amor brujo* en Lara.

⁷⁴ Así, en la fiesta organizada por la Infanta Isabel, Pastora Imperio actuó durante más de dos horas con el siguiente programa: “Primera parte: Tirana, tonadilla del maestro Larroga: Alegrías, baile acompañada por su hermano; El Alcázar, canción gitana y Garrotín grotesco acompañada de su hermano; Segunda parte: ¡Viva Madrid!, pasodoble; danza del fin del día de *El amor brujo*, acompañada por el autor; Danza gitana acompañada por su hermano y Chulapa soy, canción madrileña”. S.f. “Una fiesta artística. En el palacio de la Infanta Isabel”. *La Época*, 14 de junio de 1916, p. 1. Anteriormente, también en un contexto aristocrático, en el Gran Teatro y con presencia de los reyes, había compartido escenario con Tomás Bretón, quien dirigió *La verbena de la Paloma* en una función en la que Pastora Imperio cantó “aires nacionales”. S.f. “Los excursionistas italianos. En el Gran Teatro”. *El Liberal*, 28 de abril de 1914, p. 3.

⁷⁵ En el Beneficio de la Asociación de la Prensa de 1917: “La compañía de Sergio Diaghilev ejecutará algunos de los más aplaudidos bailes de su artístico repertorio, y Pastora Imperio, nuestra gran danzarina, alternará con ellos, dando la nota cálida y vibrante de su personal y españolísimo arte”. S.f. “Los Bailes Rusos. Beneficio de la Asociación de la Prensa”. *La Época*, 14 de junio de 1917, p. 2. Los ballets ofrecidos por los Ballets Russes fueron *Carnaval*, *El príncipe Igor* y *Scheherazade*. El descubrimiento del flamenco por parte de Diaghilev le llevó a idear en 1921 el ballet *Cuadro flamenco*, con un elenco compuesto por la Macarrona, la Malena, el Estampío, el Rojas, el Tijero, la Minerita y la Rubia de Jerez, que alcanzó gran éxito en Londres (donde se estrenó) y en París. Vid. ÁLVAREZ MOLINA, *op. cit.*, p. 304.

⁷⁶ GARCÍA SANCHIZ, Federico. “Ya han dado cuerda otra vez...”. *Buen humor*, 22 de octubre de 1922, p. 10.

Considerada una de las renovadoras de la escuela dancística española, en la década de los treinta además intensificará su contacto con los círculos intelectuales de la Residencia de Estudiantes⁷⁷ y su relación personal y profesional con Federico García Lorca⁷⁸, siendo la encargada de grabar diez de las *canciones populares españolas* en 1931 (La Voz de su Amo).

CONCLUSIONES

A pesar de que ya en su época, y en las siguientes décadas, se determinó que el cuplé era el enemigo del cante y baile flamenco, una mirada a la prensa del momento desmiente esta afirmación. En los principales teatros y escenarios ambas realidades podían convivir a través del fenómeno de las variedades, y aunque existían simultáneamente, cada escena mantenía su personalidad. Como Mercedes Gómez-García Plata señala, “el flamenco artístico o público no mató al flamenco privado como lo predecía Demófilo, ya que los espectáculos flamencos siempre cohabitaron y siguen cohabitando con las reuniones de cabales, y los cantaores profesionales con los aficionados. En lugar de excluirse, las dos formas de representación del flamenco se han complementado”⁷⁹.

En los años veinte el cuplé está en pleno apogeo. Se ha consolidado como espectáculo y reinan en las tablas de Madrid, Barcelona y Sevilla (“capitales” al mismo tiempo del flamenco y el flamenquismo) las principales representantes del género: Raquel Meller, la Chelito y la Goya, entre otras. Como hemos comprobado, ninguna de ellas se “agitana”⁸⁰; es más, a algunas de las que comienzan su recorrido se les recomienda desde los periódicos abandonar los “quejíos” flamencos para dedicarse enteramente al arte frívolo. Ciertamente es que encontramos un buen número de artistas flamencas o “aflamencadas”, pero cantidad no es sinónimo de calidad: en 1922, muy pocas, frente al cuplé frívolo, cómico o sentimental, merecen un comentario destacado más allá de una breve reseña de su presencia.

⁷⁷ MATÍA POLO, Inmaculada. “Mujeres en la escena: la ‘Compañía de bailes españoles’ de La Argentinita y el estreno de El amor brujo (1933)”. *Raudem - Revista de Estudios de las Mujeres*, Vol. 2, 2014, p. 209.

⁷⁸ Para más información sobre la relación personal y artística de Sánchez Mejías, García Lorca y la Argentinita, consúltense LEÓN SILLERO, *op. cit.*, pp. 263-297.

⁷⁹ GÓMEZ-GARCÍA PLATA, *op. cit.*, p. 120.

⁸⁰ Sobre los escenarios; otra cuestión fue la moda de dejarse fotografiar o retratar “a la andaluza” con mantilla, mantón o sombrero cordobés. A este respecto, Julio Romero de Torres inmortalizó a varias de las estrellas del cuplé, Pastora Imperio por supuesto, pero también a Raquel Meller y la Argentinita.

Junto a este “batallón” de artistas menores, la década de los veinte también es la de varios nombres fundamentales de la escena flamenca en el contexto del cuplé y las variedades: Pastora Imperio, Custodia Romero o la Niña de los Peines entre otros. Nos encontramos, por tanto, ante una convivencia en la que los espectáculos ofrecidos no se consumen de manera acrítica, sino que se aplauden o censuran, no en función del género o la estética ofrecida, sino de la calidad en la presentación. Probablemente en la época existiera multitud de “falsas gitanas” en escenarios menores, pero no eran las principales representantes del cuplé, género en boga (en estos años aplaudido en su corriente fundamentalmente sentimental) que, a comienzos de los años treinta, comenzaría a perder fuerza frente a otros productos escénicos.

Curiosamente, es a partir de la fecha de celebración del Concurso de Cante Jondo y no antes cuando comienzan a proliferar los espectáculos flamencos⁸¹ dentro de la vertiente denominada “operismo”, que cristalizará en las óperas flamencas⁸² y en las comedias flamencas que, en alianza con la industria cinematográfica, popularizarán lo que en los años posteriores se conocerá como canción andaluza, canción española o copla.

Por tanto, a la luz de los datos y de la realidad de la programación en 1922, todo parece indicar que no era el cuplé el enemigo del flamenco. Muy al contrario, figuras nacidas de este universo como Pastora Imperio, la Argentina o la Argentinita serán protagonistas de diversas iniciativas escénicas junto a algunos de los artistas e intelectuales impulsores del Concurso de Cante Jondo. A pesar de ser siempre el culpable de la decadencia de la moral y del arte –de la ópera, de la zarzuela, del género chico, del flamenco...– el cuplé, género comercial que, lejos de aspiraciones artísticas buscaba la satisfacción del público, llevaba en su misma esencia –y algunos acertados críticos lo comprendieron– la modernidad.

⁸¹ Distinguimos espectáculos, esto es, configurados a partir de una compañía, de la presentación unipersonal de intérpretes, aun cuando en el contexto de las variedades en un mismo escenario pudieran coincidir dos o más representantes de la tendencia flamenquista.

⁸² Aunque, como hemos observado, la coincidencia de varios artistas flamencos en un escenario podía dar como resultado determinados cuadros o fin de fiesta, es a partir de los años veinte cuando aparecen compañías enteras dedicadas a las comedias u óperas flamencas, espectáculos representados en teatros e incluso plazas de toros.

REFERENCES / REFERENCIAS

ÁLVAREZ MOLINA, Sandra. “París: ‘mecenas’ del flamenco finisecular”. En: Bruña Cuevas, Manuel *et ál.* (coord.). *La cultura del otro: español en Francia, francés en España* (pp. 300-308). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

BERLANGA, Miguel Ángel. “El arte flamenco. Un referente simbólico más de ‘lo andaluz’”. En: Berlanga, Miguel Ángel (ed.). *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional* (pp. 15-41). Granada: Universidad de Granada, 2009.

CASARES RODICIO, Emilio Francisco. “El café concierto en España”. En: *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, 1994, vol. 2, pp. 1285-1296

CAVIA NAVA, Victoria. “Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 2013, pp. 51-73.

CLÚA, Isabel. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria, 2016.

ENCABO, Enrique (ed.). *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, 2019.

GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Mercedes. “El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta”. En: Salaün, Serge, Ricci, Evelyne y Salgues, Marie (eds.). *La escena española en la encrucijada (1890-1910)* (pp. 101-124). Madrid: Fundamentos-Espiral Hispano Americana, 2005.

LEÓN SILLERO, José Javier. *El duende lorquiano: de hallazgo poético a lugar común flamenco*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2015.

LLANO, Samuel. *Notas discordantes. Flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid, 1850-1930*. Madrid: Libros corrientes, 2021.

MATÍA POLO, Inmaculada. “Mujeres en la escena: la ‘Compañía de bailes españoles’ de La Argentinita y el estreno de El amor brujo (1933)”. *Raudem - Revista de Estudios de las Mujeres*, Vol. 2, pp. 203-217.

NÚÑEZ, Faustino. *El afinador de noticias. Crónicas flamencas en la prensa de siglos pasados*. Sevilla: La Droguería Music, 2018.

NÚÑEZ, Faustino. “Cantes que fueron canciones, canciones que se hicieron cantes”. En: Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.). *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios* (pp. 17-24). Madrid: Dykinson, 2021.

PAZOS, François Soumah. “Catalunya ballarina flamenca. Visiones del baile y la danza flamenca”. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 66-67, 2008, pp. 161-182.

PÉREZ RODRÍGUEZ, David. “Evolución y ‘decadencia’ del género: ¿los últimos cuplés?”. En: Encabo, Enrique (ed.). *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios* (pp. 191-210). Madrid: ICCMU, 2019.

SALAÜN, Serge. “Cuplé y variedades (1890-1915)”. En: Salaün, Serge, Ricci, Evelyne y Salgues, Marie (eds.). *La escena española en la encrucijada (1890-1910)* (pp. 125-151). Madrid: Fundamentos-Espiral Hispano Americana, 2005.

TORRES CLEMENTE, Elena et al. (coord.). *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Granada: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música/ Centro de Documentación de Música y Danza, 2017.

TORRES CLEMENTE, Elena. “Entre Wagner y las peteneras: aproximación a los intercambios en escena a través de la figura de Elena Fons (1873-¿)”. En: Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.). *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson, 2021, pp. 25-42.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

AGUILAR, Mario. “Cartas catalanas. La más única...”. *El Imparcial*, 18 de agosto de 1916, p. 3.

A.P.L. “Gacetillas teatrales”. *El Heraldo de Madrid*, 8 de febrero de 1917, p. 2.

ARLEQUÍN. “El teatro. De ‘varietés’. Despedida y casamiento”. *La Acción*, 17 de agosto de 1916, p. 3.

ARMENTA, Antonio. “A vuelapluma. Rosario Guerrero”. *El Álbum Iberoamericano*, 7 de mayo de 1909, pp. 196-197.

BENAVENTE, Jacinto. “De sobremesa”. *El Imparcial*, 28 de febrero de 1910, p. 3

DE CASTRO, Cristóbal. “Las mujeres. El casticismo de la Imperio”. *El Liberal*, 28 de abril de 1909, p.1.

EL ABATE. “Cosas que pasan”. *La última moda*, 3 de septiembre de 1916, p. 17.

FABRA, Nilo. “Las estrellas de varietés y un docto profesor”. *La Voz*, 18 de febrero de 1922, p. 3.

GARCÍA SANCHIZ, Federico. “Maravillas. ‘Chelito’ y las pianolas”. *Buen humor*, 1 de octubre de 1922, p. 16.

GARCÍA SANCHIZ, Federico. “Maravillas. El caso clínico de Luisa Vila”. *Buen humor*, 8 de octubre de 1922, pp. 16-17.

GARCÍA SANCHIZ, Federico. “Ya han dado cuerda otra vez...”. *Buen humor*, 22 de octubre de 1922, p. 10.

GÓNGORA FERNÁNDEZ, T. (*Virgilio*). “Variatés en provincias. Sevilla”. *Eco Artístico*, 30 de abril de 1923, pp. 10-11.

HONRUBIA, Enrique. “Variatés en provincias. Valencia”. *Eco Artístico*, 15 de enero de 1922, p. 13.

HONRUBIA, Enrique. “Variatés en provincias. Valencia”. *Eco Artístico*, 30 de julio de 1922, p. 13.

IGNOTUS. “Los teatros. Estrenos. El Amor brujo”. *La Correspondencia de España*, 16 de abril de 1915, p. 6.

J. de L. “Los teatros. Lara. El amor brujo”. *El Imparcial*, 16 de abril de 1915, p. 3.

J.L. de M. “Maravillas. Presentación de Aurora M. Jaufret La Goya. Última semana de la Argentinita”. *El Liberal*, 3 de noviembre de 1922, p. 2.

ENRIQUE ENCABO

J.S.S. “Purita Reig. Malvarrosa”. *Eco Artístico*, 30 de junio de 1922, p. 3.

L.H. “Variatés”. *El Globo*, 25 de mayo de 1922, p. 1.

L.H. “Variatés. La próxima temporada en Maravillas”. *El Globo*, 31 de julio de 1922, p. 3.

M.F.A. “Veladas teatrales”. *La Época*, 3 de noviembre de 1922, p. 1.

MANFREDI, Domingo. *Geografía del Cante Jondo*. Madrid: El Grifón, 1955.

MANZANARES NAUSA, José. “Variatés. Barcelona”. *Eco artístico*, 25 de mayo de 1912, pp. 4-5

MARIO. “El teatro en Madrid”. *El Tiempo (Murcia)*, 27 de octubre de 1923, pp. 2-3.

MORA GUARNIDO, José. “Sobre el concurso de ‘cante jondo’”. *La Voz*, 29 de marzo de 1922, p. 2.

PONTES BAÑOS, José. “Maravillas. De Raquel Meller”. *El Globo*, 11 de enero de 1922, p. 2.

PONTES BAÑOS, José. “Lara. Beneficio de Lola Membrives. Estreno de ‘El cuartito de hora’, de los Quintero”. *El Globo*, 9 de marzo de 1922, p. 2.

PRADO, Fidel. “Variatés en Madrid”. *La Unión Ilustrada*, 15 de octubre de 1922, pp. 14-16.

REGUERA, Anselmo. “Al margen del cuplé”. *Buen Humor*, 22 de octubre de 1922, pp. 2-3.

RETANA, Álvaro. “La Goya”. *La Nación*, 18 de mayo de 1917, p. 5.

RIOJA, José P. “En el teatro del centro. La fiesta de los ‘ases’”. *El Globo*, 9 de marzo de 1922, p. 2.

RODRÍGUEZ DE LEÓN, A. “En torno a la demolición del famoso café de Novedades”. *El Sol*, 23 de marzo de 1923, p. 6.

SANTONJA, José S. “Por los teatros y salones madrileños”. *Eco Artístico*, 15 de enero de 1922, pp. 7-8.

SANTONJA, José S. “Por los teatros y salones madrileños”. *Eco Artístico*, 5 de marzo de 1922, pp. 7-9.

SANTONJA, José S. “Por los teatros y salones madrileños”. *Eco Artístico*, 30 de abril de 1923, pp. 5-6.

SANTONJA, José S. “Por los teatros y salones madrileños”. *Eco Artístico*, 30 de octubre de 1922, p. 5.

S.f. “Campañas en provincias”. *El Heraldo de Madrid*, 8 de agosto de 1912, p. 4.

S.f. “Los excursionistas italianos. En el Gran Teatro”. *El Liberal*, 28 de abril de 1914, p. 3.

S.f. “Vida teatral”. *El Globo*, 12 de abril de 1915, p. 3.

S.f. “Noticias generales”. *La Época*, 3 de mayo de 1915, p. 3.

S.f. “Madrid. Notas de actualidad”, *La Ilustración Artística*, 26 de mayo de 1915, p. 294.

S.f. “Varietés”. *Eco Artístico*, 15 de febrero de 1916, p. 14.

S.f. “Una fiesta artística. En el palacio de la Infanta Isabel”. *La Época*, 14 de junio de 1916, p. 1.

S.f. “Los teatros”. *La Correspondencia de España*, 8 de enero de 1917, p. 5.

S.f. “Los Bailes Rusos. Beneficio de la Asociación de la Prensa”. *La Época*, 14 de junio de 1917, p. 2.

S.f. “En Maravillas... lo maravilloso”. *La Libertad*, 15 de abril de 1922, p. 7.

S.f. “Ecos de todas partes”. *Eco Artístico*, 30 de mayo de 1922, p. 14.

S.f. “Nuestra portada. Marta Sevilla”. *Eco Artístico*, 20 de julio de 1922, p. 7.

S.f. “Presentación de Aurora M. Jaufret La Goya. Última semana de la Argentinita”. *El Liberal*, 3 de noviembre de 1922, p. 2.

ENRIQUE ENCABO

S.f. “Los cuplés de Raquel Meller”. *La Correspondencia de España*, 21 de diciembre de 1922, p. 1.

S.f. “Teatro Ortiz”. *El Tiempo (Murcia)*, 18 de marzo de 1924, p. 2.

T. DE LOS REYES, Manuel. “Una interviú”. *Buen Humor*, 4 de febrero de 1923, pp. 3-4.

ZEDA. “Veladas teatrales”. *La Época*, 16 de abril de 1915, p. 2.