



Universidad de Valladolid

Máster en Música Hispana

**Aproximación contextual a los cuplés de Álvaro
Retana conservados en la Biblioteca Nacional de
España: 1911-1927**

Trabajo de Fin de Máster

PABLO ROMÁN PEÑAS

Realizado bajo la dirección del prof. Juan P. Arregui

2018

**Aproximación contextual a los cuplés de Álvaro
Retana conservados en la Biblioteca Nacional de
España: 1911-1927**



Universidad de Valladolid

Máster en Música Hispana

**Aproximación contextual a los cuplés de Álvaro
Retana conservados en la Biblioteca Nacional de
España: 1911-1927**

Trabajo de Fin de Máster

PABLO ROMÁN PEÑAS

Realizado bajo la dirección del prof. Juan P. Arregui

2018

El autor

Vº Bº del tutor

Índice General

| | |
|--|-----|
| Introducción..... | 15 |
| 1.1. Justificación del tema de estudio y objetivos | 17 |
| 1.2. Estado de la cuestión | 20 |
| 1.3. Marco teórico, fuentes y metodología | 30 |
| 2. Álvaro Retana. Vida, ficción y sexualidad | 43 |
| 2.1. Propósito de biografía..... | 45 |
| 2. 2. Dobles personalidades y libertinaje | 73 |
| 3. El cuplé: evolución, espacios y mujeres | 89 |
| 3. 1. Cuplé sicalíptico (1893-1911) | 96 |
| 3. 2. Cuplé clásico (1911-1920)..... | 106 |
| 3. 3. Cuplé como espectáculo (1920-1936) | 115 |
| 3. 4. La mujer en el cuplé | 122 |
| 4. Conclusiones..... | 135 |
| 5. Anexos | 139 |
| 5.1. Cuplés recogidos en la Biblioteca Nacional de España..... | 141 |
| 5. 2. Partituras de Retana publicadas en periódicos | 185 |
| 6. Fuentes y bibliografía | 189 |
| 6.1. Hemerografía histórica | 191 |
| 6.2. Fuentes impresas..... | 193 |
| 6.3. Literatura crítica | 195 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 1. Tabla clasificatoria de los cuplés recogidos en la BNE, autoría propia. | 40 |
| Fig. 2. Aurora Mañanos Jauffret, la Goya, con trenzas y sombrero mexicano en el suelo. Tarjeta postal (impresor V. L., Sevilla). Biblioteca Fundación Juan March, colección digital de Turina | 49 |
| Fig. 3. Cubierta de <i>El octavo pecado capital</i> (Madrid: Biblioteca Hispania, 1920). Colección particular..... | 55 |
| Fig. 4. Necrológica. <i>ABC</i> , 14 de febrero de 1970..... | 71 |
| Fig. 5. Dibujo que muestra la idealización Retana, reproducido de Sara Toro Ballesteros, «El escritor que se pintó a sí mismo: los figurines de Álvaro Retana», <i>Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas</i> , n.º 3 (2015), 191. | 75 |
| Fig. 6. Caricatura de Retana. «Muñecos de trapo. El más joven y bello de los plagiarios», <i>Buen humor, Semanario satírico</i> , 17 de diciembre de 1922..... | 75 |
| Fig. 7. Gabriel Casas, «Grupo de homosexuales en el Barrio Chino de Barcelona». Reproducida de Juan Carlos Usó, <i>Orgullo travestido: Egmont de Bries y la repercusión social del transformismo en la España del primer tercio del siglo XX</i> (Santander: El Desvelo, 2017), 113. | 83 |
| Fig. 8. Rapide, «Egmond, de Bries luciendo un espectacular mantón de manila». Reproducida de Juan Carlos Usó, <i>Orgullo travestido: Egmont de Bries y la repercusión social del transformismo en la España del primer tercio del siglo XX</i> (Santander: El Desvelo, 2017), 10..... | 83 |
| Fig. 9. Foyer del Eden Concert –famoso café-cantante– a la hora de la cena, fotografía de Armengol, 1903, <i>Pluma y lápiz</i> , n.º 132 (1903): 10-11..... | 97 |
| Fig. 10. Consuelo Vello, la Fornarina, en 1908 durante una actuación en París, <i>Mundo gráfico</i> , 21 de julio de 1915..... | 97 |
| Fig. 11. Viñeta cómica publicada en la primera plana, <i>La Voz: diario independiente</i> , 21 de septiembre de 1922. | 120 |
| Fig. 12. De izquierda a derecha: Angelita Torres, Lilette Alix, la Bella Criolla, Odette Vermeil, Zizi Sautillon, y Rosa Fortuny, 1903, <i>Pluma y lápiz</i> , n.º 132 (1903): 12..... | 123 |
| Fig. 13. Tarjeta postal de Conchita Catalá, 1915. Madrid, Museo de Historia. Reproducida de https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022711/urn_repo_x_ist_utl_pt_MH_33433.html?q=conchita+catalá | 128 |
| Fig. 14. Joaquín Sorolla, Retrato de Raquel Meller, 1918. Óleo, 125 x 100 cm. Madrid, Museo Sorolla. Reproducida de | |

<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=6113&inventory=01224&table=FMUS&museum=MSM>..... 128

Introducción

1.1. Justificación del tema de estudio y objetivos

El presente Trabajo de Fin de Master supone la conclusión al proceso formativo que entiende el Máster Oficial Interuniversitario en Música Hispana como consecuencia académica lógica del Grado en Historia y Ciencias de la Música. Concluí esta etapa previa con la realización de un TFG enmarcado dentro de las ramas de estudio de la música popular y con una temática contemporánea. Mis preferencias de interés musicológico han sido determinadas por el curso de varias asignaturas relacionadas con los géneros lírico-dramáticos y performance, tanto en el Grado como en mi estancia en Roma fruto del programa Erasmus, y la investigación en las músicas populares urbanas, sumado a mi atracción por una época tan fascinante como el tránsito entre siglos XIX y XX y las primeras décadas de este, me han llevado a elegir el actual objeto de estudio. Sobre este prontuario, los siguientes capítulos pretenden acercarse tanto al género del cuplé como a la personalidad de uno de sus autores más interesantes: Álvaro Retana.

Este estudio propone abordar el cuplé en tanto fenómeno sociocultural que no se ha beneficiado de excesiva atención científica en las últimas décadas, y que, si bien ha sido relativamente tratado por disciplinas como los estudios teatrales e históricos, la investigación musicológica no le ha prestado sino un interés puntual e incluso tangencial, a pesar de ser la música, *per se*, uno de los principales pilares que lo sustentan. Asimismo, es un género fronterizo entre las artes escénicas y la música popular urbana, lo que puede llevar a propiciar un diálogo entre diversas orientaciones académicas y promover nuevas líneas de investigación interdisciplinar. Sucede una situación análoga con respecto a Álvaro Retana, que ha sido estudiado principalmente desde la filología y la literatura, puntualmente desde las artes plásticas, pero nunca planteado desde las concepciones musicológicas si bien ha sido uno de los personajes protagonistas en el desarrollo de la canción como cultura de masas. Es por ello que este TFM pretende ser una primera puesta en valor de ambos conceptos desde una perspectiva científica y académica.

La mujer ha sido el personaje principal en la historia del cuplé, y la relación de Retana con este colectivo fue una constante. Pero, a pesar del progresismo y la apertura de mente del escritor y compositor, según mi hipótesis, los valores de uso y cosificación de la mujer estaban muy insertos en la sociedad, y Retana no fue más que un reproductor de estos. Aunque, del mismo modo, la canción y el *music-hall* fue un contexto en el que se trataron nuevos niveles de libertad y subversión frente a la dominación patriarcal.

La dispersión de la información sobre el cuplé, no solo a nivel académico, sino también a nivel general en fuentes primarias, y las diversas facetas artísticas de Retana—escritor, periodista, compositor y figurinista—, me llevaron a plantear, en un primer momento, una aproximación a los cuplés musicalizados por Retana. Pero la participación de Retana en la canción es, cuantitativa y cualitativamente, mucho menos conspicua como compositor que como letrista. A esto hay que añadir la dificultad para encontrar y recopilar partituras desde fuentes primarias o contemporáneas, lo que hizo que me centrara finalmente en una recopilación de los cuplés en los que participó tanto como escritor con su faceta compositiva. El tiempo disponible para la realización de la investigación no me permitía realizar un vaciado de las partituras, lo que me llevó a centrarme en las letras.

El archivo de la Sala Barbieri, alojado en la Biblioteca Nacional de España, es la institución que más documentos y grabaciones conserva de Retana, hecho fundamental por el que comencé mi recopilación de materiales en esta entidad. La nula digitalización de estos materiales motivó mi traslado hasta la sede en Madrid para revisar dichos registros. Previamente realicé un compendio de referencias bibliográficas de toda la producción de Retana recogida en el catálogo general de la BNE, y de este extraje los datos de las que referían a archivos musicales, ya fueran registros escritos o sonoros. La ingente suma de documentos me obligó a acotar el material con el iba a trabajar. Es por ello que determiné un límite temporal en base a los acontecimientos biográficos del autor, correspondiente al periodo entre 1911, año en el que comienza su carrera en la industria del *music-hall*, y 1927, fecha en la que es sentenciado por segunda vez por el Gobierno de Primo de Rivera tras su paso por la cárcel cinco meses antes, uno de los factores que llevó, entre otras cosas, a un cese en su producción de canciones. Este es entonces el objeto de estudio abordado: los cuplés de Álvaro Retana recogidos en la BNE entre 1911 y 1927.

La extensión de el objeto de estudio me ha llevado a plantear desde un primer momento la investigación como una aproximación inicial su contexto, con el fin de sumergir al lector en el ambiente histórico, político, social y cultural de los dieciséis años en los que se enmarcan los cuplés recopilados. Por un lado, se pretende estudiar al sujeto de Retana como creador, y por otro al cuplé como género musical, para llegar así a un conocimiento de la correlación existente entre ambos. Entretanto, se pretenden abordar distintas temáticas que conciernen a ambos, mayormente interseccionales, como son las cuestiones de sexualidad y género.

En base a estas concepciones preliminares, el objetivo general de mi TFM se centra en conocer el cuplé como género y la relación de Álvaro Retana con este. Para ello se pretende contextualizar los cuplés recopilados en la BNE, a fin de conocer mejor la relación tripartita entre género, autor y obra. A fin de lograrlo, se deben alcanzar una serie de objetivos secundarios cifrables, en primer lugar, en recrear una biografía del sujeto de estudio, que, como se verá en el estado de la cuestión, ha sido constantemente modificada tanto por sí mismo como por las investigaciones que le han abordado. Igualmente se tratará de ocupar algunas cualidades y particularidades relevantes para el desarrollo de la investigación como son por un lado su identidad sexual, y por otro la cuestión ficcional en tanto a creaciones autonarrativas, como al uso de distintas personalidades o seudónimos.

Del mismo modo se tratará de enumerar las distintas fases evolutivas del cuplé y comprobar el papel desempeñado por Retana en cada una de estas. Para ello, se desarrollarán sus pertinentes estadios y características, que se tratarán de ejemplificar a través de los cuplés de Retana recopilados en la BNE, y se atenderá a los escenarios, tanto literales como metafóricos, y a las protagonistas de la canción. Asimismo se pretende constatar si, por un lado, el cuplé como género o como práctica escénica, es un vehículo de valores transgresivos (sociales, políticos, sexuales) o si, por otro lado, es un producto de consumo que, bajo su aparente manto contraventor, en realidad contribuye a asentar la dominancia establecida del patriarcado heteronormativo y a cimentar la (doble) moral que, de manera dicotómica (binarismo) y jerarquizada (prevalencia androcentrista), determina los roles de género y configura la norma social. Con este fin se planteará, en base a las nuevas teorías feministas y la teoría *queer*, un primer análisis aproximativo de la mujer en el mundo cupletístico y se atenderá al rol interpretado por Retana en el escenario precitado.

1.2. Estado de la cuestión

A la hora de articular una panorámica en la que encuadrar y contextualizar el presente trabajo, se ha optado por vertebrar su desarrollo en torno a dos ejes, si bien frecuentemente entremezclados: el cuplé en tanto género literario-escénico-musical y la personalidad artística de Álvaro Retana, objeto de análisis y sujeto protagonista, respectivamente, de las páginas que siguen.

Un primer acercamiento revela que el cuplé, las variedades y el *music-hall* son géneros sobre los que se ha escrito con grandes saltos temporales, con el resultado de una información actual bastante dispersa. Los primeros textos que abordan el tema desde la academia pertenecen a la década de 1960, debido a un *revival* que, como se verá, afectaría no sólo a la apreciación de estos productos y prácticas culturales sino que también rehabilitaría transitoriamente al propio Retana como profesional adscrito. Con el paso de esta breve moda, el cuplé volvió a caer en el olvido, y su estudio no sería recuperado hasta finales de los años ochenta y principios de los noventa. Tras una serie de trabajos de nuevo se produce un breve cese en el estudio de este repertorio, hasta veinte años más tarde, cuando parece que se han ido retomando las investigaciones con mayor continuidad hasta la actualidad, gracias a la aparición de trabajos menos panorámicos, menos anecdóticos y más acotados. Este tipo de investigaciones históricas y musicológicas se enmarca en el estudio de las artes escénicas y en concreto de los ámbitos de la ópera y la zarzuela. Aunque aún hoy el cuplé no se ha estudiado de manera exhaustiva desde la musicología, en las últimas décadas se han proporcionado textos de referencia y establecido una serie de coordenadas para abordar géneros músico-dramáticos que anteriormente requirieron una menor atención por parte de los investigadores, como son el género chico o la revista. Asimismo, se han aplicado otra serie de metodologías como la semiótica, los discursos de pensamiento y visuales, o conceptos de performatividad y relaciones entre espectador y artista, lo que ha permitido un nuevo alcance en la construcción de significados de la creación escénica. A su vez, la ruptura y apertura de los marcos de estudio convencionales ha supuesto una notable contribución para poder comprender de manera más amplia este tipo de manifestaciones culturales. Desde estas metodologías se ha contribuido a la puesta en valor de aspectos como la cuestión de género, la utilización del cuerpo o las ideologías ocultas o manifiestas, conceptos relevantes para el desarrollo de este estudio.

Pero, al margen de consideraciones generalistas, las primeras referencias obligadas en este trabajo deben ser necesariamente las grandes recopilaciones debidas al propio Álvaro Retana: *Historia del arte frívolo*¹ e *Historia de la canción española*². Escritos a principios de los años cincuenta, debido en parte al nuevo auge del cuplé, son dos extensos tomos que resultan muy útiles para acercarse al mundo de las varietés, del *music-hall* y del cuplé, pues están redactados desde la mirada de uno de los principales representantes de esta escena. Contienen una gran recopilación de imágenes y comentarios sobre sus más renombradas *performers*, ya que el propio Retana era aficionado a coleccionar las postales que las cupletistas famosas vendían y firmaban. De hecho, *La mujer en el teatro*³, autógrafo mecanografiado que permanece actualmente para consulta en el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE., es una recopilación de todas estas imágenes que compilaba, muchas de ellas autografiadas y acompañadas de jugosas reseñas e impresiones acerca de las diversas bailarinas, cantantes, vedetes o actrices que integran el grueso del manuscrito. Retana plasma en estos tres tomos toda la información recogida en años, y no solo del mundo sicalíptico sino también sobre él mismo, pues toma en ellos alguna serie de apuntes autobiográficos de manera escueta, por lo que se trata de un documento doblemente útil para la propuesta de este TFM, dado que contiene opinión e información a psrtes iguales.

De igual modo perteneciente a la década de 1960 es el libro de Máximo Díaz de Quijano *Tonadilleras y Cupletistas: (historia del cuplé)*⁴. Es un texto que, como el propio nombre indica, centra su estudio sobre las protagonistas del repertorio: las mujeres. Ahora bien, es un texto de carácter moralista, fruto del tiempo en que fue escrito, pues elimina y omite datos relativos a la sicalipsis y la frivolidad, componentes esenciales en el estudio del género, y se centra en el cuplé más conservador y morigerado. Díaz de Quijano realiza un compendio de los nombres y vidas de algunas de las cupletistas, basándose en el juicio propio y el nivel de reconocimiento social que estas tuvieran en su momento, es decir las más famosas. Cabe destacar que en estos apartados recoge una serie de valoraciones y comentarios aduladores hacia las artistas, sexualizándolas y cosificándolas. Además, en una se las secciones que dedica a los autores de la canción, aplica el mismo filtro

¹ Madrid: Tesoro, 1964.

² Madrid: Tesoro, 1967.

³ S. f., CEDOA-SGAE, Madrid, E:Msa.

⁴ Madrid: Cultura Clásica y Moderna, 1960.

implantado en todo el estudio, omitiendo así a personajes muy relevantes en el género, como es el caso del mismo Retana. Sin embargo, a pesar de estas cualidades desfavorables, el texto sirve a la hora de hacer una primera aproximación a los nombres y a los principales datos biográficos de algunas de las principales vedettes y cupletistas, además de contar con una gran selección de imágenes originales.

Manuel Vázquez Montalbán, escritor ensayista, también se adentró por la misma época en el estudio de estos argumentos con *Cien años de canción y music-hall*⁵: un texto ambicioso que abarca desde 1875 hasta la primera publicación del libro en 1974. A pesar de ello es una investigación que se adelantó a su tiempo, pues se ocupaba de un tema todavía orillado por musicólogos, filólogos, historiadores y sociólogos. En él, enlaza una serie de análisis de textos de las canciones con extractos de escritos de personajes como Ángel Zúñiga, Sebastián Gasch o el propio Álvaro Retana, entremezclándolos con aportaciones históricas propias y comentarios anecdóticos. Ahora bien, es un texto que no sigue de ningún modo los cánones académicos.

Una de las vías críticas para demostrar las lagunas de las que este ámbito de expresión adolece es, precisamente, la escasa atención científica que se le ha prestado y su consuetudinaria relegación al ámbito de lo anecdótico, a la crónica episódica o a la historia de las costumbres. Uno de estos ejemplos es el libro escrito en 1988 por José López Ruiz *Aquel Madrid del cuplé*⁶. Es un texto que contiene una serie de información valiosa, pero para nada fehaciente o fidedigna, pues en ningún momento se hace referencia a la procedencia de los datos aportados. Trata los ejes centrales del género del cuplé: autores, intérpretes y escenarios donde se representaban estas obras, aunque se revela acrítico, sin ninguna voluntad académica e impregnado de un tono jocosos propio de la literatura de entretenimiento.

Por el contrario, Serge Salaün, catedrático de literatura española contemporánea en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle de París, escribió en 1989 un artículo para la revista *Bulletin hispanique* titulado «El género ínfimo: mini-culture et culture de masses»⁷, con el que daría comienzo a una serie de investigaciones acerca del cuplé que le convertiría en referencia inexcusable: puso en valor los géneros (variedades, *music-*

⁵ Barcelona: Seix Barnal, 1974; Sant Cugat del Vallés: Nortésur, 2014.

⁶ Madrid: Editorial Avapiés, 1988.

⁷ 91, n.º 1 (1989): 147-168.

hall, cuplé...) e integró su escrutinio estético y creacional en perspectivas sociologistas que envuelven los procesos de industrialización artística y los progresos de la cultura de consumo de masas. Un año más tarde publicó una monografía aún no superada hasta la fecha: *El cuplé (1900-1936)*⁸, una investigación muy documentada que aborda el tema desde distintos enfoques: histórico, sociológico, performativo, económico, ideológico y político. Asimismo, trata perspectivas novedosas como la cuestión de género y la visión ideológica de las letras de la canción y los significados que en ella esconde. Es, por otro lado, el primer estudio académico serio sobre la materia. Además, ha hecho un trabajo de recopilación de letras de los cuplés que evidencia mejor las temáticas, así como de fotografías, imágenes e ilustraciones.

En la misma línea de intereses temáticos y heurísticos, Salaün realizará otras aproximaciones que han resultado útiles desde diversas perspectivas para este TFM como «Sexo y la canción. (Prostitución y espectáculos en los siglos XIX y XX)»⁹ o «Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo XX»¹⁰, en el que no centra su estudio explícitamente en el cuplé pero que contextualmente se mueve en los mismos parámetros. Un año más tarde escribe «Le mots et le corps: la rénovation du théâtre espagnol vers 1900»¹¹ en una revista filológica académica francesa que trata la España del siglo XX y que dedica un número a los espectáculos de principios de siglo. Ya en el nuevo milenio edita con la revista *Unión Libre*, en un ejemplar dedicado a la canción, el texto «Do cuplé deshabillé: A Colección de "El Teatro Frívolo" ou o erotismo escénico nos anos trinta»¹², centrando su estudio en el cuplé de la tercera década del siglo XX. En 2002 publica de nuevo en la revista *Hispanística XX*¹³ un artículo que trata una vez más la pornografía y la sicalipsis, titulado «Les mots et la "chose". Le théâtre "pornographique" en Espagne».

Entre 1999 y 2002 se publica, bajo la dirección de Emilio Casares, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*¹⁴. La voz «cuplé» es la única recogida entre todos los temas relacionados con este (sicalipsis, género frívolo, género ínfimo, cupletista, tonadillera o vedette). María Baliñas fue la encargada de, basándose en la

⁸ Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

⁹ *El Bosque*, n.º 2 (mayo-agosto 1992): 107-121.

¹⁰ *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 10, n.º 19-20 (1996): 27-48.

¹¹ *Hispanística XX*, n.º 15 (1997): 3-22.

¹² *Unión libre: cadernos de vida e culturas*, n.º 5 (2000): 85-93.

¹³ N.º 19 (2002): 211-232.

¹⁴ Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

bibliografía precedente, proponer una definición, unas características y un desarrollo histórico en unas no escuetas diez páginas. Además, agrupa a los personajes principales del cuplé, tanto compositores como letristas y las propias cupletistas.

Salaün prosigue sus investigaciones, y en 2005 publica un libro coordinado junto a Marie Salgues y Evelyne Ricci titulado *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*¹⁵. En él, distintos autores versan sobre el estado del panorama teatral a principios de siglo XX en todos sus ámbitos, desde el teatro patriótico hasta el flamenco, pasando por los estudios performativos hasta el cuplé. Salaün, incluye un texto titulado «Cuplé y variedades (1890-1915)», en el que compila y profundiza en el estudio de los inicios del género cupletístico, los cabarets y los *music-hall*, tratando temas como la sicalipsis o el desarrollo de la primera cultura musical capitalista. Un año más tarde dirige un nuevo texto con el catedrático de literatura y civilización españolas contemporáneas Carlos Serrano Lacarra titulado *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*¹⁶, en el que, junto a un grupo de hispanistas de la Universidad de la Sorbona en París, hacen una recopilación académica sobre algunos de los temas históricos y culturales más relevantes para la sociedad española en esa década. En él, Salaün redacta dos artículos: un primer texto sobre las rupturas estéticas tanto en la música académica como en la poesía, relacionando ambas cuestiones entre sí; y un segundo titulado «Espectáculos (tradicición, modernidad, industrialización, comercialización)». Es de especial importancia para este TFM este segundo capítulo, pues pone en relación los espectáculos de variedades con el contexto histórico por medio del análisis histórico, social y económico de la década de 1920, en donde muestra que el *music-hall* y el cuplé fueron fenómenos socialmente relevantes.

Por último, en 2007 escribió un artículo la revista *Dossiers Feministes*, concretamente en un volumen dedicado a las mujeres en la bohemia, las cupletistas y las bailarinas, un artículo titulado «Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936): estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo»¹⁷. En él aplica una visión de género al desarrollo de la carrera de la mujer en el teatro, concretamente en el género cuplé y en la danza. En este mismo volumen, Javier Barreiro, filólogo y escritor ligado a la Universidad de

¹⁵ Madrid: Editorial Fundamentos, 2005.

¹⁶ Madrid: Marcia Pons, ediciones de Historia, 2006.

¹⁷ N.º 10 (2007): 63-83.

Zaragoza, editó el artículo «Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad»¹⁸, en el que trata algunas de las cuestiones en relación al auge del cuplé y a su consolidación como género.

Las últimas publicaciones académicas que se han realizado sobre cuplé son muy escasas. Es necesario señalar uno de los pocos estudios editado en una revista específicamente musicológica, el artículo presentado en el volumen de la revista *Trans* de 2009 «Pisa con Garbo: El cuplé como performance» por Pepa Anastasio, profesora de la Hofstra University de Nueva York. Realiza en este ensayo un breve análisis feminista de la performatividad del cuplé, sugiriendo la tesis de que la canción de consumo, en el contexto de la industrialización de los espectáculos de masas, dio la primera oportunidad a las mujeres para llevar a cabo un performance en cierta medida consciente. Aborda así la formación de nuevas subjetividades para la mujer. En este mismo periodo, Juan José Montijano Ruiz presentó en la Universidad de Granada su tesis doctoral *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*, una extensísima investigación que comparte contexto y relaciones con el cuplé. Un año más tarde fue publicada una reducción de esta tesis en formato libro bajo la edición de Pedro M. Villora¹⁹ en la que el cuplé ya no está presente. Dos después, en 2011, Serge Salaün edita un libro recopilatorio de algunos de sus textos revisados, titulado *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*²⁰.

La presencia de Álvaro Retana como objeto de estudio por parte de la musicología ha sido nula. En cambio, sí ha habido un interés por el estudio de este sujeto desde otras disciplinas, sobretodo estudios filológicos y respectivos a la literatura hispánica, cuyas perspectivas, planteamientos y contenidos, en todos los casos y de una u otra forma, han servido para la realización de este trabajo. Ahora bien, al igual que ha sucedido con el cuplé como género, la figura de Álvaro Retana ha experimentado un proceso de paulatina puesta en valor. Uno de los principales artífices de la inclusión de Retana en el ámbito anecdótico es el novelista Luis Antonio de Villena, que en 1992 escribió un primer artículo²¹ que más tarde culminaría con un ensayo biográfico. En 1994, Lily Litvak edita un texto que se erige en referencia para los estudios sobre narrativa: *Antología de la*

¹⁸ N.º 10 (2007): 85-100.

¹⁹ *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)* (Madrid: Editorial Fundamentos, 2010).

²⁰ París: Presses Sorbonne nouvelle, 2011.

²¹ «Álvaro Retana, en el abanico de la novela galante-decadente», *Turia: Revista cultural*, n.º 21-22 (1992): 317-328.

novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936²². En él dedica a Retana más de una página, aunque siempre desde su faceta como novelista.

En 1997, Juana Toledano Molina y el ya mencionado Javier Barreiro presentan sendos capítulos en un libro sobre la literatura erótica coordinado por Antonio Cruz Casado titulado *El cortejo de afrodita*²³. Barreiro plantea una breve biografía de Retana y realiza un primer acercamiento a algunas de las letras más sicalípticas de sus cuplés en un capítulo titulado «Álvaro Retana en la erotografía del primer tercio de siglo: un acercamiento a los textos del cuplé sicalíptico». Cabe destacar que Barreiro en ningún momento deja referencia alguna de la procedencia de los cuplés recopilados en este texto ni de la mayoría de información bibliográfica que maneja, de la que, en alguno de los casos, como se mostrará en el siguiente capítulo, la información que extrae de ella es errónea. Por su parte, Juana Toledano, en «Erotismo y censura en Álvaro Retana», realiza un análisis de algunas de sus novelas antes y después de la dictadura franquista, además de comprobar los pasajes eróticos que han cambiado con el fin de eludir la censura.

El propio Antonio Cruz Casado presentó, un año más tarde, un capítulo titulado «La moda femenina en las novelas eróticas en clave de Álvaro Retana (1890-1970)» en un extenso libro dedicado a la historia y el lenguaje de la moda y el vestido²⁴. En el mismo 1998 Jacquelin Heuer presenta, en las *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, el texto «Álvaro Retana recuperado»²⁵.

En 1999 Luis Antonio de Villena publica *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*²⁶. Villena realizó una serie de investigaciones en 1994 para la escritura de su novela *Divino*, la cual versa sobre Max Moliner, personaje basado en la vida y obra de Álvaro Retana. La recopilación de datos llevó a Villena a escribir *El ángel de la frivolidad*, tratando de crear con él una síntesis biográfica de Retana que dio como resultado un texto casi novelesco, en el que muchas de las referencias no son fehacientes y algunas de dudosa procedencia. Como se verá en el capítulo correspondiente a las biografías del autor, algunos datos parecen incluso ficcionados con no se sabe bien qué propósito. Estudios académicos posteriores han

²² Madrid: Taurus, 1994.

²³ Málaga: Universidad de Málaga, 1997.

²⁴ *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido* (Granada: Universidad de Granada, 1998): 317-328.

²⁵ Coord. por Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (Madrid: Castalia, 2000), 2:643-654.

²⁶ Madrid: Pre-textos, 1999.

tomado como modelo esta biografía, lo que ha llevado a que la información haya sido repetida numerosas veces sin que se haya confirmado su veracidad.

Antonio Cruz Casado presenta en 2001 dos capítulos para el libro coordinado por Manuel Galeonte Lopez *Andalucía y la bohemia literaria: «Álvaro Retana, “El novelista más guapo del mundo”»*²⁷ y «José María Carretero Novillo, "El caballero audaz" (1888-1951) y la novela erótica»²⁸. El primero versa directamente sobre la producción literaria erótica de Retana, En él Cruz Casado toma apuntes biográficos sobre su vida y obra prestados de los textos de Villena, pero algunos de ellos los comprueba en fuentes primarias indirectas. El segundo capítulo está relacionado indirectamente con Retana, que es citado en algunos pasajes por la creación bajo un seudónimo del ensayo *La ola verde*²⁹, en el que realizaba una crítica de cada uno de los más destacados creadores de novela erótica, del que se hablará en el siguiente capítulo.

Desde los últimos quince años se ha incrementado el número de escritos académicos sobre el sujeto estudiado. En 2006 Fermín Ezpeleta Aguilar publicó «Erotismo y escuela: "Los extravíos de Tony" (1919) de Álvaro Retana»³⁰, un artículo que analiza la escuela como escenario de la novela erótica, basándose en la obra citada en el título. En 2008 Vicenç Vernet Pons finalizó una tesis doctoral de la Universidad Rovira I Virgili titulada «La estrategia ficcional en la novela de Álvaro Retana»³¹. Aborda en ella varios temas dentro del estudio de la novela de Álvaro Retana, pero se centra principalmente en las cuestiones de ficción y realidad en los textos narrativos de Retana, y en la construcción por medio de estos de una autobiografía. Trata la función de relato que contienen estas novelas y cómo el escritor, influenciado por el modernismo que trajo consigo la corriente realista, plasma gran parte de su contexto. De este modo, el cuplé y mundo de las variedades, así como sus protagonistas, son manejados en la tesis, pues, debido a su participación en estos, son tratados frecuentemente en sus primeras novelas eróticas. En 2010 Alberto Sánchez edita un texto en el que, basándose en las novelas de Retana y Joaquín Belda, aborda la concepción de la mujer en la narrativa de

²⁷ Coord. por Manuel Galeonte López (Málaga: Arguval, 2001): 17-48.

²⁸ *Ibidem*, 69-96.

²⁹ Barcelona: Editorial Jasón, 1931.

³⁰ *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, n.º 9 (2006): 39-56.

³¹ Universidad Rovira I Virgili, 2008.

entreguerras³². El erotismo, la sicalipsis y las cupletistas son algunas de las cuestiones que trata, lo que proporciona de nuevo una imagen contextual recogida de los propios escritos de Retana.

Dos años más tarde, Antonio Cruz Casado discurre de nuevo sobre Retana en un texto titulado «Un toque de rosa. Lesbianismo y homosexualidad en algunas novelas de Álvaro Retana»³³, en el que aborda algunos conceptos de referentes a la sexualidad en su obra. Además, refleja de manera superficial el modo en que Retana plasma su propia homosexualidad en sus obras. Esto mismo desarrolla Ana María Díaz Marcos en su artículo de 2014 «Masculinidades disidentes: El tercer sexo en las novelas de Álvaro Retana»³⁴, en el que aborda tanto a Retana como a sus obras desde los presupuestos de la teoría *queer*. Por último, en 2015, Sara Toro Ballesteros publicó el artículo «El escritor que se pintó a sí mismo: Los figurines de Álvaro Retana»³⁵, sobre su faceta como diseñador y figurinista, un aspecto que ha sido, al igual que su carrera como compositor, poco considerado. Hace en él una primera aproximación, recopilando por un lado datos biográficos y descubriendo muchas de sus obras pictóricas, y mostrando la visión de sí mismo que plasmaba en ellas.

Cabe destacar que el personaje de Retana ha sido en muchas ocasiones silenciado y ocultado debido a varios factores: su homosexualidad, su postura política socialista y su comportamiento público libertino y su carrera ligada siempre al erotismo. Los textos de la dictadura franquista surgidos del revival del cuplé en los años sesenta, no han recogido apenas referencias del polifacético escritor, lo que es probable que le llevara a decidir escribir por sí mismo una historia de la canción y las variedades que pusiera en valor a los verdaderos protagonistas de la canción y el *music-hall*. La omisión de su persona en esta clase de escritos, llevó en parte a Retana a caer en el olvido, y no será hasta bien pasado el fin de la dictadura, una vez fallecido Retana, cuando su figura se rescate y redimensione gracias a las nuevas orientaciones heurísticas y centros de interés del mundo académico. Es por ello que el repaso bibliográfico previo aborda textos tan

³² «La mujer en la literatura galante del período de entreguerras. Las mujeres de Joaquín Belda y Álvaro Retana», en *La mujer en la literatura, la sociedad y la historia: identidad, cambio social y progreso en las culturas mediterráneas*, coord. por Mercedes González de Sande y Fidel López Criado, 443-450 (Santiago de Compostela: Andavira, 2010).

³³ *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, n.º. 32 (2012): 549-570.

³⁴ *Prisma Social: revista de investigación social*, n.º. 13 (2014): 1-32.

³⁵ *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, n.º 3 (2015), 183-208.

recientes a pesar de tratar una temática tan lejana. En conclusión, existe cada vez más una apertura interdisciplinar desde los escritos académicos con respecto a, por un lado, el género cuplé y, por otro, a Retana, pero el proceso es lento cuando se trata de objetos de estudio tan deslustrados históricamente.

1.3. Marco teórico, fuentes y metodología

Elaborar un marco teórico adecuado para el siguiente TFM supone el uso de diversos enfoques disciplinarios, que trataré con relación a la organización del trabajo. Es por ello que comienzo con las distintas vertientes dentro de las nuevas prácticas académicas biográficas. Después doy paso a las teorías más transversales como son los estudios de género y sexualidad, la sociología que se ocupa de los procesos de mediación, el constructivismo y las dinámicas sociales o los *Performance Studies*. De este amplio abanico tomaré los conceptos y términos que considere más adecuados para cada aspecto del proyecto, debido al elenco de eventuales lecturas que pueden surgir del objeto de estudio. Por otro lado, utilizaré estos planteamientos ateniéndome a las características de un Trabajo de Fin de Máster, por lo que muchas no quedarán desarrolladas, aunque sí planteadas.

La biografía de Álvaro Retana representa, en cierta manera, un arquetipo de intelectual, artista y dandi del mundo de la canción y el *music-hall* clásico. Del mismo modo, existen ciertas excepcionalidades de su propia vida –su sexualidad, su libertinaje y las excentricidades que caracterizan a un individuo como Retana– que no son compartidas por la gran mayoría de los creadores de cuplés, lo que convierte sus singularidades en características biográficas unipersonales. Es por esto que algunas de las teorías de estudio que más me han interesado para abordar el intento de construcción biográfica que encabeza este TFM han sido la prosopografía, la biografía modal y las biografías contextuales. Los enfoques biográficos clásicos, ya tildados por Bourdieu en 1986 como «una noción de sentido común que se ha introducido de contrabando en el mundo científico»³⁶, han presentado varios inconvenientes metodológicos, de entre los que sobresale la dificultad que presentan para producir conocimiento sobre las estructuras sociales que enmarcan al sujeto de estudio, por lo que el simple análisis de una vida sería insuficiente para la labor sociológica según J. C. Passeron³⁷. Pero este mismo autor remarca que analizar únicamente las estructuras objetivas no solucionaría el «desafío

³⁶ Pierre Bourdieu, «L'illusion biographique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 62 (1986): 69.

³⁷ Jean-Claude Passeron, «Flux, Itinéraires, Trajectoires.», *Revue Française De Sociologie* 31, n.º 1 (1990): 11, doi:10.2307/3321486.

epistemológico de conocer la realidad», sino que habría que adoptar una postura intermedia entre el extremo biográfico y el estructuralismo metodológico³⁸.

La prosopografía es un planteamiento metodológico que refiere a «la investigación de las características, del *background* común de un grupo de actores históricos a través de un estudio colectivo de sus vidas»³⁹. La biografía pretende presentar al individuo y su personalidad sin olvidar su inserción en el contexto social y político, mientras que la prosopografía aspira a considerar al individuo dentro de un todo, sin destacar sus aspectos peculiares⁴⁰. Pero con su inclusión en las ciencias sociales, los estudios prosopográficos han devenido en la «multiple career-line analysis», basada en la estadística, en la que no se busca la comprensión del personaje y de su actuación, sino que se recogen sus características para llegar mejor al conocimiento de la realidad social, intelectual, económica o política del grupo social, o de una época⁴¹. Este es otro de los problemas que señalaba Passeron, la priorización de los datos anónimos bajo el método estadístico, lo cual puede llevar a la pérdida de identidad del individuo⁴². Más relacionada con la primera concepción de la prosopografía está la biografía modal. Esta pone en relación un personaje, tomándolo como individuo referente, y un modelo de una categoría o grupo social determinado. Este individuo concentra todas las características de un grupo concreto. Quienes son biografiados no ofrecen más que información que estadísticamente es más frecuente en dichos grupos sociales⁴³. Estos estudios han sido muy utilizados tanto en las investigaciones políticas como económicas ya que favorece el análisis de colectivos significativos y numerosos, posibilitando el análisis de la evolución de los grupos en grandes periodos de tiempo⁴⁴. Estas dos visiones son importantes para este trabajo debido al hecho de que Retana presenta ciertas características comunes entre los protagonistas del cuplé como género, pero, asimismo, estos enfoques biográficos no se pueden tomar

³⁸ Passeron, «Flux» 11

³⁹ José Luis Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n.º 13 (2005): 18.

⁴⁰ Úrsula Vones-Liebenstein, «El método prosopográfico como punto de partida de la historiografía eclesiástica», *Anuario de historia de la Iglesia*, n.º 14 (2005): 331.

⁴¹ Vones-Liebenstein, «El método prosopográfico», 354-355.

⁴² Francisco Longa, «Trayectorias e historias de vida: perspectivas metodológicas para el estudio de las biografías militantes», *VI Jornadas de Sociología de la UNLP* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2010), 6.

⁴³ Gómez-Navarro, «En torno a la biografía histórica», 18.

⁴⁴ *Ibidem*, 19.

como único planteamiento, pues, del mismo modo, Retana presenta ciertas características que le hacen único.

Las biografías denominadas como «biografías y contexto», manejan el entorno y la época en que vive el sujeto principal y son expuestas como un factor capaz de caracterizar una atmósfera que pueda explicar el desarrollo de la vida del personaje⁴⁵. Aquí Gómez-Navarro distingue entre dos tipos de biografías: interna y externa. La interna reconstruye a un personaje desde dentro, es decir desde su psicología, su personalidad y su carácter. Por su parte, la externa hace el mismo proceso de reconstrucción, pero desde sus actuaciones públicas, su obra y sus aportaciones originales al mundo en el que vivió. Del mismo modo es posible utilizar una estrategia general del estudio del contexto en una biografía personal, en el que la obra y el propio contexto sólo operan como elementos explicativos de su evolución personal⁴⁶.

Según José Luis Gómez Navarro, «la biografía histórica» es un tipo de biografía que busca convertirse en un instrumento de conocimiento histórico, que incorpora los avances metodológicos y temáticos de las «nuevas historias», que integran el análisis del individuo en su realidad circundante y en la sociedad⁴⁷. Se refiere a un nuevo estilo de biografía histórica que desarrolló en su día Jacques Le Goff y que tenía como objetivo «presentar y explicar la vida de una persona dentro de la historia, pero dentro de una historia iluminada por las nuevas concepciones historiográficas»⁴⁸. Así bien se puede escribir bajo estas premisas la biografía de una persona única que surge de una sociedad y un período históricamente explicado, que está ligado a ellos, y que a su vez imprime en ellos su propia personalidad.

Este planteamiento está ligado con el «método biográfico» aplicado por Franco Ferrarotti, que propone leer una sociedad a partir de historias de una vida, utilizando fuentes alternativas al relato del sujeto. Trata «las biografías individuales con las características globales de una situación histórica precisamente datada y experimentada»⁴⁹. Este método homologa las percepciones que tienen los sujetos sobre los hechos en cuestión, algo que ha sido criticado. Pero, en base a la concepción del

⁴⁵ *Ibidem*, 19.

⁴⁶ *Ibidem*, 19-20.

⁴⁷ J. L. Gómez Navarro, *En torno a la biografía histórica* (Madrid: Instituto Universitario Ortega y Gasset, 1998), 15.

⁴⁸ Gómez Navarro, *En torno a la biografía*, 16.

⁴⁹ Franco Ferrarotti, «Historias de vida y ciencias sociales», *Perifèria*, n.º 5 (2006): 2-6.

método biográfico de Thompson, la diferencia entre los hechos y lo que los individuos creen que es un hecho, no debería invalidar el método, sino que por el contrario ratifica la validez de las biografías para captar la memoria⁵⁰, pues cada sujeto no totaliza una sociedad completa, sino que lo hace a través de la mediación social de su contexto inmediato, de los agentes sociales activos⁵¹. Para Francisco Longa, una de las formas de aplicar el «método biográfico» es utilizar lo que se llama *historias de una vida*, que refieren a un estudio de caso sobre una persona determinada que incluye no solamente su propio relato de vida sino también otros documentos referidos al sujeto. Es entonces «una reconstrucción hecha por el investigador de la vida de un sujeto, que permite documentar la forma en que se presenta el contexto social en la biografía de las personas»⁵². Estas últimas concepciones son las nociones teóricas hacia las que voy a enfocar el apartado biográfico.

Para un el desarrollo del TFM también son pertinentes los estudios referentes a la *Queer Theory*, pues, como se ha expuesto en los objetivos, pretende abordar cuestiones referentes a la sexualidad en torno al mundo del cuplé y a la vida de Retana. La *Queer Theory* es una filosofía desestabilizante, anti-categorial, performativa y nada esencialista que cumple la función no solo de criticar a los sistemas creados por la heterosexualidad y el heterosexismo, sino todas las estructura sociales y económicas. Por otro lado, está en contra de las estructuras de poder, de la heterodoxia, disidencias y exclusiones, lo que no ocurre en los movimientos LGBT⁵³. El término *queer* es una palabra provocativa e insultante en inglés cuyo significado es «raro». Su uso supone no solo la trasgresión (y el empoderamiento) de la palabra en sí, sino que además acentúa la extrañeza con la que es tratada la sexualidad humana⁵⁴. La teoría *queer* nace a finales de los años noventa procedente del feminismo y el postestructuralismo francés. Afirma que cada persona tiene un componente sexual claro, pero se ve sometida a prejuicios de la construcción social⁵⁵. Según Judith Butler, «por definición, la teoría *queer* se opone a toda reivindicación de

⁵⁰ Paul Thompson, *The voice of the past, oral history* (Oxford: Oxford University Press, 1988), citado en Longa, «Trayectorias», 7.

⁵¹ Ferrarotti, «Historias de vida», 8.

⁵² Longa, «Trayectorias», 10.

⁵³ Alfredo Martínez Expósito, «Normalización y literatura “queer”», en *Seminario Teoría Queer: de la transgresión a la transformación social* (Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2009), 27-29.

⁵⁴ Jordi Terrasa Mateu, «Control, represión y reeducación de los homosexuales durante el franquismo y el inicio de la Transición» (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2016), 69-70.

⁵⁵ Terrasa, «Control, represión y reeducación de los homosexuales», 69-70.

identidad, incluyendo la asignación de un sexo estable», pero no se puede deducir que se opone a la asignación de género o pone en entredicho los deseos de quienes esperan conseguir esas asignaciones⁵⁶. La teoría *queer* busca insistir en que la sexualidad no se resume fácilmente ni se unifica a través de la sexualización, por ello reiteran que el activismo antihomofóbico puede ser ejercido por cualquiera, independientemente de su orientación sexual, del mismo modo que esta señal de identidad que es la inclusión en una categorización sexual no es un prerrequisito para la participación política⁵⁷. La irrupción de la teoría *queer* no ha supuesto la decadencia de otras teorías sobre sexualidad y género precedentes, sino que coexiste con el resto y ninguna de ellas se percibe como hegemónica⁵⁸.

Una de las tareas de los derechos de gays y lesbianas, según Butler, es afirmar la realidad de la homosexualidad no como una verdad interna ni una práctica sexual, sino como uno de los rasgos definitorios de la inteligibilidad del mundo social⁵⁹. La homosexualidad se enfrenta entonces a una injusticia clara: la institución del término como una forma de tratamiento diferencial, lo que viene a convertirse en «el otro contra el que se hace lo humano»⁶⁰. Afirmer e institucionalizar un término como *homosexual* viene a reproducir un trato diferencial con respecto al resto de seres humanos únicamente por la condición sexual. Por ello Butler propone que no se batalle por los derechos inherentes de cada individuo, sino que se debe pelear para ser concebidos como personas⁶¹. Como se mostrará en siguiente capítulo, Retana trató la homosexualidad en su obra, aunque más dentro de su literatura, y muestra en ella cómo el *music-hall* y el cuplé estuvieron íntimamente relacionados con el desarrollo de diversos espacios en los que las disidencias sexuales (a través de su espectacularización) se normalizaban

La elección del vocablo *homosexual*⁶² para la categorización del sujeto de estudio de este TFM se debe a la adecuación a las consideraciones contemporáneas a este. El uso de otros términos como *gay* resultarían anacrónicos. Desde los estudios de la década de 1970, influenciados por las teorías de Mary McIntosh y Michel Foucault, se argumenta

⁵⁶ Judith Butler, *Deshacer el género*, trad. por Patricia Soley-Beltran (Barcelona: Paidós, 2006), 22.

⁵⁷ *Ibidem*, 22.

⁵⁸ Terrasa, «Control, represión y reeducación de los homosexuales», 169.

⁵⁹ Butler, *Deshacer el género*, 52.

⁶⁰ *Ibidem*, 52.

⁶¹ *Ibidem*, 56.

⁶² Cuyo origen y procedencia se relata en las páginas 77-78.

que las categorías sexuales y las identidades personales adscritas a ellas son creadas a partir de las relaciones de clase, la ciencia humana y otros constructos históricos⁶³. Estas investigaciones afirman que la categorización homosexual es una construcción social entendido solamente como un rol y concepto moderno occidental⁶⁴. Otro de los vocablos más utilizados a comienzos del siglo XX es *homosexualismo*, actualmente en desuso⁶⁵. Por su parte, Bourdieu afirma que las categorizaciones *gay* y *lesbiana* tropiezan con dos contradicciones a la hora de luchar contra la dominación simbólica masculina: por un lado debido a que su rebelión contra un título impuesto está organizada en base a otra nueva categoría construida a partir de este, sin usar vías alternativas como la creación de un nuevo orden sexual en el que no primen las diferencias entre condiciones sexuales; y por otro lado, que la construcción social *gay* y *lesbiana* se han creado a partir de un enfrentamiento contra la homosexualidad, pues son construcciones sociales de orden «heteronormativo», por lo que en cierto modo disuelve sus propias bases sociales⁶⁶. Este modelo *gay* se había planteado como sustitutivo del modelo homosexual, considerado como una construcción en base al binarismo que genera junto a la heterosexualidad⁶⁷.

Asimismo, en este trabajo se trata el concepto *travestismo*, ligado desde sus inicios –erróneamente– a la transexualidad⁶⁸, por lo que procedo a relatar brevemente algunas consideraciones sobre este término. Travestismo viene a denominar a la «acción de adquirir los roles sexuales de otra amalgama sexual para diferentes fines (actividades culturales, fetichismo...)), mientras que transexualismo es un «término patologicista derivado de la “Ciencia” que establece una disconformidad entre “sexo biológico” y “sexo psicológico” de sus pacientes»⁶⁹. El psiquiatra y sexólogo norteamericano Cauldwell introduce el calificativo *psicópata sexual* en su ensayo *Psychopathia Transexualis* de 1949. Con ello generaliza los diagnósticos patológicos conocidos como disforia de género, un retrógrado discurso político-psiquiátrico de la segunda mitad del

⁶³ Brent Pickett, «Homosexuality», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edición Primavera 2018), ed. por Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/homosexuality/>.

⁶⁴ Pickett, «Homosexuality», s.v.

⁶⁵ Terrasa, «Control, represión y reeducación de los homosexuales», 164.

⁶⁶ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, trad. por Joaquín Jordá (Barcelona: Editorial Anagrama, 2002), 145- 146.

⁶⁷ Terrasa, «Control, represión y reeducación de los homosexuales», 166.

⁶⁸ *Ibidem*, 167.

⁶⁹ C. Piro, *Invertidos y rompepatrias: socialismo y homosexualidad en el Estado Español* (Vitoria-Gasteiz: Eztabaida Argitalpenak-Liburudenda, 2011), 194.

siglo XIX⁷⁰. Es Harry Benjamin quien define la transexualidad en su publicación de 1966 *The Transsexual Phenomenon*, en la que niega la consideración de enfermedad mental y propone por primera vez la cirugía de reasignación genital. Insiste a su vez en una separación de la transexualidad respecto a la homosexualidad y el travestismo⁷¹.

Asimismo, es oportuno el uso del concepto de biopolítica planteado por Foucault, que vislumbra una nueva concepción de poder inédita, consistente en un conjunto de relaciones móviles y productivas⁷². Esta tiene dos métodos que se superponen y complementan: por un lado, el control individual de los cuerpos mediante técnicas disciplinarias, la anatomopolítica del cuerpo humano, la represión por el suplicio y la tortura; por otro lado, el control y la clasificación del cuerpo-masa, susceptible de domesticación bajo el uso de técnicas de regulación⁷³. Al aceptar la biopolítica como metodología se está aceptando, según Jordi Terrasa, que la vida se convierte en el asunto y trasunto central de la política en cualquiera de los niveles en que esta se despliegue y ejerza⁷⁴. Según Terrasa, los estudios españoles sobre la historia de la sexualidad han destacado una adaptación de la hipótesis de la represión, que tiene dos presupuestos básicos: por un lado, el análisis del concepto de dominación y la oposición entre esta y la tolerancia; y por otro la representación del poder como contrario al conocimiento a través de mecánicas como la censura, la prohibición y el silencio. Es por esto que es pertinente el uso de estos conceptos para este TFM, pues, como se mostrará en los siguientes capítulos, Retana fue legitimador de poder al mismo tiempo que era represaliado desde otras esferas estatales.

Otra de las nociones foucaultianas convenientes para este trabajo y citada por Ruth Rivera es la de la microfísica del poder, por la que el autor modifica su perspectiva epistemológica por otra genealógica⁷⁵. La hipótesis planteada se basa en el paso de poderes al cuerpo social, que se sustancia en diversos tipos de relaciones entre el autor y este –de producción, de alianza, de familia, de sexualidad–, no solo a modo de prohibición

⁷⁰ Terrasa, «Control, represión y reeducación de los homosexuales», 168.

⁷¹ *Ibidem*, 168.

⁷² Salvador Cayuela Sánchez, «La biopolítica en la España franquista» (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2010), 6.

⁷³ Terrasa, «Control, represión y reeducación de los homosexuales», 69-70.

⁷⁴ *Ibidem*, 69.

⁷⁵ «La construcción del hecho escénico a través de la prensa de Valladolid en el cambio de siglo (XIX-XX). Un proyecto de viabilidad investigadora» (Trabajo de Fin de Master, Universidad de Valladolid, 2011), 104.

y castigo. Esto supera la estructura binaria de dominantes y dominados y pasa a una producción heterogénea de relaciones de dominación reflejadas en prácticas e interacciones sociales⁷⁶. Estas relaciones de poder se pueden ver observar en las dinámicas escénicas, como se mostrará, por ejemplo, con la relación entre autor y las cantantes o vedetes, cosificadas y utilizadas como producto o la influencia del público con respecto a determinadas representaciones, variando con su respuesta las producciones.

Otro de los campos de estudio a los que acudiré son los *Performance Studies*, desarrollados por el academicismo americano alrededor de los años ochenta. Sus aportaciones no abordan únicamente la actividad teatral, sino que tratan el registro de patrones performativos en las actividades sociales, pues estas pautas trazan un significado de las prácticas que adoptan. Existe una transversalidad con otros planteamientos epistemológicos como las ciencias sociales, el feminismo, los *Queer Studies* o los estudios postcoloniales⁷⁷. Es especialmente destacable la teoría de la «performatividad del género» planteada por Judith Butler. Se basa en cómo, a través de un proceso performativo, se construye y se remarca una dualidad de género y sexo entendidas como una oposición ideológica encaminada a establecer y mantener la opresión de uno sobre otro⁷⁸. Plantea un orden simbólico performativo a través del cual opera la dominación⁷⁹. Este no viene a ser un acto único, sino «una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente»⁸⁰. Esto puede asimilarse a las líneas de la investigación propuesta en cuanto que la imagen dual y normativa de la mujer y el hombre se consolida tanto en las representaciones teatrales y cupletísticas, como en las letras de este género, así como en otros ámbitos como la prensa. Del mismo modo se da una subversión de los estereotipos culturales cuando una mujer realiza una

⁷⁶ *Ibidem*, 104.

⁷⁷ Alejandro L. Madrid, «Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue», *Trans: revista transcultural de música*, n.º 13 (2009), <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>.

⁷⁸ Carlos Duque, «Judith Butler y la teoría de la performatividad de género», *Revista de educación y pensamiento*, n.º 17 (2010): 89.

⁷⁹ *Ibidem*, 92.

⁸⁰ Judith Butler, *El género en disputa*, trad. por María Antonia Muñoz (Barcelona: Paidós, 2011), 17.

performance cantando libremente sobre relaciones sexuales no normativas. Esto se desarrollará con más profundidad en los siguientes capítulos.

El constructivismo estructuralista es una concepción teórica desarrollada a finales de los años setenta por el ya mencionado Pierre Bourdieu en la que se enmarca la concepción de las clases sociales, idea utilizada en el trabajo en cuanto refiere a la evolución del público receptor del cuplé y el papel que juega este en el desarrollo del género. Esta noción parte de la existencia de lo que Bourdieu denomina *espacio social*, formado por distintos *campos* (económico, cultural, social, simbólico), a lo que corresponde un respectivo *capital*⁸¹. Existen, según él, varios tipos de poderes, que refieren a distintos campos y a un capital específico correspondiente. Este capital puede ser objetivado –propiedades materiales– o incorporado –capital cultural–⁸². El *espacio social*, por su parte, es cambiante a lo largo de la historia, y su forma depende de la distribución que toma dentro de cada campo. A su vez, estos campos son fuerzas de poder que o bien conservan su estructura o bien se transforman⁸³. En este espacio social es donde se reconocen las clases, que ostentan una serie de condiciones y una posición en otros grupos de clases. Las clases son, por tanto, el resumen del lugar que se ocupa en el espacio social, equivalente a las condiciones de existencia del individuo y que, a su vez, están condicionadas por el *habitus*⁸⁴ –concepto empleado por Bourdieu para referirse a las mediaciones entre la sociedad y las prácticas del individuo–.

En un orden de cosas complementario relativo a las fuentes utilizadas para este trabajo, el *corpus* fundamental de materiales primarios se verifica en la colección de cuplés originales conservados en la Biblioteca Nacional de España. De ellos he recogido, en varias visitas, las letras originales de las piezas. La mayor parte de ellas se encontraban en partituras originales publicadas por distintas editoriales para su uso en espectáculos o para estudio personal. A excepción de un gran tomo de 1915 recopilatorio de composiciones pertenecientes a Ricardo Yust, el resto de partituras se encontraban sueltas y estaban compuestas por una portada y contraportada ilustradas, y, en algunas ocasiones, incluían unas hojas dedicadas exclusivamente a la letra en caso de que esta fuese

⁸¹ Antonio Álvarez-Sousa, «El constructivismo estructuralista: la teoría de las clases sociales de Pierre Bourdieu», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, n.º 75 (1996): 145.

⁸² *Ibidem*, 147-148.

⁸³ *Ibidem*, 148.

⁸⁴ *Ibidem*, 152.

excesivamente extensa. La catalogación de la BNE concebía a Retana como creador aún cuando este solo había realizado el figurín o la imagen que correspondía a la portada de la partitura, por lo que no he tenido en cuenta todos aquellos documentos que presentaran esta característica. En total se han recogido treinta y tres cuplés, de los cuales Retana participa como letrista en veinticuatro, como compositor en siete y ambas facetas en dos de ellos. Cabe destacar una mayor producción entre 1911 y 1915, y que sus composiciones propias no se dan hasta 1917, limitándose en los años precedentes a realizar letras y el diseño de alguna portada. Es también de especial relevancia su participación en la mayor parte de estos cuplés con Ricardo Yust como compositor, y a partir de 1919 con Luis Barta. Del mismo modo la cupletista con la que más colaboró fue la Goya, y es de especial interés su contribución con varios cuplés escritos para el transformista Egmond de Bries. A continuación, inserto una tabla clasificatoria con algunos de estos destacados parámetros para facilitar el manejo de este material, así como hacer más visible los años de mayor participación o la frecuencia de colaboraciones.

| Año | Título | Función de Retana | Compositor | Cupletista |
|------|----------------------------|-----------------------|--------------------|---|
| 1911 | Ven y ven | Letrista | Rafael Gómez | La Goya |
| 1913 | ¡Te has caído chaquetón!! | Letrista | Joaquín Valverde | Desconocido |
| 1914 | ¡Ay bebe Benito!! | Letrista | Joaquín Valverde | Desconocido |
| 1914 | Las delicias del Tango | Letrista | Ricardo Yust | Desconocido |
| 1915 | La hora del thé | Letrista | Ricardo Yust | Zazá |
| 1915 | Rufina la peñadora | Letrista | Ricardo Yust | La Goya |
| 1915 | Goyescas | Letrista | Ricardo Yust | Manolita Ruiz |
| 1915 | La maja de pandereta | Letrista | Ricardo Yust | Paquita Escribano |
| 1915 | Amor de oriente | Letrista | Ricardo Yust | Amalia Molina |
| 1915 | La bella cigarrera | Letrista | Ricardo Yust | Adelita Lulú |
| 1915 | Las cosas de sabiná | Letrista | Ricardo Yust | Resurrección Quijano |
| 1915 | La maja goyesca | Letrista | Ricardo Yust | Carmen Flores |
| 1915 | La resalada | Letrista | Ricardo Yust | La Goya |
| 1915 | Los encantos del "tuesten" | Letrista | Ricardo Yust | Preciosilla |
| 1915 | La duquesa torera | Letrista | Ricardo Yust | Carmen Flores |
| 1917 | El amor de las flores | Letrista | J. Martínez Abades | La Goya |
| 1917 | Los encantos del tennis | Letrista | Ricardo Yust | La Goya |
| 1917 | Fado Blanquita | Compositor | | Bianca Suarez |
| 1919 | La maja de los lunares | Compositor y letrista | | Egmond de Bries |
| 1919 | El príncipe sin nombre | Compositor | | Pilar Alonso |
| 1919 | Que la venganza es sabrosa | Compositor | Lusi Barta | Merceditas Serós |
| 1919 | Las tardes del Ritz | Letrista | Gerano Monreal | Egmond de Bries |
| 1920 | La espiga de trigo | Letrista | Luis Barta | Desconocido |
| 1920 | Las gitanas de pandereta | Letrista | Luis Barta | Desconocido |
| 1920 | La maja del siglo XX | Compositor | | Desconocido |
| 1920 | El pájaro herido | Compositor | | Desconocido |
| 1920 | El primer beso | Compositor | | Bella Emilia |
| 1920 | Serenata galante | Compositor y letrista | | Desconocido |
| 1921 | Serenata de Talavera | Letrista | Ricardo Yust | Salud Ruiz |
| 1922 | Amor Japonés | Letrista | A. Bócalo | Raquel Meller |
| 1922 | ¡Ay Sandunga! | Letrista | Luis Barta | La Goya |
| 1922 | La reina de Toledo | Compositor | | Merceditas Serós, Carmen Flores y Egmond de Bries |
| 1927 | Duquesa frívola | Letrista | Luis Barta | Cándida Suarez y Salud Ruiz |

Fig. 1. Tabla clasificatoria de los cuplés recogidos en la BNE, autoría propia.

Fruto de las visitas antes mencionadas tanto a la sede de la Biblioteca Nacional como a la Sociedad General de Autores Españoles han surgido otras fuentes de información primaria, como es el caso del catálogo de postales de cupletistas manuscrito por Retana, en el que con breves comentarios a modo de pie de foto informa de la procedencia de las cupletistas y de su valoración personal sobre ellas. El mal estado del único ejemplar de ese texto ha llevado a la SGAE a su digitalización y a la edición de un gran libro con la mayor parte de sus contenidos, editado por Ana Lopetegui y titulado *Mujeres en la escena*⁸⁵.

Para un adecuado tratamiento científico abordando una temática histórica es necesario el uso de fuentes hemerográficas contemporáneas a los personajes, a las prácticas y a los eventos examinados. En estas es fundamental contrastar los periódicos entre sí, del mismo modo que se tiene que tener en cuenta su carácter ideológico y su público receptor, además de sus editores y propietarios. Se ha trabajado con *ABC*, *Ahora*, *Crónica*, *Diario de la Mañana*, *El avisador numantino*, *El Imparcial*, *El Popular: diario republicano*, *El Progreso: diario republicano autonomista*, *España Democrática*, *España Libre: diario de la noche*, *Heraldo de Zamora*, *Hoja del lunes*, *La Correspondencia de España*, *La libertad*, *La Voz*, *Mundo Gráfico* y *Pluma y Lápiz*. Dado el fuerte carácter subjetivo y las acentuadas connotaciones ideológicas de este tipo de documentos, resulta un camino dificultoso aceptar la prensa como fuente primaria, por lo que me he planteado cotejar las investigaciones académicas sobre el objeto de estudio con los datos aportados por los periódicos, revistas de humor, ensayos o partituras.

En cuanto a la metodología utilizada para el debido trato de los cuplés recopilados de la BNE, estos han sido recogidos en un anexo específico y se han organizado de manera cronológica, con la función utilizar la tabla mostrada previamente como guía para su consulta. A lo largo del desarrollo de los capítulos serán utilizados como ejemplificación de distintas ideas, para lo que se proporcionarán a pie de página los datos de autoría de la selección de obras utilizadas en este ámbito, tomados de las propias partituras consultadas. Dentro de los anexos, en los que sí se compilará todos los cuplés recogidos, se expondrá el comentario relativo a la autoría que se encuentra dentro de los documentos, en el que se cita quienes son el letrista y el compositor, y, en algunas ocasiones, la

⁸⁵ Madrid: SGAE, 1996.

cupletista para quien está escrito el cuplé, así como la letra completa de cada uno de estos. Para plasmar este tipo de letras he utilizado una transcripción normalizada, en la que las palabras que no son concebidas por la RAE hoy en día, así como palabras extranjeras y castellanizadas, serán reflejadas con cursiva.

Con respecto al uso de imágenes, se ha procedido a realizar un listado de figuras en la que se cita según el sistema Chicago (16ª edición) las correspondientes ilustraciones que se encuentran a lo largo del trabajo. Este sistema bibliográfico será utilizado para el total del trabajo y no se ha producido ninguna alteración en cuanto a este formato.

La estructura planteada para este TFM se inicia con un capítulo biográfico, en el cual se tratará de abordar, con la dificultad que supone, una biografía como es la de Retana, plagada de autoficcionalidades y que ha sido en parte novelada por algunos estudios como ya se ha citado previamente. En este apartado se plantearán algunas cuestiones complejas que presenta el personaje de Retana, como es la autonarrativa biográfica o su sexualidad, y cómo esta se ve reflejada en su obra. Del mismo modo, se tratará la relación de Retana como personaje protagonista del género cuplé con su vida. Los conceptos tratados a lo largo del trabajo me llevaron a plantear si era mejor partir de Retana para después adentrarme en el estudio del cuplé como género, o si, por el contrario, era mejor iniciar desde la puesta en conocimiento de las variedades y el *music-hall* para después pasar a mostrar la vida y obra de Retana. Finalmente decidí situar este como primer capítulo pues el sujeto de estudio principal es Álvaro Retana, y creo que se debe comenzar por su biografía y las características de esta, para, una vez planteadas, poder conocer el desarrollo del cuplé y así analizar el papel que desempeña en este. Asimismo, el tercer capítulo lleva por título «El cuplé: evolución, espacios y mujeres». Está dedicado a versar una breve historia del desarrollo de este género, de los espacios donde se reproducía y de sus principales protagonistas, las mujeres. De manera recíproca al capítulo anterior, este versa sobre la relación entre la evolución del cuplé con la vida de Retana, y del mismo modo con su relación con la mujer dentro de los escenarios y su concepción de esta.

2. Álvaro Retana. Vida, ficción y sexualidad

2.1. Propósito de biografía

Según Julio Cejador, en la *Historia de la lengua y la literatura castellana*⁸⁶, Álvaro Retana Ramírez de Arellano nació en 1893. Luis Antonio de Villena afirma que por la misma época hay datos que datan su partida bautismal en 1897, y que es esta segunda fecha la que prefirió utilizar Retana. Fue en el prólogo de la revista *Carnaval* (22-02-1924) donde confesó haber nacido el 19 de febrero de 1898, en Colombo, capital de la isla de Ceylán —actual Sri Lanka—. En base a esta información, tal y como comenta Villena, el famoso cuplé *El Polichilena*, presentado por la Fornarina en 1908, con música de Joaquín Valverde y letra de José Juan Cadenas y Álvaro Retana —todos ellos celebridades, por entonces, del mundo cupletístico—, habría sido escrito por Retana a la edad de diez años⁸⁷. Retana utilizó estas fechas sobre todo a partir de 1920, para poder seguir aparentando ser una década más joven a ojos de la sociedad⁸⁸. Más tarde, en 1964, publicó su libro *Historia del Arte Frívolo* y en él fechó su nacimiento en 1890, lo cual ofrece una edad aún temprana para iniciarse en la sicalipsis y el cuplé, pero un tanto más razonable que la anterior. De haber sido así, Retana contaba con diecisiete o dieciocho años cuando compuso *El Polichilena*. En este mismo libro dice haber nacido el 26 de agosto y no el 19 de febrero, como había asegurado en la década de 1920. Villena propone entonces que, apoyándose en las anteriores referencias, probablemente Álvaro Retana habría nacido el 19 de febrero de 1890 y habría sido bautizado seis meses después, el 26

⁸⁶ «ALVARO RETANA RAMÍREZ DE ARELLANO (n. 189 3-), escribió con el seud. Claudina Regnier unas crónicas femeninas en *El Heraldo* (1911), colaboró en *El Liberal*, *La Tribuna*, *Madrid Cómico*, *Revista de Variedades*, etc. Es dibujante y compositor y tiene preparada la ópera *Heliogábalo*. Como escritor es culto, elegante en estilo y sabe decir con hermosas metáforas las cosas más obscenas. Sin propasarse á escribir refinamientos eróticos contra naturaleza, escribe generalmente sobre eróticos asuntos, que sólo pueden leer personas machuchas y discretas.

Y es lástima, porque maneja la pluma con gallardía y posee rica imaginación. De los escritores contemporáneos de asuntos libertinos, Hoyos es más profundo y cuasi místico; Belda, más chírigotero, bufonesco y humorístico; Retana, más ático en el decir, más ameno y ligero, más sincero y realista, más desenfadado y libre. Es el que mejor escribe de los tres, en cuanto á la forma». Luis Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana comprendidos los autores hispano-americanos*, tomo XIII, *Época contemporánea: 1908-1920 (primera parte)* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920), 180.

⁸⁷ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 23-25.

⁸⁸ De hecho, ya desde los años 20 la prensa le acusaba de falsear su edad. «[...] Nunca ha sido un mérito de buen novelista la juventud, y menos aún de belleza. Además de que todo el mundo sabe con nosotros que no cumple ya el Sr. Retana los treinta y dos años, aunque él se empeña en presumir de tobillero. [...]», «Muñecos de trapo. El más joven y bello de los plagiaros», *Buen humor. Semanario satírico*, 17 de diciembre de 1922.

de agosto, algo habitual en aquella época. Sin embargo, fuentes académicas más recientes, tanto el *Diccionario de la zarzuela*⁸⁹ como el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁹⁰ barajan la fecha del 26 de agosto de 1890—y que nació en alta mar frente a las costas de Ceylán. En cuanto al por qué del lugar, el propio Retana ofrece la respuesta en el prólogo a un texto titulado *Las mujeres de Retana*⁹¹, (donde escribe y reflexiona sobre las protagonistas de sus novelas) en el que afirma que sus padres se encontraban en pleno viaje de bodas por Ceylán cuando se produjo el parto, concretamente el 19 de febrero de 1898. Ahora bien, el dato sobre la fecha, como ya se ha visto, está modificado, por lo que hay una cierta posibilidad de que tampoco esta localización sea del todo real o exacta. De hecho, y según podrá comprobarse, Retana, a través de diversos medios, hará de sí mismo un personaje cuya biografía no es sino el resultado de sus particulares prácticas autonarrativas y de la construcción de una determinada imagen pública en cuya cuidadosa elaboración, más allá de imposturas deliberadas y de intencionados porcentajes de ficción, pudieran intervenir multitud de factores derivados de los procesos de socialización adulta y de la relación con el entorno, de su filiación o rechazo a determinados colectivos, de la gestión de las relaciones sociales o como respuesta a las interacciones profesionales, entre otros... Un aspecto en absoluto trivial si se atiende al cada vez mayor número de analistas que, como R. Zussman⁹², exploran no solo la significativa relación existente entre información e identidad sino también entre la configuración de las narrativas autobiográficas, sus estrategias ficcionales y las estructuras sociales que dictan las ocasiones y el carácter de tales narrativas.

Wenceslao E. Retana, el padre de Álvaro Retana, fue un historiador experto en Filipinas —vivió largo tiempo allí cuando las islas pertenecían aún a España—. En 1893 aparece en Madrid un libro de Retana padre titulado *Cosas de allá (páginas literarias)*⁹³, lo que induce a pensar que en esa época Retana, con tres años de vida, residía con su

⁸⁹ María Baliñas, «Retana y Ramírez de Arellano, Álvaro », en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002), s.v.

⁹⁰ Baliñas, «Retana», s.v.

⁹¹ Madrid: Prensa Popular, 1922.

⁹² De cuya introducción a «Autobiographical occasions: Special Issue», *Qualitative Sociology*, 23-1 (2000): 5-8, se han tomado las anteriores palabras.

⁹³ Madrid: Imprenta de la Viuda de M. Minuesa de los Ríos.

familia en Madrid⁹⁴. Según Villena, la relación de Retana con su padre fue siempre mala, por lo que no se conocen muchos datos sobre su trato con este ni sobre su infancia. Las primeras apariciones de Retana de las que se tiene constancia corresponden a 1906 y 1907, cuando este era un adolescente que se encontraba inmerso en la industria de las variedades y escribía sus primeras letras para cuplés. En un prefacio de 1967 citado por Villena declaraba: «por razones que no viene al caso, anduve desde los trece años merodeando por mansiones aristocráticas y burguesas, coliseos de todas clases, escenarios, camerinos, y estudié el Madrid de noche, pintoresco y galante»⁹⁵. Relato que invita a visualizar a un Retana casi niño, merodeando por los escenarios del cuplé, de la sicalipsis y de las variedades, con un propósito que deja a la imaginación de los lectores y con unas razones que expresamente esconde. Importa destacar, en todo caso, el hecho de que mantuviera tempranas amistades con destacadas cantantes como la napolitana Olimpia d'Avigny o Aurora Purificación Mañanós Jauffret, más conocida como la Goya. Villena afirma que Retana actuaba como paje atractivo e inocente de las *vedettes*, a quienes piropeaba, acompañaba y atendía en todo momento. En un texto de 1933, su colega Antonio de Hoyos y Vinent recordaba cuando conoció a Retana:

Quince años escasos contaría Álvaro Retana cuando me fue presentado en casa de “La Goya”. Acababan de vestirle con el primer pantalón largo y aún no había perdido su aspecto infantil. Sufría el veneno de la literatura decadente y en su exaltada imaginación aliñaba ensaladas novelescas a base de Lorrain y Óscar Wilde, Colette Willy y Rachilde. Entonces Alvarito parecía un San Luis Gonzaga, y su inquietud literaria contribuía a acentuar su aire encantadoramente ambiguo. Era bonito, cariñoso y maligno. Pintaba, escribía, hacía música, y todo con cierta gracia arbitraria y sin pretensiones de trascendencia. El niño jugaba a ser artista y soñaba con la gloria. Aún no se sabía nada malo concreto de él. Su gran atractivo era la autenticidad de su inocencia. Siempre alegre, trabajador, bien educado. Era el verdadero prototipo del niño “bien”, entregado a su temperamento artístico⁹⁶.

⁹⁴ Vernet, «La estrategia», 41.

⁹⁵ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 27.

⁹⁶ Álvaro Retana, *Las “locas” de postín y A Sodoma en tren botijo*, introducción de Luis Antonio de Villena (Madrid: Odisea Editorial, 2004): 146, citado en Vernet, «La estrategia ficcional», 42.

Según Javier Barreiro, Retana habría sugerido el nombre artístico de la Goya a Aurora Purificación en una época que coincidió con uno de los periodos de revalorización del pintor aragonés⁹⁷. Precisamente, el debut de la Goya se produjo el 16 de junio de 1911 en el Trianón Palace –uno de los teatros más prestigiosos del Madrid del momento–, cuando presentó la pieza en tempo de habanera *Ven y ven*, con letra de Retana bajo el sobrenombre de Alberto Regnier, y con música de Rafael Gómez⁹⁸, ataviada con la indumentaria de «una campesina mejicana»⁹⁹. El éxito de la canción fue inmediato y llegó a trascender hasta tiempo después de la muerte de Retana. La Goya comenzó a recibir una paga de cien pesetas por actuación, cuando el sueldo medio estimado no sobrepasaba las siete. Surgieron imitadoras de su estilo y de sus trajes –exhibía uno distinto en cada cuplé¹⁰⁰–, e incluso Pepita Ramos se hizo llamar la Goyita en su honor. En 1912 se convirtió en una de las pioneras en grabar discos correspondientes al género del cuplé. Registró entre otros muchos el *Ven y ven* que la había llevado a la fama¹⁰¹. Retana fue partícipe y protagonista de todos estos acontecimientos, por lo que resulta difícil vislumbrar la idea que aportaba Villena de un Retana infantil que acompañaba y hacía las funciones de ayudante de las cantantes a cambio de un pequeño sueldo, cuando al parecer

⁹⁷ Javier Barreiro, «Centenario de la Goya, bilbaína y reina de las varietes», *Javier Barreiro* (blog personal), 23 de julio de 2011, <https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/07/23/centenario-de-la-goya-bilbaina-y-reina-de-las-varietes/>.

⁹⁸ Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio, 1911.

⁹⁹ «La aparición de La Goya, nombre artístico y simpáticamente clásico, adoptado por la hermosa y distinguida señorita que, perteneciendo a una aristocrática familia y llevada de sus nobles entusiasmos, cultiva, con éxito, desde ayer, sus aficiones al teatro, constituyó una nota del más exquisito buen gusto en la sección de moda del Trianon Palace. El público, compuesto de la mejor sociedad madrileña, que desde hace tres días, y al solo anuncio de la presentación de La Goya, había agotado por completo las localidades, acogió a la novel artista con sus más clamorosos y alentadores aplausos. La Goya, que con tan buenos auspicios comienza su carrera, justificó sobradamente la expectación del auditorio. Desde su salida, reproducción exacta del famoso retrato goyesco de la Tirana, hasta la personificación de la campesina mejicana, el aplauso fué unánime y constante á la distinción y selección del trabajo de La Goya, que puede decirse que ha "entrado" en el público madrileño desde el primer día y que está llamada á ser, en justicia, una de las artistas más personales y renombradas de su género. Un gran éxito, en fin, para el aristocrático Trianon Palace, que, en su propósito de mantener su espectáculo á la altura de su nombre, nos ofrece hoy la reaparición de artistas tan populares como Las Argentinas», «De espectáculos. Notas teatrales. Trianon Palace», *ABC (Madrid)*, 17 de junio de 1911.

¹⁰⁰ «Las cupletistas de la época se ataviaban con un traje acampanado hasta la pantorrilla repleto de lentejuelas y pedrería o bien aparecían en escena envueltas en el clásico mantón de Manila. Ella, en cambio, se cambiaba de traje en cada copla que interpretaba, lo que hizo que sus actuaciones fueran siempre muy lucidas y espectaculares». Itsaso Álvarez, «La cupletista bilbaina», *El correo*, 9 de diciembre de 2014, <http://www.elcorreo.com/alava/sociedad/201412/09/cupletista-bilbaina-20141208143708.html>.

¹⁰¹ «La Goya, la que tantos aplausos ha recibido del público por su hermosura y célebres canciones, las ha impresionado en discos para el Gramophone, los que vende Ureña a cinco pesetas en Madrid, Prim, I.», *ABC (Madrid)*, 23 de junio de 1912.

en ese mismo tiempo los cuplés que componía estaban siendo presentados en una de las salas con más repercusión de Madrid y siendo grabados por artistas de renombre.



Fig. 2. Aurora Mañanos Jauffret, la Goya, con trenzas y sombrero mexicano en el suelo. Tarjeta postal (impresor V. L., Sevilla). Biblioteca Fundación Juan March, colección digital de Turina

Sobre su adolescencia, dice de si mismo en un texto de 1964: «Fui mal estudiante [...] inicié estudios universitarios que no pude acabar. Escribir, pintar, idear decorados, componer música ligera, era cuanto me apetecía. Mi padre me dejó por imposible, rebelde, caprichoso, deslenguado. En 1911 publiqué mis primeros trabajos literarios en el Heraldo de Madrid, a la sazón dirigido por el ilustre maestro de periodistas José

Rocamora, quien me auguró brillante porvenir...»¹⁰². Con certeza en 1911, habiendo cumplido los veintiuno, Retana comenzó a escribir en periódicos, concretamente en el *Heraldo de Madrid*. Los artículos, firmados bajo el seudónimo femenino de Claudina Regnier, trataban temas como la galantería, la moda o la vida social. Es este el momento en que se inaugura el ya mencionado Trianón Palace en la calle Alcalá, local de importancia trascendente en el lanzamiento de su trayectoria y al que recurrirá reiteradamente, después, en sus novelas. Recuérdese que es también este espacio y en este año donde Egmond de Bries, vestido de mujer, estrenaría el conocido cuplé *Las tardes del Ritz*, con letra de Retana, cuya relación trataré más adelante en este mismo capítulo. Gracias a los éxitos iniciales allí cosechados con cuplés como el *Ven y ven*, Retana se va haciendo un hueco el mundo del espectáculo en varias disciplinas: letrista, músico y figurinista.

Dos años después, en 1913, se estrenó en la narrativa con una serie de cuentos recopilados en un tomo titulado *Rosas de juventud*¹⁰³ y, a finales de 1915, publicó la que sería su primera novela, *La noche más alegre de Scherezada*¹⁰⁴, en la que sigue la tradición adoptada por los escritores modernistas de añadir un relato más a las *Mil y una noches*. Si bien más tarde sería publicada de nuevo como uno de los relatos constituyentes del tríptico *El capricho de una marquesa*¹⁰⁵, el original ya contiene una nota al lector en la que justifica y excusa la exposición en la obra de la festividad libertina. Se puede apreciar con este dato que desde un primer momento —siempre con jocosidad según Vicenç Vernet— Retana trata de cubrirse las espaldas frente a un eventual caso de censura o condena moral¹⁰⁶. En cualquier caso, y de acuerdo con la biografía de Villena, Retana no tendría en cuenta estas obras como su estreno en el mundo novelístico, y consideraría

¹⁰² Villena, *El ángel de la frivolidad*, 27.

¹⁰³ Con prólogo de Claudina Regnier [Álvaro Retana] (Madrid: Fortanet, 1913).

¹⁰⁴ «Ultimamente ha iniciado sus tareas esta biblioteca dando á luz tres libros primorosos: *Mi prima Marta*, de Andrés Guilmain, *El abismo* de Antonio Bermejo de la Rica, y *La noche más alegre de Sherezada*, de Alvaro Retana. [...] *La noche más alegre de Sherezada*, debida a la pluma jacarera y picara de Álvaro Retana, es un delicioso cuento atrevido y jovial, inspirado en la lectura de *Las mil noches y una noches*, del doctor Mardrús. Nada se ha escrito en estos tiempos más desenfadado y gracioso a la vez que estas páginas de que digo (sic). Álvaro Retana cuenta las cosas más atroces con tan fino donaire, que hay que desquijarse de risa en lugar de sentir náuseas, como ante otros libros de análoga especie. Pero es mucho el talento propio y el de adaptación de este joven literato.», *España Libre. Diario de la noche*, 14 de enero de 1916.

¹⁰⁵ Barcelona: Buigas, 1919.

¹⁰⁶ Vernet, «La estrategia ficcional», 42-44.

su primera novela *Al borde del pecado*¹⁰⁷. Dedicada «A todos los que están en pecado mortal», fue escrita cuando contaba ya con 27 años —a pesar de que él dijera que tenía 19—. Este trabajo le introdujo definitivamente en la profesión literaria y le convirtió en una personalidad a ojos de la sociedad durante al menos una década¹⁰⁸. Al parecer fue en esta misma época en la que engendró a su hijo Alfonso, fruto de la relación extramatrimonial que mantuvo con la bailarina Luisa de Lerma. También Lina Valry y la canzonetista Nena Rubens¹⁰⁹ se unieron a Retana en lo que, según sus propias palabras, fueron otros tantos «matrimonios experimentales»: convivencia marital sin mediación de vínculos sacramentales que la norma social denominaba *amancebamiento*. Retana tuvo numerosas relaciones, tanto con hombres como con mujeres, retratadas en su obra y de las que se hablará más adelante en este capítulo.

En 1918 publicó su primera novela ambientada en el género cupletístico: *La carne de tablado (Escenas pintorescas del Madrid de noche)*¹¹⁰. Para escribirla se basó en la vida de Consuelo Vello, la Fornarina, una de las más famosas cantantes de cuplé del momento, que había muerto en julio de 1915 a consecuencia de una operación a la que fue sometida para extirparse unos tumores en los ovarios¹¹¹. Según Barreiro, los cronistas de la época destacaban que estos quistes eran fruto de «sus juveniles ofrendas en el altar de Venus», a lo que explica que podía haber sido a causa de abortos en malas condiciones o manipulaciones poco higiénicas¹¹². *La carne de tablado* es una obra que plasma el ambiente del Madrid nocturno y frívolo. En ella, no solo se ve reflejado el personaje real de la Fornarina, sino que aparecen enmascaradas otras muchas personas que le rodeaban en su día a día, amigos o compañeros de profesión: el compositor Ricardo Yust, socio de Retana con quien escribió numerosas piezas; Tórtola Valencia, celebre bailarina exótica que frecuentaba a escritores y artistas, asidua colega de Hoyos y Vinent y Pepito Zamora,

¹⁰⁷ Barcelona: Ramón Sopena, 1917.

¹⁰⁸ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 30, 31.

¹⁰⁹ Barreiro, «Erotografía», 270.

¹¹⁰ Madrid: Biblioteca Hispania.

¹¹¹ «A las cuatro de la tarde, ha fallecido en el Sanatorio La Rosario la popularísima artista La Fornarina. El flicimiento ha sido á consecuencia la operación que se le hizo el miércoles por el doctor Coopedale para extirparle un tumor en los ovarios. Falleció la notable artista rodeada de sus padres y hermanas. Vélanla numeroso público. La mayoría de los artistas residentes en Madrid han acudido al Sanatorio á testimoniar á la familia su pésame. La muerte de tan queridísima artista ha sido sentidísima en todo Madrid [...]», *El popular: diario republicano*, 18 de julio de 1915.

¹¹² Javier Barreiro, «La Fornarina y el origen de la canción española», *Akarpía: investigación feminista. Representaciones feministas para una simbología de la otredad*, n.º 16 (2005): 36.

también amigos de Retana; las cantantes la Chelito (Consuelo Portela), la Goya y Pastora Imperio; o la aristócrata Gloria Laguna, marquesa de la Laguna, rica y moderna cuyas costumbres lésbicas eran bien conocidas entonces¹¹³. El éxito de la novela hizo que Retana publicara dos nuevas narraciones en el mismo estilo: *Ninfas y Sátiros*¹¹⁴, subtitulada también *Escenas pintorescas del Madrid de noche*, y *El crepúsculo de las diosas (Escenas alocadas de la vida galante en Barcelona)*¹¹⁵. La Ciudad Condal era una de las localizaciones habituales en los relatos de Retana, pues la visitaba frecuentemente ya fuera por ocio o por negocios. Es destacable una breve publicación en tono autobiográfico titulada *Mi novia y mi novio*¹¹⁶, en la que relata un viaje en tren Madrid-Barcelona en el que conoce a una pareja de jóvenes hermanos admiradores de su obra, con los que más tarde intimaría al llegar a la capital catalana.

Fueron años de gran éxito para Retana, que publica otras novelas eróticas como el ya mencionado *El capricho de la marquesa (Tríptico galante)*¹¹⁷, con temática exótica, o *Las locas de postín: novela de malas costumbres aristocráticas*¹¹⁸ —ambas publicadas en 1919 por la madrileña Biblioteca Hispania—, en la que muestra de manera jocosa el mundo homosexual de la élite social madrileña de la *belle-époque*. En el imaginario de la época, y a decir de Ugarte Pérez, la mayor parte de los homosexuales y lesbianas pertenecían a una clase social baja, pues se les solía relegar a trabajos mal pagados, sobre todo a los varones, que frecuentaban una estética barroquista —denominada *pluma*— y hacían más visible su condición sexual que las mujeres¹¹⁹. Pero, en ocasiones, también pertenecían a clases sociales altas, en cuyo caso los varones eran apodados *locas*, al igual que sucede en las novelas de Retana. Sin embargo, dado su escasa visibilidad, pues se mostraban en lugares selectos a salvo de las frecuentes redadas policiales, resulta más difícil aproximarse a la realidad de «las locas» que de «los maricas» —término destinado a los homosexuales de clase baja—. A su vez, estos homosexuales burgueses raramente

¹¹³ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 39-41.

¹¹⁴ Madrid: Biblioteca Hispania, 1918.

¹¹⁵ Madrid: Biblioteca Hispania, 1919.

¹¹⁶ Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923.

¹¹⁷ Que además de la edición catalana antes mencionada (ver n. 48 ut supra) también conoció una impresión madrileña, por la Biblioteca Hispania, en 1919.

¹¹⁸ Madrid: Biblioteca Hispania, 1919.

¹¹⁹ Javier Urgate Pérez, «La matriz del deseo: del género a lo genital», *Ayer. Homosexualidades*, n.º 87 (2012): 31-32.

terminaban en prisión, debido a sus recursos e influencias¹²⁰. En ese tiempo, Retana no dejó de lado el music-hall, como él lo denominaba, sino que, al contrario, estrenó más espectáculos que en ningún otro momento. El 3 de septiembre de 1919 presentó en el Palace Hotel la fantasía en un acto titulada *El capricho del diablo*, con libreto propio y música compuesta junto a Francisco Sanna. La obra fue un completo éxito en la temporada 1919-1920, pues obtuvo un total de 159 representaciones¹²¹, y se adheriría a una ya largamente asentada tradición cómico-lírica volcada en el cultivo de obras burlescas, breves, plagadas de situaciones disparatadas y diálogos picantes, acompañadas por música ligera y desenfadada, frecuentes números de baile y gran despliegue visual: iluminación llamativa, vestuario fastuoso y notables medios escenográficos.

El madrileño llegó a amasar cierta fortuna, hasta el punto de adquirir una finca en Torrejón de Ardoz, que utilizaría como retiro del tumulto capitalino y que más tarde le sería expropiada por el bando republicano durante la guerra civil¹²², aunque había establecido su domicilio habitual en el número 10 de la calle Manuel Silvela en Madrid, dato extraído del prólogo de la pequeña novela antes citada, *Mi novia y mi novio*, escrito por Artemio Precioso¹²³: «Encargue usted a los jóvenes de uno y otro sexo que espontáneamente y con diferentes pretextos se presentan en Manuel Silvela, 10, a conocerme personalmente que tengan al menos la consideración de anunciarme su visita...»¹²⁴. Artemio Precioso, director de la colección de novela corta *La novela de hoy*, a la que contaba con colaboradores como Hoyos y Vinent¹²⁵, escribió habitualmente algunos de los prólogos del propio Retana, en los que se recogían entrevistas y diálogos, que muchas veces Retana utilizaba como medio para manifestar sus justificaciones. A partir de la década de 1920 Retana sigue escribiendo, pero sustituye el decadentismo por elementos más ligeros y coloquiales, más populares e intrascendentes, más desvergonzados, con el fin de remozar su proceder literario y obtener un mayor éxito en

¹²⁰ Urgate, «La matriz del deseo», 31.

¹²¹ Dru Dougherty y María Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1990), 69.

¹²² Barreiro, «Erotografía», 270.

¹²³ Artemio Isaac Eulogio Fermín Precioso García (nacido en Hellín, Albacete, en 1891) fue un escritor contemporáneo especializado en novela erótica de pequeño formato, cuentos y relatos breves. Para ampliar conocimiento sobre este autor véase el libro editado por Manuel Martínez Arnaldos, *Artemio Precioso y la novela corta*, colección Arkanos (Albacete: Diputación de Albacete, 1997).

¹²⁴ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 46-47.

¹²⁵ Cruz, «“El caballero audaz”», 107.

ventas¹²⁶. Los años veinte trajeron consigo una crisis de la novela, interpretada como una crisis intelectual provocada, entre otros factores, por la primera Guerra Mundial, que había puesto en tela de juicio las bases sobre las que descansaba el pensamiento *fin de siècle*. En España, al no haberse sufrido directamente el horror de la guerra, no se le atribuye el mismo significado ontológico a esta crisis, que se percibe como un mero cambio estético, de forma y estilo, y no como un cambio intelectual. Desde principios de siglo se habían abandonado las tendencias realistas y naturalistas, y habían proliferado los libros sobre aventuras sentimentales, galantes y eróticas¹²⁷. Surgió entonces un sentimiento de inferioridad en los españoles a la llegada de novelas extranjeras, principalmente rusas y anglosajonas, y especialmente tras la lectura de Proust. Se comenzó a despreciar la novela ficcional desde los ámbitos eruditos, y se hizo visible una división cada vez más acusada entre la literatura de creación y la literatura de consumo¹²⁸. Retana se posicionó en este segundo sector con la publicación de *El octavo pecado capital*¹²⁹, en donde cuenta las hazañas de dos personajes andróginos en el Madrid aristocrático, uno femenino y otro masculino, y de cómo ella consigue pervertir y degenerar al chico mediante la práctica del sadomasoquismo¹³⁰. Julio Cejador escuda a Retana escribiendo el prólogo de la obra —a modo de galeato frente a un público potencialmente cercano a la Iglesia y a posiciones moralistas encontradas— reiterando su papel de «predicador», pues según este, había redactado esta obra para hacer ver lo «repugnante» de los actos que acontecen en ella¹³¹. Inaugura así una nueva vía de escritura erótica, reconocida ya entonces como «pornográfica» o «verde», en la que se exalta la vida mundana y frívola, hedonista y desde nuevos planteamientos morales.

¹²⁶ Vernet, «La estrategia ficcional», 49.

¹²⁷ Brigitte Magnien, «Crisis de la novela», en *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, ed. por Carlos Serrano y Serge Salaün (Madrid: Marcia Pons, ediciones de Historia, S. A., 2006), 233-235.

¹²⁸ Magnien, «Crisis de la novela», 235.

¹²⁹ Madrid: Biblioteca Hispania, 1920.

¹³⁰ Vernet, «La estrategia ficcional», 214.

¹³¹ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 34-35.

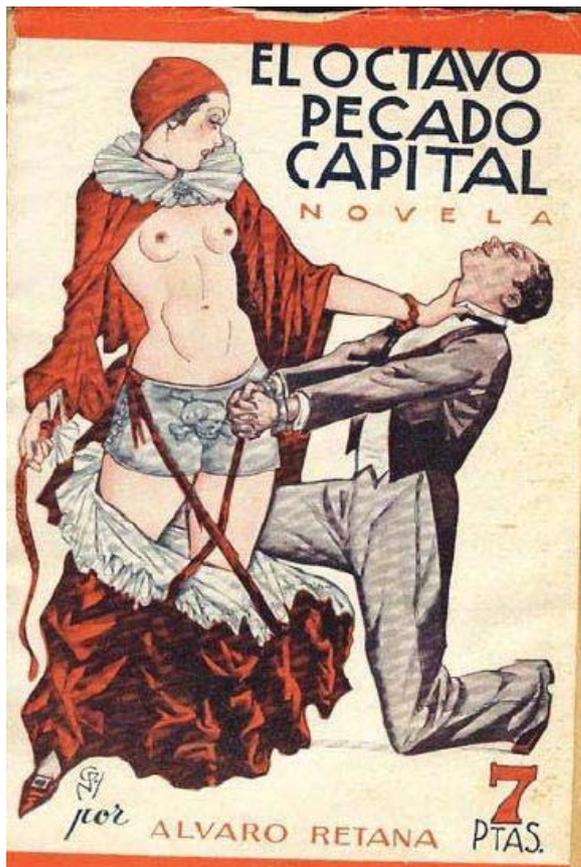


Fig. 3. Cubierta de *El octavo pecado capital* (Madrid: Biblioteca Hispania, 1920). Colección particular.

Esta etapa fue conocida como «Los felices años veinte» (1919-1929), caracterizada por ser una época de bonanza económica, con un incremento del capital y de la sociedad que acabaría por convertirse en una burbuja especulativa cuyo desembarco originaría el Crac del 29 y la Gran Depresión. En el reino español hubo un marcado crecimiento de las grandes metrópolis como Barcelona y Madrid, debido a un aumento de la tasa de población y a la reducción de la mortalidad. Políticamente es una época precedida por la corrupción electoral derivada del sistema instaurado por Cánovas en 1875, con una serie de partidos políticos controlados por una oligarquía terrateniente, conocida como el famoso «turno», que venía a consistir en la mecánica de alternancia política entre dos partidos dominantes mediante el apoyo de la corona y la falsificación de las elecciones: la época del bipartidismo. Pero tras la crisis política de 1917, la creación de sindicatos como UGT y CNT, el auge de los nacionalismos vasco y catalán y la llegada de nuevas corrientes ideológicas fruto de la Gran Guerra y de la Revolución Rusa,

provocan una inestabilidad política constante¹³². Sin embargo, a pesar del malestar político y social, España se suma a la corriente de modernidad que arrasa en toda Europa. La moda y el mercado de la estética y la cosmética irrumpen en el país gracias a las revistas y las imágenes procedentes, sobre todo, de Estados Unidos. Las condiciones de vida de la mujer se ven afectadas, y el aseo y la higiene se vuelven uno de los aspectos más importantes a cuidar: el cuerpo de la mujer, su casa y el interior de esta, se convierten en las principales preocupaciones¹³³. La falta de formación para otras tareas y el apoyo explícito de la Iglesia a las críticas al trabajo de las mujeres hacían que este fuera mal visto y percibido como una desgracia derivada de la pobreza. La norma estatuida y el pensamiento pío llevaban a la mujer a encaminar su vida al matrimonio como único destino social¹³⁴. El cuidado de la imagen también afectó al hombre, y la práctica del deporte se convierte en algo habitual, pues cultiva el nuevo cuerpo del «garçon» español: armonioso y saludable¹³⁵. El turismo es otro de los grandes cambios que afectan al país debido a su posición neutral durante el conflicto bélico; Por motivos variados, durante y tras la guerra, extranjeros de todos los países acudían a España y muchos de ellos se instalaban y vivían en hoteles. Era un turismo esencialmente urbano, que desarrolló una marcada vertiente «popular» y facilitó que la noción de «turista» y «veraneante» dejaran de ser algo exótico o exclusivo de la burguesía y la aristocracia, para llegar también a las clases medias. Utilizaban los trenes de bajo costo como desplazamiento y optaban por el recreo de costa y de balneario, aprovechando los domingos y las fiestas¹³⁶. Nuevas dinámicas de ocio que, obviamente, también impactaron en las formas y productos escénico-musicales, cuyas fórmulas se renegociaban conforme a las demandas de consumo del próspero mercado cultural. En todo este contexto, el *music-hall*, que ya había hecho competencia al teatro lírico tradicional desde la década de 1910, se declaró como tendencia, y las variedades y el cuplé entraron en una época de modernización e

¹³² Carlos Serrano Lacarra y Paul Aubert, «Hacia la modernización», en *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, ed. por Carlos Serrano y Serge Salaün (Madrid: Marcia Pons, ediciones de Historia, S. A., 2006), 35-48.

¹³³ Claire Nicole Robin et al., «Cultura cotidiana», en *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, ed. por Carlos Serrano y Serge Salaün (Madrid: Marcia Pons, ediciones de Historia, S. A., 2006), 164-165.

¹³⁴ M^a Antonia San Felipe Adán, «Mujer, sociedad y costumbres: los felices “Años Veinte”, un testimonio singular», *Kalakorikos: Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno*, n.º 14 (2009), 66-67.

¹³⁵ Nicole et al., «Cultura cotidiana», 164-165.

¹³⁶ *Ibidem*, 185-186.

industrialización. Hubo una promoción del «cuplé decente» que «elevó» la canción a nivel nacional, para, en pocos años, convertirse en un producto accesible a todos los públicos. Artistas como Raquel Meller introdujeron una verdadera dramaturgia, con decorados, trajes y luces en el escenario¹³⁷. Se implantó el «cuplé sentimental» como modelo estándar, alejándose de la sicalipsis para acercarse a valores conservadores con intención moralizante: el amor pasional con final trágico, la mujer coqueta, la mujer engañada o abandonada, la mujer infiel y el amor único y verdadero. Quedaron atrás las temáticas de amor libre y la emancipación de los dominados, especialmente de la mujer¹³⁸. Un medio en constante transformación al que Álvaro Retana supo acomodarse y en el que conoció nuevos triunfos, especialmente a comienzos de la década, que su amigo y escritor Hoyos y Vinent recordaba así:

En 1923, Álvaro Retana vino radiante de felicidad a contarme sus éxitos. En ellos había de todo. El niño, al transformarse en hombre, había perdido su inocencia; pero bien es verdad que el pecado había pasado por él como el rayo de sol por el cristal.

Declaraba veinticinco años y no costaba trabajo creerle, porque apenas representaba dieciocho. Las novelas libertinas de Retana – que hoy resultarían inofensivas- estaban tan de moda, que se vendían a millares de ejemplares y hasta eran perseguidas por la dictadura en nombre de Doña moral ultrajada, y Misia Daris, en París, le declaraba el novelista más guapo del mundo. ¿Qué más podía apetecer el niño loco y mórbido? Era el momento de la consagración de Alvarito cuando se le popularizaba como al ídolo representativo del vicio color de rosa, del pecado elegante, del extravío cautivador. Alvarito, poseído de su celebridad, embriagado en su triunfo, alardeaba de criatura terrible y saboreaba la vida agotando sus placeres. Entre nubes de oro y escándalo, Alvarito ofreciase a España prodigando centenares de fotos con la indumentaria del padre Adán, y aunque no era un santo precisamente, poseía su altar, y los adoradores de uno y otro sexo iban en peregrinación a Manuel Silvela, 10, a reverenciarle encantados¹³⁹.

Se encontraba en la cúspide de su carrera literaria; sólo en 1920, y siempre con la madrileña Biblioteca Hispania, publicó cuatro textos: *Currito el ansioso*, *El príncipe que quiso ser princesa*, *El vicio de color de rosa* y *Una confesión muy siglo XX*. Todas ellas

¹³⁷ Salaün, «Espectáculos», 195-196.

¹³⁸ Salaün, *El cuplé*, 183, 184, 187.

¹³⁹ Álvaro Retana, *Las locas del postín* y *A Sodoma en tren botijo* (Introducción de Luis Antonio de Villena) (Madrid: Odisea, 2004), 148; citado en Vernet, «La estrategia ficcional», 50.

tratan temáticas atrevidas, como la ninfomanía, el travestismo, los *ménage à trois* y las drogas, pero destaca la temática del tercero de los títulos mencionados. Esta obra retrata la afición al consumo de opio en Madrid durante los años 1916 y 1917 de la mano de su protagonista Alberto Reyna, alter ego de Retana, en un mundo ficcionalizado plagado de personajes reales, como la Goya, con quien trata de invocar a la Fornarina mediante ritos espiritistas. Es interesante el uso de este personaje, pues Retana, en un afán de justificación, recrea una autobiografía novelística y ficticia llamada *La mala fama*¹⁴⁰, publicada en 1922, que tiene como protagonista de nuevo a Alberto Reyna. En ella Reyna, escritor decadente y erótico —esto último solo para satisfacer a sus admiradoras—, declaraba ser en realidad un burgués biempensante cuyo único interés era el dinero. Reyna descarga con gran sátira un desinterés por sí mismo y la «mala fama» que se ha creado alrededor de su persona, algo que le ocurriría al Retana real unos años más tarde

Durante estos años, los cuplés de Retana alcanzaron un estatus prestigioso. Algunos de ellos fueron publicados en periódicos madrileños como *La correspondencia de España* o *La libertad*¹⁴¹. Pero esta afamada posición acarreó una serie de duras críticas hacia su faceta como compositor. Una crónica del diario *La Libertad* plasmó en papel las opiniones que presentaban los músicos de conservatorio, que pedían se dejaran de interpretar las piezas de Retana, y le acusaban de intrusismo y de pagar para que escribieran en partitura las melodías que él tarareaba:

El Sr. D. Álvaro Retana no sabe música. «C'est là son moindre défaut». Es este su menor pecadillo como artista. Le tienen sin cuidado las semicorcheas, las apoyaturas, los mordentes, las síncopas, las cuartas disminuidas, los acordes en tónica y los «dacapos a la signale». Lo mismo significa para él la llave de «fa» como el cerrojo de «do» en primera. Lo confiesa; lo declara paladinamente; cree, con razón, que no es un delito ignorar los misterios del pentágono (sic), como no lo es ignorar el chino, el cálculo infinitesimal o la ciencia de la Filocalia. Las más relevantes figuras de la Historia ignoraron la música, y aun hubo algunos genios, como Bonaparte, que la menospreciaron, lo cual no les impidió descubrir la ley de la gravitación o ganar la batalla de Marengo.

Pero el Sr. Retana tararea canciones de su propia invención; un músico se las escribe mediante una remuneración, que el Sr. Retana llama salario, y esos «couplets» son el «Ven y ven», el «Fado Blanquita» y otros popularísimos, que rinden a su autor

¹⁴⁰ Madrid: Biblioteca Hispania, 1922.

¹⁴¹ Véase Anexo 5.2.

cuantiosos ingresos y le permiten disfrutar de hotel, pianola, automóvil y del gusto de llamarse a sí mismo enviado del cielo para regenerar la música española y propulsor del arte contemporáneo.

Esto ha soliviantado a los músicos profesionales. ¡Cómo! ¡Un profano puede ganar miles de duros y un titulado del Conservatorio morir de hambre, o poco menos! En consecuencia, muchos de ellos han decidido, según parece, pedir que no se interprete el repertorio de Sr. Retana, y éste acude en apelación al público en una carta tan apasionada como ingenua. A los otros señores les queda lo que Locke llamaba derecho inalienable de «apelación al cielo». Entre tanto las doncellas románticas y los aficionados a la música pegadiza siguen recreándose con las modulaciones de «El pajarito herido» y los acordes de «Serenata galante»¹⁴².

Las críticas no solo llegaron desde el ámbito musical, sino que también se vio atacada su obra literaria a través de condenas morales que empezaron a proliferar por las mismas fechas en artículos más o menos vehementes que reclamaban la finalización de las obras de índole erótica, epítome de la degradación literaria del país¹⁴³. Estos artículos se convirtieron en una campaña contra los libros considerados «pornográficos», que se prolongó durante meses y desencadenó la incautación de decenas de libros por parte de los agentes de la autoridad, que supuestamente habían recibido órdenes de un fiscal civil. Al ponerse en conocimiento del ministro de Justicia lo ocurrido, este ordenó deshacer la intervención incoada, pues al parecer se trataba de una equivocación por parte de las fuerzas del orden, y dictaminó la inminente devolución de los libros requisados¹⁴⁴. Pero por lo visto, Retana fue el único escritor perseguido judicialmente: la audiencia denunció once libros suyos que fueron retirados de la circulación por «inmorales»¹⁴⁵. Este fue el primer desencuentro de Retana con la censura, pues, como se verá más adelante, volvería a ser encausado en 1926 y en 1928 por motivos similares y las dos veces terminaría penado con cárcel.

¹⁴² *La libertad*, 30 de octubre de 1920.

¹⁴³ Ezequiel Enderiz, «El caso extraño de Álvaro Retana», *La libertad*, 18 de marzo de 1921.

¹⁴⁴ Joaquín Belda, «El libro jocundo: las miserias del oficio», *La libertad*, 12 de octubre de 1921.

¹⁴⁵ «Según noticia publicada ayer con regodeo por los periódicos derechistas, el fiscal de la Audiencia ha denunciado “once” libros míos, que serán retirados de la circulación por inmorales. Es decir, que después de dos meses de esa pintoresca campaña contra la literatura libertina, “soy yo el único” culpable de la desmoralización española», Álvaro Retana, «Arbitrariedad y celos mal reprimidos», *La libertad*, 24 de septiembre de 1921.

La crisis de 1917 había hecho tambalear el sistema de «turno» imperante, y la guerra de Marruecos terminó con él definitivamente. El 13 de septiembre de 1923 un golpe militar promulgado por el capitán general de Cataluña, Miguel Primo de Rivera, apoyado por generales africanistas y sectores conservadores partidarios de un gobierno más fuerte, pone fin al gobierno liberal-parlamentario. Había sido presentado como algo temporal y sin ánimo de suprimir la Constitución, lo que fue visto por el pueblo con cierta simpatía y no generó oposición desde los partidos políticos¹⁴⁶. Pero pasados los meses, ni el rey Alfonso XIII, que había ratificado el levantamiento¹⁴⁷, ni el general Primo de Rivera dieron muestras de querer reestablecer el sistema parlamentario. La dictadura fue un periodo cambiante en el que se experimentaron y elaboraron nuevas teorías político-sociales. Carmen González García, en su análisis académico sobre la dictadura, divide en dos periodos el mandato: una primera etapa entre 1923 y 1925, con un carácter estrictamente militar y un gobierno directo de las Fuerzas Armadas; y una segunda etapa desde 1925 hasta la dimisión del dictador, caracterizada por una menor presencia del ejército en los cargos políticos y un nuevo Directorio Civil con unos objetivos más amplios de desarrollo social, económico y de reconstrucción política¹⁴⁸.

La vida de Álvaro Retana aparentemente no varió demasiado en esta época, pero la fama y popularidad de la que había gozado en los años anteriores poco a poco se fue desvaneciendo. Siguió escribiendo, componiendo y dibujando, a pesar de enfrentarse a numerosos mecanismos de poder, como el control de prensa, el sometimiento de los títulos a las restricciones morales impuestas y la censura, concebida por el régimen como un dispositivo de fomento de la nación¹⁴⁹. Retana, entonces, como era de esperar según su trayectoria previa, se vuelve a justificar en los prólogos de sus obras. Sirva como ejemplo el recurso utilizado en la novela *El veneno de la aventura*¹⁵⁰, en la que, de nuevo, Artemio Precioso recoge esta declaración: «QUE NO COMPARTO, NI SIQUIERA SIMPATIZO, CON LAS IDEAS SUSTENTADAS POR NINGUNO DE LOS PERSONAJES DE MIS NOVELAS»¹⁵¹.

¹⁴⁶ Carmen González García, «La dictadura de Primo de Rivera: una propuesta de análisis», *Anales de Historia Contemporánea*, n.º 16 (2000): 338, 343.

¹⁴⁷ Serrano y Aubert, «Hacia la modernización», 48.

¹⁴⁸ González, «La dictadura», 343.

¹⁴⁹ Lorena R. Romero-Domínguez, «La dictadura de Primo de Rivera: entre el control y la censura (1924-1930)», en *Un siglo de información en Sevilla: (prensa, radio y televisión)*, coord. por Concha Langa-Nuño, Lorena R. Romero-Domínguez y María José Ruíz Acosta (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009), 59.

¹⁵⁰ Colección La novela de noche n.º 4 (Madrid: Imp. Suc. Rivadeneira, 1924).

¹⁵¹ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 70.

Este tipo de estrategia es utilizada por Retana en pos de evadir la censura. En una entrevista realizada de nuevo por Artemio Precioso, que sirve de prólogo a *Flor del mal*¹⁵², Retana declara, bajo un discurso más propio del nacionalcatolicismo, su intención de proyectar en sus novelas aquello que detesta, especialmente en la concepción de la mujer:

- ¿Qué opina usted sobre el divorcio?
- Que sería el mayor error que podría cometer un Gobierno de España. El divorcio es una inmoralidad social, una hipótesis inadmisibles para quien, como yo, admire y respete la santidad del matrimonio. No tiene nada que ver que yo, como escritor, cultive teorías pintorescas, sin otra trascendencia ni propósito que los PURAMENTE LITERARIOS Y PARA DIVERTIR A MI PÚBLICO, para que, como ciudadano, piense distintamente a como escribo. No soy partidario del divorcio, como no lo soy de conceder el voto a las mujeres. La misión femenina es confinarse en el hogar, fortalecida en la religión, y dejar a los hombres devorarse cordialmente. La mujer debe ser casta y recogida, pensando únicamente en venerar a sus maridos, a sus padres, a sus hijos y a sus hermanos, y cuando se aparte de este programa, para convertirse en heroína de la novela de Retana, la mujer pasará a convertirse en una cosa abominable. Para mí, las mujeres más admirables son aquellas que yo no puedo retratar en mis libros¹⁵³.

Del mismo modo, unas líneas antes declaraba su desafecto ideológico hacia las clases dominantes y su inquietud ante la vida:

- Pero, ¿no había usted presumido siempre de íntegro y virtuoso?
- Eso era antes. Cuando era un chiquillo inexperto y me asustaba de todo. Ahora la vida me ha hecho comprender que lo más admirable es no asustarme de nada y caminar valientemente en pos de un más allá, reñido en todo con la ética burguesa y anticuada. He jugado tanto con el fuego que me he abrasado en sus llamas y fatigado de poner cátedra de moral privada, voy a entregarme lealmente en poder de Satán. Iré al infierno aunque sea en tren-botijo, aburrido de la monotonía de mi existencia irreprochable¹⁵⁴.

¹⁵² Madrid: La novela de hoy, 1924.

¹⁵³ Álvaro Retana, *Flor del mal* (Madrid: La Novela de Hoy, 1924), 8-9.

¹⁵⁴ Retana, *Flor del mal*, 5.

Juega así constantemente con la ambigüedad autobiográfica, creando a su alrededor un entramado ficcional que impide que sean visibles ni su verdadero pensamiento ni su auténtica realidad, intercalando comentarios o consideraciones alejadas ideológicamente de lo que expresan sus novelas, para así tratar de salvar la censura y, quizá, suavizar -a pesar poder leerse también como un ejercicio de ironía descarada- una imagen pública que contraría abiertamente las directrices el nuevo clima moral instruido por la dictadura. Ese mismo año publica *La vida galante (novela de apaches)*¹⁵⁵, ambientada entre París y Niza, en un contexto de prostitución, vicio, mal vivir y asesinatos, fruto de la moda por el mundo apachista propia de esta época¹⁵⁶. La atmósfera de esta publicación, que utilizando un contexto ajeno, alejado de las habituales Madrid y Barcelona, acompañada por el ineludible preámbulo excusatorio y moralizante, esta vez debido a Manuel Espiñeira del Olmo, denota una hábil manipulación de los niveles referenciales e identificativos, de suerte que tanto más podía acercar la trama al lector contemporáneo, concediendo un tratamiento realístico a las circunstancias del relato, cuanto más lejanas eran éstas en el tiempo o en el espacio, y viceversa, cuanto más cercano era el asunto tendía a ser transfigurado, distanciándolo de la realidad inmediata.

Pero este tipo de tácticas justificativas no libraron a Retana de la censura dictatorial. La *pornografía* literaria sufrió una dura represión por parte del régimen y autores como Artemio Precioso tuvieron huir de la justicia y exiliarse en París. Otros (Emilio Carrere, Pedro Mata o Vicente Díez de Tejada) fueron llevados a los tribunales y enjuiciados por delitos contra la moral, pero ninguno llegó a cumplir condena¹⁵⁷. Únicamente Retana fue condenado en 1926 por la Audiencia de Madrid a cinco meses de

¹⁵⁵ Colección Esmeralda vol. III (Madrid: Ed. Colombia: 1924).

¹⁵⁶ El término «apachismo», utilizado por primera vez por Joaquín Belda en el prólogo de su novela *Los señores apaches* (1928), viene a denominar a los casi quince años de popularidad que tuvieron estos personajes, delincuentes de origen parisino. Provenientes de bandas callejeras de los bajos fondos de Francia, eran expertos en el uso de la navaja y el ataque sorpresa, y parece que llegaron a España huyendo de la presión policial del país vecino. Su estética —pañuelo al cuello, patillas, camisas a rayas y tatuajes— y sus actuaciones causaron pánico y fascinación al mismo tiempo. Para más información consúltese la sección «Apaches» inserta en el libro *Fuera de la ley. Hampa, anarquistas, bandoleros y apaches. Los bajos fondos en España (1900-1923)*, colección True Crime (Madrid: La Felguera, 2016).

¹⁵⁷ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 72.

cárcel¹⁵⁸, una multa de mil pesetas¹⁵⁹ y once años de inhabilitación en cargos públicos¹⁶⁰ debido a la publicación de una novela¹⁶¹ poco conocida titulada *El tonto*¹⁶². En agosto de ese mismo año fue a la Cárcel Modelo de Madrid¹⁶³, demolida tras la guerra civil y cuyo espacio ocupa hoy el Cuartel General del Ejército del Aire. Retana solo estuvo veinte días en prisión, pues como había sucedido con algunos de los autores comentados anteriormente, se acogió a la llamada amnistía del «Plus-Ultra»¹⁶⁴: un indulto celebrativo que concedía el gobierno de Primo de Rivera como alivio de la presión penitenciaria pues, en ese momento, las cárceles del país se encontraban abarrotadas. Tras este episodio Retana publicó *La máscara de bronce*¹⁶⁵, cuyo prólogo, escrito por un tal Enne-Te-Rio —quien según Villena se limitó a transcribir lo que le dictaba Retana¹⁶⁶—, es una protesta contra la injusticia de su encarcelamiento en el que, con un tono jocoso, describía su experiencia en La Modelo, la cual apoda «El Moncloa-Palace». También apreciaba la gran cantidad de gente que se ha solidarizado con él y ha ido a visitarle en el corto plazo de veinte días, la mayoría mujeres y en especial cupletistas, entre las que destacaba su «fraternal amiga» Antonia de Cachavera¹⁶⁷. Villena destaca que el fiscal que condenó a Retana terminó, a su vez, condenado y encarcelado por malversación de fondos, y en unas declaraciones afirmó no haber leído nunca la novela por la que sentenció a «Alvarito»¹⁶⁸.

¹⁵⁸ «Álvaro Retana condenado a cinco meses de arresto.- El domingo ingresó en los calabozos del Juzgado de guardia D. Álvaro Retana, reclamado por el distrito del Centro, para cumplir la pena de cinco meses de arresto por una de sus publicaciones, que ha sido considerada como inmoral», *ABC* (Madrid), 10 de agosto de 1926.

¹⁵⁹ «[...] Además se le condenó por el mismo motivo a mil pesetas y diez años de inhabilitación. [...]», *La libertad*, 8 de agosto de 1926.

¹⁶⁰ «[...] Me piden once años de inhabilitación para ejercer cargos públicos. Me arrebatarán mi destino del Estado y perderé cinco mil pesetas anuales, si el Tribunal Supremo, al que he recurrido con Valero Martín, no suaviza la pena...», *El progreso: diario republicano autonomista*, 21 de mayo de 1926.

¹⁶¹ Carlos Fortuny [Álvaro Retana], *La ola verde* (Barcelona: Ediciones Jason, 1931): 302-303, citado en Vernet, «La estrategia ficcional», 533-534.

¹⁶² Colección La Novela de hoy n.º 158 (Madrid: Imprenta artística Sáez hermanos, 1925).

¹⁶³ «[...] Desde el Juzgado, el joven y conocido escritor pasó a la Cárcel Modelo, donde ingresó ayer mismo.», *La libertad* (Madrid), 8 de agosto de 1926.

¹⁶⁴ «Retana en libertad.- El escritor Alvaro Retana, que se hallaba detenido por delito de imprenta, ha sido puesto en libertad, como comprendido en el indulto otorgado a raíz del vuelo del Plus Ultra», *ABC* (Madrid), 8 de septiembre de 1926, cursiva en el original.

¹⁶⁵ Colección La novela de hoy n.º 231 (Madrid: Imprenta artística Sáez hermanos, 1926).

¹⁶⁶ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 72-73.

¹⁶⁷ «La Cachavera», tiple, cantante, actriz, bailarina sicalíptica y *stripteuse*, fue una de las más características e insólitas cupletistas de principios de siglo. Para más información consultar «Las otras: La Cachavera (I)» en *La Fornarina y otras cupletistas que marcaron una época: mujeres ayer admiradas, hoy olvidadas*, <http://consuelitoyotrasbellasdelcuple.blogspot.com.es/2012/11/las-otras-antonia-de-cachavera-i.html>.

¹⁶⁸ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 73.

La reclusión de Retana motivó una suerte de campaña solidaria por la libertad de expresión y en su defensa. Llegaron telegramas de personajes como el poeta italiano D'Annunzio, la célebre cantante y actriz francesa Mistinguett, o el famoso actor hollywoodense Rodolfo Valentino¹⁶⁹, quien moriría pocos días después del mensaje. Pero el que más destaca de todos es el escritor argentino Jorge Luis Borges —por entonces no tan conocido aún— que se adhirió a una carta promovida por el diario bonaerense *La Crítica*, en la que declaraba que Retana «completa, con Petronio, Bocaccio y Pittigrilli, los cuatro pies para el gran banco de la literatura galante»¹⁷⁰. Según Villena, Retana perdió su empleo en la Hacienda Pública¹⁷¹, del cual no se tiene mucho conocimiento, pero encajaría con la declaración del propio Retana en el diario *El Progreso* el 21 de mayo de 1926, anteriormente citado, en el que alega que va a ser inhabilitado de cargos públicos, arrebatándole así su «destino del Estado»¹⁷². Según Brigitte Magnien, Retana trabajaba entonces para el Tribunal de Cuentas, al igual que tantos otros autores coetáneos cuya profesión no era solo la literatura, como el antes mencionado Díez de Tejada que era telegrafista, o López de Haro que trabajaba como notario¹⁷³. Según declara Enne-Terrio en el prólogo de *La máscara de bronce*¹⁷⁴, escribió —o tenía intención de escribir— un libro sobre su estancia en La Modelo, titulado *A la sombra del «Abanico» (Intimidaciones pintorescas de la Cárcel Modelo)*¹⁷⁵—el término «abanico» fue utilizado por el hampa madrileño durante el primer tercio del siglo XX para referirse a la cárcel de La Modelo, debido a su forma arquitectónica de abanico¹⁷⁶—, pero nunca llegó a publicarlo ya que no consta en registro alguno. Él mismo, no muy modesto y como siempre justificando sus actos, declaraba así el cese de su escritura sicalíptica: «He lanzado bastantes producciones pícaras para caminar entre el gusto del público; pero puesto que hoy —octubre de 1926— empieza a llevarse la moral en literatura, recuperaré mi virginidad artística y edificaré a

¹⁶⁹ *Ibidem*, 73.

¹⁷⁰ Álvaro Retana, *Las locas del postín. Los ambiguos. Lolita buscadora de emociones. El tonto*, ed. por Maite Zubiaurre, Audrey Harris y Wendy Kurtz (Doral: Stockcero, 2013), xiii.

¹⁷¹ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 73-74.

¹⁷² *El progreso: diario republicano autonomista*, 21 de mayo de 1926.

¹⁷³ Magnien, «Crisis de la novela», 238.

¹⁷⁴ Álvaro Retana, *La máscara de bronce* (Madrid: La Novela de Hoy, 1926): 4, citado en Cruz, ««El Caballero Audaz»», 111.

¹⁷⁵ Lily Litvak, *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936* (Barcelona: Taurus Ediciones, 1994): 55, citado en Vernet, «La estrategia ficcional», 55.

¹⁷⁶ Pedro Serrano, «Diccionario criminal», en *Fuera de ley. Hampa, anarquistas, bandoleros y apaches. Los bajos fondos en España (1900-1923)* (Madrid: La Felguera, 2016), 525.

las madres de familia, a las señoritas completamente solteras y a los jóvenes immaculados»¹⁷⁷.

Unos meses después de su encarcelamiento y puesta en libertad, el 19 de enero de 1927, Retana compareció de nuevo en el banquillo de la Audiencia de la corte, acusado por la publicación de una nueva novela calificada de inmoral¹⁷⁸. Villena afirma que pudo ser *La flor del mal*¹⁷⁹, pero una noticia del diario *El progreso*, informa de que el orden había sido dada a causa de a tres obras: *Nínfas y sátiros*, *Señorita perversidad* y *Una señorita demasiado moderna*¹⁸⁰. Transcurrido más de un año, el 14 de agosto de 1928, era de nuevo detenido y encarcelado¹⁸¹, sentenciado a tres meses de arresto. De nuevo, gracias a un indulto total del gobierno de Primo de Rivera, debido a la «conmemoración del quinto aniversario del feliz advenimiento del Directorio»¹⁸², Retana solo tuvo que cumplir un mes de prisión. Quedó, aún así, marcado para siempre tanto en su vida personal como artística. Siempre recalca que, a pesar de que muchos novelistas y artistas fueron procesados por el mismo tipo de censura que había sufrido él —hasta cuatro mil expedientes según el propio Retana—, pues, muchos fueron los que llegaron a sentarse en el banquillo de acusados, pero solo él fue encarcelado por un delito de esta índole¹⁸³.

El primer encarcelamiento y la posterior condena reiterativa llevaron al autor a manifestar en la prensa escrita un sentimiento de culpa por su trabajo literario, donde declaraba sentirse «asqueado» y deseoso de «olvidar su pasado literario»¹⁸⁴. Decidió así escribir otro tipo de obras consideradas por él como más serias, pues renegaba de su

¹⁷⁷ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 74.

¹⁷⁸ «El novelista Álvaro Retana ha comparecido en el banquillo de la Audiencia de esta corte, acusado de escándalo público por la publicación de una novela calificada de inmoral», *El progreso: diario republicano autonomista*, 19 de enero de 1927.

¹⁷⁹ Colección La novela de hoy n.º 106 (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1924). Una de las obras más atrevidas de Retana, que narra la historia de Gloria Fortuny, una mujer madura, adicta a la cocaína y el éter, que gusta gastar el dinero en sus amigas y un «chulapo» rubio de diecisiete años de edad.

¹⁸⁰ «[...] dictado contra él por dicho juzgado de la corte por el delito de escándalo público con motivo de la publicación de las novelas “Nínfas y sátiros”, “La señorita perversidad” y “Una señorita demasiado moderna”...», *El progreso: diario republicano autonomista*, 25 de enero de 1927.

¹⁸¹ «La policía ha practicado la detención del conocido novelista Álvaro Retana, que se hallaba reclamado por el Juzgado del distrito de la Universidad para cumplir condena por un delito de escándalo público, apreciado en la publicación de una novela pornográfica.», *Heraldo de Zamora*, 14 de agosto de 1928.

¹⁸² Villena, *El ángel de la frivolidad*, 74.

¹⁸³ Toledano, «Erotismo y censura», 260.

¹⁸⁴ «[...] Hoy, se siente asqueado y desea hacer olvidar su pasado literario, para lo cual se dedicará a escribir obras serias y morales.», *El progreso: diario republicano autonomista*, 30 de agosto de 1927.

pasado como escritor frívolo. Por otro lado, negaba indirectamente que el cambio de parecer fuera fruto de su paso por la cárcel, pues declaraba que esa transformación se había producido en una estancia en Barcelona, en el puerto de la ciudad. Además, en este artículo sugería al fiscal que hiciera desaparecer sus anteriores obras, tendiendo su mano para hacer todo lo posible por lograrlo¹⁸⁵. Durante el periodo de dimisión de Primo de Rivera y el nombramiento del General Dámaso Berenguer como jefe de gobierno por el rey Alfonso XIII a principios de 1930¹⁸⁶, menguó su actividad artística. Coincidiendo con este cambio, Alfonso, su hijo, que hasta entonces había residido en un internado, fue a vivir con él según Villena. Prueba de su relación es una noticia algo más tardía, sobre un accidente ocurrido a la orilla del río Henares mientras paseaban juntos, en Torrejón de Ardoz¹⁸⁷.

En 1931 escribió, bajo el seudónimo de Carlos Fortuny, un texto titulado *La ola verde (Crítica frívola)*¹⁸⁸, un ensayo sobre la literatura, erotismo y, en general, sobre la vida «frívola» que hasta entonces había llevado. Adopta en él el frecuente tono moral que había practicado en los ya citados prólogos de sus anteriores novelas, y, con sarcasmo, protesta sobre la mucha pornografía literaria que se había escrito. Fortuny realiza un repaso de los principales autores eróticos y decadentistas españoles contemporáneos, incluyéndose a sí mismo (Retana) entre otros como: Felipe Trigo, Alberto Insúa, Ramón Pérez de Ayala, Emilio Carrère, Hoyos y Vinent, José Francés, Joaquín Belda, Rafael Cansinos-Asséns, Alfonso Vidal y Planas, Vicente Díaz de Tejada, El Caballero Audaz —seudónimo de José María Carretero—, Felipe Sassone, Luis Antón del Olmet, Eduardo Zamacois y Artemio Precioso¹⁸⁹. Como dice Villena, el texto es «una mezcla de desahogo y rabia, donde el punto de vista del escritor y del crítico, a menudo, se confunden»¹⁹⁰. Vinceç Vernet Pons, en su análisis literario de la obra fruto de su tesis doctoral, considera este trabajo como un ensayo novelado con tres niveles significativos: un primer estrato

¹⁸⁵ *El progreso: diario republicano autonomista*, 30 de agosto de 1927.

¹⁸⁶ González, «La dictadura», 407.

¹⁸⁷ «El domingo realizaba una excursión por las márgenes del río Henares el escritor Álvaro Retana, acompañado de su hijo y varios amigos. Un toro, desmandado, de la ganadería del ex Duque de Tovar acometió al escritor, derribándole en tierra y volteándole aparatadamente. Fue trasladado a Madrid en automóvil y asistido de varias heridas en el brazo derecho, que, afortunadamente, no revisten gravedad.», *La Libertad*, 20 de septiembre de 1932.

¹⁸⁸ Madrid-Barcelona: Galo Sáez, 1931.

¹⁸⁹ Vernet, «La estrategia ficcional», 531.

¹⁹⁰ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 75.

en el que Carlos Fortuny, como ente ficcional, muestra una opinión fingida a través de la ironía; un segundo estrato que denomina «falsa antología», en el que Retana recrea fragmentos de las novelas y que sirve de relleno para la obra; y un tercer estrato que refleja al auténtico Retana, que muestra su disconformidad respecto de los procesos judiciales a los que fue sometido¹⁹¹. Para el análisis, Vernet se basa en la teoría autobiográfica de Mijail Bajtín. Según Bajtín, el valor biográfico es aquel que entre todos los valores artísticos transgrede menos la autoconciencia, y por ello el autor, en la autobiografía ficcional, al aproximarse a su héroe, puede, aparentemente, intercambiar su lugar con el héroe ficcional, haciendo posible la coincidencia personal con el autor fuera de la totalidad artística¹⁹². Un relato como el autobiográfico suele ofrecer un tipo de justificación sobre lo que se cuenta y por qué —una constante en Retana—. De acuerdo con Bajtín, al contarse una historia, el autor lleva a cabo un tipo de actividad justificativa y conclusiva, que, según Dante G. Duero y Gilberto Limón Arce, basándose en las teorías de Charlotte Linde, correspondería con el último apartado de una buena narración: el epílogo, evaluación o conclusión, que hace significativo el relato¹⁹³. Lo autobiográfico y no el análisis del movimiento literario es, según estas teorías, lo que prevalece de la obra. *La ola verde* es de todo el catálogo de Retana en la que más se hacen más visibles los métodos ficcionales utilizados por Retana, en los que, a lo largo del texto, Carlos Fortuny se va convirtiendo en un personaje vacío de significado, para dejar claro paso a Retana como creador¹⁹⁴.

Tras este ensayo, no deja la literatura de lado, y publica ocho novelas breves integradas en Colección Fémica, «sin una pincelada erótica» según la publicidad y que comprenden temas políticos y humorísticos¹⁹⁵. Entre otras escribe *A sodoma en tren botijo*¹⁹⁶, con la homosexualidad como tema principal y *Cortesanas del nuevo régimen*¹⁹⁷, basada en tres prostitutas que deciden marchar a París para enriquecerse al llegar los

¹⁹¹ Vernet, «La estrategia ficcional», 531.

¹⁹² Francisco Rodríguez, «El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, n.º 2, 26 (2000): 20-21.

¹⁹³ Dante G. Duero y Gilberto Limón Arce, «Relato autobiográfico e identidad personal. Un modelo de análisis narrativo», *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana* 2, n.º 2, (2007): 237.

¹⁹⁴ Vernet, «La estrategia ficcional», 533.

¹⁹⁵ *La libertad*, 10 de mayo de 1931.

¹⁹⁶ Colección Los 13 n.º 11 (Madrid: Imp. Sáez Hermanos, 1933). Reeditado con prólogo de Antonio de Villena junto con *Las "locas" de postín*, colección Uranistas n.º 4 (Madrid: Odissea, 2004).

¹⁹⁷ Con prólogo de Joaquín Belda (Barcelona: Ediciones Adán y Eva, 1933).

primeros tiempos de la Segunda República¹⁹⁸. Pero su carrera en estos años se centra en el figurinismo y en los trabajos para el teatro de revista —todos desde su faceta de diseñador, no como compositor ni libretista—. Además, explota su dimensión como crítico y periodista, siempre bajo el nombre de Carlos Fortuny¹⁹⁹.

Permaneció en Madrid durante la Guerra Civil, y participó, como hombre de izquierdas, en el bando republicano trabajando como moderador de la Junta de Espectáculos y como colaborador en el Consejo de Música y Teatro. Era entonces un artista retirado que participaba en revistas como *Curro Moreno*²⁰⁰ o *Los pícaros celos* en el teatro Fuencarral²⁰¹, y participaba como figurinista para diversas compañías²⁰². Sus buenos tratos con el gobierno republicano se rompen al verse afectado personalmente por los acontecimientos bélicos: la finca de Torrejón de Ardoz le fue incautada, lo que según Barreiro detonó su declarado «desafecto a la República»²⁰³. Ejemplo de esta confrontación, es una pequeña reseña escrita por la editorial del diario *La Voz*, en la que, con tono ofensivo, se negaba a Retana la publicación de un artículo publicitario sobre la elaboración de una temporada de óperas breves²⁰⁴. Al tiempo trató de buscar de apoyos entre sus amigos de la alta sociedad, como el Marqués de Portazgo²⁰⁵, pero, al fin de la disputa estatal y el vencimiento del bando nacional, Retana fue detenido. Su casa fue nuevamente saqueada y él fue condenado a muerte por orden judicial el 17 de mayo de 1939²⁰⁶. La acusación más grave se fundamentaba en la posesión de numerosos objetos de culto religioso, según la acusación robados y cedidos por Ángel Pedrero García, jefe

¹⁹⁸ Vernet, «La estrategia ficcional», 57.

¹⁹⁹ Barreiro, «Erotografía», 270.

²⁰⁰ «Festivales, deportes y teatros en el Madrid de guerra», *Crónica*, 28 de noviembre de 1937.

²⁰¹ Vernet, «La estrategia ficcional», 58.

²⁰² *Ahora*, 8 de abril de 1936.

²⁰³ Barreiro, «Erotografía», 270.

²⁰⁴ «Don Álvaro Retana, “Nee” el novelista mas ex guapo del mundo, tambien nos escribe», *La Voz*, 17 de diciembre de 1937.

²⁰⁵ Toro, «El escritor que se pintó a sí mismo», 191.

²⁰⁶ *Ibidem*, 191.

del Servicio de Información Militar²⁰⁷, y usados con escarnio y blasfemia²⁰⁸. Según Barreiro muchos de estos objetos eran suyos, pero otros habían quedado bajo su responsabilidad por encargo de García Atadell, amante de Tina de Jarque —vedette y estrella cinematográfica internacional amiga de Retana—, que habían cruzado la frontera con Portugal tras haber robado una gran cantidad de dinero en metálico, joyas y objetos sagrados. Atadell había sido militar del ejército republicano, y finalmente ambos fueron capturados y fusilados antes de llegar siquiera a la frontera²⁰⁹. Pero esta información no es del todo verídica, pues, en primer lugar, Tina de Jarque no se había fugado con García Atadell, sino con su verdadero amante, un miliciano andaluz llamado Abel Domínguez, con dos millones de pesetas en joyas robadas y con dirección a Alicante para tomar un barco rumbo a Argentina²¹⁰. Al parecer no existe huella documental del fusilamiento de la pareja²¹¹, y, de haber sucedido, no se puede corroborar quién lo realizó, pues los insurrectos acusaban «a los rojos» de haber asesinado a Tina de Jarque²¹² (algo que el bando republicano negaba), y añadían que Abel Domínguez había realmente secuestrado a la actriz y bailarina, y que probablemente él era el asesino, convirtiendo así el suceso en una peripecia novelesca²¹³. Por su parte, García Atadell, habría sido ajusticiado por ahorcamiento el 15 de julio de 1937, sin tener nada que ver con la pareja²¹⁴. Por lo tanto, y según parece, Retana no habría tenido siquiera una remota vinculación con el final de

²⁰⁷ «Probado y así se declara por el Consejo que el procesado, antiguo escritor pornográfico, durante el dominio rojo se aprovechó de su amistad con los dirigentes marxistas para apoderarse de objetos sagrados con los que decoró su estudio mezclándolos con propósito de escarnio con pinturas y retratos inmorales; que en una carta dirigida al Jefe del S.I.M. pide a este textualmente “una custodia grande para incrustarle por un lado un reloj y por el otro el retrato de la Chelito; un cáliz para poner tres cosas con los colores de la bandera republicana y una imagen del Niño Jesús para vestirlo de miliciano con un fusil al hombro, etc.», Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll, «Álvaro Retana “El sumo pontífice de las variedades”», *La sexología en la España de los 30, Revista de sexología*, n.º 4 (1989): 20-21, citado en Sara Toro Ballesteros, «El escritor que se pintó a sí mismo: los figurines de Álvaro Retana», *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, n.º 3 (2015), 191. Para ampliar conocimiento sobre el tema, consultar el artículo «Consejo de Guerra contra el jefe del S.I.M. de Madrid», publicado en el diario *ABC* el 23 de febrero de 1940.

²⁰⁸ Barreiro, «Erotografía», 270.

²⁰⁹ *Ibidem*, 270.

²¹⁰ Tal fue el impacto causado por la suerte de esta estrella internacional que la prensa cubana se hizo eco: «Un periódico madrileño relata la terrible odisea y el triste fin que se supone tuvo la conocida artista “Tina de Jarque”», *Noticiero del Lunes*, 29 de mayo de 1939.

²¹¹ Inés García Albiní, «Misterios que guarda una vieja película», *El País*, 12 de abril de 2009.

²¹² «La bailarina Tina de Jarque ha sido asesinada por los rojos», *España Democrática. Órgano de la Falange Española y de las J.O.N.S.*, 13 de agosto de 1938.

²¹³ De hecho, el único texto monográfico existente sobre el caso es, todavía a día de hoy, una aproximación novelada debida a Alfoso Domingo, *El enigma de Tina* (Sevilla: Algaida Editores, 2013).

²¹⁴ José María Zabala, «Las últimas horas del chequista García Atadell», *La Razón*, 11 de septiembre de 2016.

Tina de Jarque y Abel Domínguez, y los objetos de culto le debieron ser entregados por medio del anteriormente citado presidente del S.I.M.²¹⁵. Estos objetos robados fueron la prueba que presentó la acusación en el juicio contra Retana, alegando que el imputado gustaba de beber semen de adolescentes en el copón de culto²¹⁶, a lo que, el impúdico sentido del humor de Retana le llevó a contestar: «Señor, prefiero siempre tomarlo directamente»²¹⁷, condenándole a la pena capital²¹⁸. Según Barreiro, tras varios aplazamientos la ejecución fue, finalmente, conmutada por treinta años de prisión. Pasó durante su encierro por numerosas cárceles, aunque la mayor parte del tiempo estuvo interno en Porlier, donde coincidió con otros intelectuales republicanos como su amigo Hoyos y Vinent, y en donde no dejó de escribir. En 1944 le fue concedida la libertad condicional, aunque arrebatada de nuevo en 1945²¹⁹. El 28 de junio de 1948 era liberado de manera permanente, se dice que indultado por Franco gracias a la intervención de Pio XII, a quien Retana debía de haber escrito²²⁰.

Retana vivió la posguerra apartado de su pasado esplendor y, aunque relegado por la crítica oficialista, siguió publicando. En 1953 vio la luz una pequeña novela llamada *La bella y la mandrágora*, redactada a la edad de sesenta y tres años. En los habituales prólogos, escrito esta vez por la editorial que publica el libro²²¹, deja claro que esta pieza es una obra inédita y distinta a sus anteriores producciones, así como que él mismo es «un nuevo Retana»²²², aunque es una actitud que ya había adoptado dos décadas atrás. En enero de 1954 publicó *Historia de una “vedette” contada por su perro (Novela de buen humor. Amenidades de la vida teatral madrileña)*²²³. Además, reeditó antiguas novelas frívolas de los años veinte, pero reexaminándolas, impregnándolas de cierto aire moralizante y desproveyéndolas de todo erotismo explícito, para poder salvar la censura

²¹⁵ «[...] Afirman que las alhajas que robaban eran repartidas entre los agentes y sus amistades y en los repartos anticipaba Álvaro Retana, estúpido escritor pornográfico.», *El avisador numantino*, 24 de febrero de 1940.

²¹⁶ Toro, «El escritor que se pintó a sí mismo», 192.

²¹⁷ Barreiro, «Erotografía», 270.

²¹⁸ En La Habana, el *Diario de la mañana* del 19 de mayo de 1939 daba erróneamente la noticia de que Retana había sido fusilado el 17 de mayo de 1939, junto al ex-presidente del Consejo de Abogados López Uribe.

²¹⁹ Barreiro, «Erotografía», 270.

²²⁰ Vernet, «La estrategia ficcional», 58. Esta última información no he sido capaz de encontrarla en la prensa coeva, por lo que no está realmente comprobada en fuentes primarias directas.

²²¹ Madrid: Rollán.

²²² Vernet, «La estrategia ficcional», 59.

²²³ Colección Carnaval n.º 8 (Madrid: J. Ruiz Alonso, 1954).

franquista²²⁴. Por otra parte, siguió utilizando el seudónimo de Carlos Fortuny para firmar artículos periodísticos, y gracias al estreno de la película musical de Juan de Orduña *El último culpé* (1957), comenzó un nuevo auge del mundo de las variedades, del que Retana pudo participar. Con mucha más modestia que a principios de siglo, colaboró de nuevo como letrista, comentarista de discos y agente artístico. Además, continuó escribiendo alrededor del *music-hall* y publicando novelas como *La reina del cuplé*²²⁵, *Estrellas del cuplé*²²⁶, o los ya citados grandes tomos enciclopédicos *Historia del arte frívolo* (1964) e *Historia de la canción española* (1967). Además, Fernando Collado afirma que preparaba otro gran texto titulado *La Comedia en España*, un ensayo sobre la historia del teatro ligero español que jamás llegó a publicar²²⁷.

SU VIDA .

FALLECIO EN TORREJON ALVARO RETANA

Alvaro Retana falleció el pasado miércoles en Torrejón de Ardoz (Madrid), en cuyo cementerio fue enterrado, según se ha sabido ayer, ya que, por disposición expresa del extinto, no se ha comunicado la noticia de su muerte.

Nació Alvaro Retana el 26 de agosto de 1890, en alta mar, durante un viaje de sus padres a Filipinas, frente a Colombo, la capital de Ceilán. Tenía, pues, a su muerte, setenta y nueve años.

Era figurinista, autor de numerosas revistas, libros y cuplés.

En 1964 escribió "La historia del arte frívolo", por cuyo libro hizo desfilar tres generaciones del género, desde La Fornarina a Sara Montiel, pasando por Raquel Meller, y en 1967 escribió "La historia de la canción española". Sobre estos dos temas colaboró en el diario A B C con el seudónimo de "Carlos Fortuny".

Entre sus numerosos cuplés figuran "El pájaro herido" y "Ven y ven". La Goya, Paquita Escudero, Adelita Lulú, Amelia Medina, Raquel Meller, La Bella Chelito y otras famosas "vedettes" de los años 20, elevaron a éxitos los cuplés de Alvaro Retana.—*Cifra*



Alvaro Retana

Fig. 4. Necrológica. ABC, 14 de febrero de 1970.

Su defunción, como su vida, se presta al misterio y a las conjeturas propias de una novela. Se sabe que Álvaro Retana murió el 11 de febrero de 1970, a los ochenta años, y

²²⁴ Toledano, «Erotismo y censura», 260, 265.

²²⁵ Colección Jirafa n.º 28 (Madrid: Ed. Tesoro, 1963).

²²⁶ Colección Jirafa n.º 8 (Madrid: Ed. Tesoro, 1963).

²²⁷ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 99.

fue enterrado en Torrejón de Ardoz²²⁸. Ahora bien, las causas del fallecimiento son un tanto desconocidas. Según Villena, personalidades del Madrid nocturno de 1960, le habrían declarado que Retana había muerto asesinado, apuñalado en su piso de Madrid. Un chapero²²⁹ le habría matado por un asunto de dinero y sexo²³⁰. Pero, según otras de sus fuentes, Retana había perdido su estatus económico y, por esta época, más bien malvivía en un pequeño piso de Lavapiés o Embajadores, en el que habría sido asesinado por uno de sus «protegidos», jóvenes a los que acogía en casa. Su hijo, sin embargo, declaraba que el deceso se había debido a un accidente mientras intentaban robarle en su piso²³¹. Muchos de los testimonios son coincidentes, pero las fuentes directas solo alegan que, por disposición del propio Retana, no se hizo público ni el entierro ni la forma en que murió²³². Sí se sabe que, una década antes, había sido intervenido quirúrgicamente con éxito en el hospital El Rosario de Madrid²³³, pero nada más acerca de sus condiciones de vida. Es posible que Villena quisiera aportar un final para la vida de Retana que estuviera, para su gusto, al nivel novelístico del resto de su biografía. Este ejemplo comprueba que la información biográfica precisada por Villena, y por todos los autores que se han basado en él sin revisar los términos en los que escribe, ha sido, en muchos casos, fabulada y no contrastada, lo que dificulta el camino para confirmar una biografía científica y académica sobre Álvaro Retana.

²²⁸ ABC, 14 de febrero de 1970.

²²⁹ «Homosexual masculino que ejerce la prostitución», Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, edición del Tricentenario (Madrid: RAE, 2017), s. v.

²³⁰ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 99-100.

²³¹ *Ibidem*, 100-102.

²³² *Prensa y Radio del movimiento*, 14 de febrero de 1970.

²³³ «En el sanatorio del Rosario y por don Alfonso de la Peña, ha sido operado el popular autor de canciones ligeras Álvaro Retana, que afortunadamente se encuentra en periodo de franco restablecimiento», *Hoja del lunes*, 23 de mayo de 1960.

2. 2. Dobles personalidades y libertinaje

Álvaro Retana fue un personaje que abarcó muchos ámbitos artísticos, pues ejerció como novelista, figurinista, letrista de cuplés, dibujante, periodista y compositor. Vicenç Vernet Pons afirma que no es posible reconstruir la biografía de Álvaro Retana debido a que él mismo reescribía su propia vida personal constantemente, modificándola a través de elementos ficticios²³⁴. Trató de crear un mito con su propia personalidad, llegando a ser conocido por su apodo «el novelista más guapo del mundo», alias creado por Missia Darrys, escritora del prólogo de su novela *Lolita, buscadora de emociones* de 1923²³⁵, y que bien podría ser un personaje inventado por el mismo autor para realzar su propia figura²³⁶. Este es sólo uno de los ejemplos de cómo Retana jugaba al escándalo para alcanzar cierta notoriedad y aires célebres; declaraba: «[...] Soy el novelista más intrigante de España. ¡Se ha dicho de mí tantas cosas absurdas! Se me ha forjado una leyenda tan sugestiva [...]»²³⁷. Este testimonio viene dado al promocionar una producción cinematográfica que tenía intención de estrenar, y de la que por lo menos había escrito el guión, cuyo título era *El hijo del amor*, y en la cual interpretaba el papel protagonista. Consideraba este tipo de creaciones como un medio adecuado para obtener beneficios:

Me lanzo a la película porque soy un artista ultramoderno y quiero caminar con mi época o anticiparme si es posible. He comprendido que estoy en el momento crítico para surgir en la pantalla como autor o como actor. [...] acudirán a verme mis numerosos admiradores y los pocos enemigos con que creo contar. Unos y otros irán a ver al *monstruo* para comprobar si soy guapo o feo, joven o viejo, actor estimable o fantasmón ridículo. Pero despertaré esa curiosidad malsana que proviene de mi literatura libertina. Irán a comprobar que soy un facha; pero irán, que es lo interesante para la taquilla²³⁸.

²³⁴ Vernet, «La estrategia ficcional», 35.

²³⁵ Madrid: Atlántida.

²³⁶ Díaz, «Masculinidades disidentes», 13.

²³⁷ Álvaro Retana, *El Petronio del siglo XX* (Barcelona: Celebridades de Varietés, 1926): 17, citado en Cruz, «Álvaro Retana», 38.

²³⁸ *Ibidem*.

El término *facha* es muy recurrente en esta cita, ya que en la época venía a denominar a una persona mal encarada o vestida²³⁹, y es precisamente lo que le interesaba a Retana, crear un personaje ambiguo y casi ficticio, para que el público sintiera curiosidad y quisiera verlo en cada obra que estrenaba. En 1925 presentó un espectáculo a modo de prólogo de su revista *Princesas de amor*, una función que él denominaba «conferencias escenificadas»²⁴⁰. Esta exhibición consistía, según el propio Retana, en hacer todo lo contrario de las habituales conferencias:

Me abstendré de hacer política, de estrechar lazos espirituales que están suficientemente anudados y me limitaré a distraer al auditorio. Me presentaré con esta misma indumentaria casera que me ves ahora, en una decoración que reproduzca mi cuarto de trabajo y charlaré amigablemente sobre mis novelas, tocaré el piano, acompañaré a algún artista que interpretará mis canciones, letra y música mías, más famosas de España, haré la historia de mis producciones galantes, contaré anécdotas de las más célebres artistas de variedades, pintaré figurines a la vista del público, haré desfilar maniqués vivientes para ilustrar mis conferencias sobre modas femeninas, cantaré yo algunos cuplés míos²⁴¹.

Retana fue un personaje fachada, como él mismo se había autodenominado. La mayoría de sus obras solían incluir una foto o ilustración –algunas ocasiones figurines propios– en las que aparecía joven, moderno y guapo. En muchas de ellas aparece con poca ropa, que los críticos apodaban como «impúdicos dibujos que realzan su figura con fantasía»²⁴².

²³⁹ José Alemany y Bolufer, *Diccionario de la Lengua Española* (Barcelona: Ramón Sopena, 1917), s. v.

²⁴⁰ «Esto va a ser Álvaro Retana, quien ha formado un conjunto con veinte artistas seleccionadas para recorrer distintas provincias, dando a conocer su revista “Princesas de amor”, presentada con arreglo a figurines también suyos, en colaboración con Amalio, y con decorado de Muriel. La mayor novedad del espectáculo la ofrecerá la nueva modalidad de Álvaro Retana, quien dará unas “conferencias escenificadas” antes de la representación de la revista. Hablará de “frivolidades y feminismo”. Antes de salir a provincias actuará en Madrid probablemente», *La Libertad*, 7 de junio de 1925.

²⁴¹ Álvaro Retana, *El Petronio del siglo XX* (Barcelona: Celebridades de Varietés, 1926): 17, citado en Cruz, «Álvaro Retana», 38.

²⁴² Cruz, «Álvaro Retana», 38.



Fig. 5. Dibujo que muestra la idealización Retana, reproducido de Sara Toro Ballesteros, «El escritor que se pintó a sí mismo: los figurines de Álvaro Retana», *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, n.º 3 (2015), 191.



Fig. 6. Caricatura de Retana. «Muñecos de trapo. El más joven y bello de los plagiarios», *Buen humor*, Semanario satírico, 17 de diciembre de 1922.

En efecto imágenes son, de nuevo, otra estrategia ficcional, un elemento a mayores para su autobiografía, pues según críticas de la época, que alegan que era un «conocido plagiador»²⁴³, declaraban que nunca había sido un mérito de belleza y que falseaba sobre su edad²⁴⁴. Retana, creó varios seudónimos para, entre otras cosas, abarcar el mayor rango posible de publicaciones en las que pudiera escribir, con el propósito de incrementar un tanto su pequeña fortuna económica. Muchos de estos nombres, como Claudina Regnier, Carlos Fortuny o César Maroto, fueron utilizados, además, en calidad de voces ajenas, terceras personas encargadas de ensalzar, desde diferentes ámbitos y a

²⁴³ «Muñecos de trapo. El más joven y bello de los plagiarios», *Buen humor*, Semanario satírico, 17 de diciembre de 1922.

²⁴⁴ Recuérdense al efecto las discrepancias sobre su fecha de nacimiento, pág. 73-74 *ut supra*.

partir de diversas competencias enunciativas, al Retana carnal, para tratar de crear con ello un mito *colectivo* de sí mismo²⁴⁵.

Claudina Regnier comenzó a escribir en *El Heraldo de Madrid* alrededor de 1911, dirigido entonces por José Rocamora, artículos y crónicas sociales, siempre relacionadas con el mundo sicalíptico. En estas ediciones redactaba sin tapujos sobre las *divettes* y sus excentricidades dentro y fuera del escenario. Las temáticas versaban mayormente sobre líos amorosos, indiscreciones y casamientos. Las artistas de la canción solían buscar mediante el matrimonio un «protector»²⁴⁶. Este hecho, junto con la vinculación de la galantería al género ínfimo²⁴⁷, hace que muchas artistas se casen con profesionales del teatro o con célebres personajes sociales, como toreros en no pocos casos²⁴⁸. El apellido Regnier proviene del nombre del poeta simbolista francés Henri Régnier (1864-1936), mientras que Claudina es el nombre de la heroína, ingenua y libertina —el tipo de personajes que tanto gustaban a Retana y que retrataba a menudo en sus novelas—, creada por Sidonie-Gabrielle Colette en su serie de obras *Claudine à l'école*²⁴⁹. En el apéndice final de la edición de 1933 de la novela de Retana *El octavo pecado capital*, se presenta un escrito titulado «Comentarios que ha suscitado la personalidad de Álvaro Retana a algunos eminentes literatos y críticos españoles», en el que ya se conocía el personaje de Claudina Regnier como seudónimo de Retana: «Álvaro Retana se parece, como una gota de agua a otra, a la traviesa Claudina Reigner, que espantó con sus atrevimientos al público burgués de los periódicos comportándose como una verdadera Claudina, en cuyo descargo hay que consignar que decía todos los horrores que se le ocurrían con gracia y con ingenio»²⁵⁰. Además del nombre de Regnier, Retana usó otros seudónimos como Carlos Fortuny, que utilizaba para realizar un modelo de periodismo distinto al de Regnier, en su mayor parte en la década de los treinta, cuando escribió el ya citado libro *La ola verde*.

²⁴⁵ Díaz, «Masculinidades disidentes», 13.

²⁴⁶ Salaün, *El cuplé*, 89.

²⁴⁷ *Ibidem*, 82.

²⁴⁸ *Ibidem*, 89. Según Salaün, contraen matrimonio con compositores: Amalia de Isaura, Eugenia Zúffoli, y Paquita Pagán; con un autor Eugenia Roca, y con un actor La Cibeles. Por su parte, se casan con algún torero: Pastora Imperio, Dora la Cordobesita, Soledad Miralles, Consuelo Reyes y Conchita Rey, entre otras.

²⁴⁹ Vernet, «La estrategia ficcional», 43.

²⁵⁰ Retana, *El octavo pecado capital*, citado en Vernet, «La estrategia ficcional», 64.

Uno de los ejemplos más sugerentes e interesantes sobre este tipo de prácticas es un artículo editado en 1912 en la revista satírica *El Gran Bufón*²⁵¹, escrito bajo el nombre de Claudina Regnier. Según ella –siempre él–, Retana, en supuestos ensayos previos, había afirmado ser él quien se encontraba detrás del femenino nombre francés. Pero Regnier lo niega y asegura que ella es un personaje real y Retana su pasado amante y confidente literario, que corregía sus textos antes de ser mandados a las editoriales. Una vez rota la relación amorosa, este habría tratado de apropiarse de sus creaciones –las cuales no son más que pequeñas reseñas periodísticas y escritos sobre el mundo de la canción–. Las críticas y los piropos hacia Retana son una constante: «Álvaro Retana, ese pobre muchacho cuya cabeza será hermosa, pero está llena de humo y corcho»²⁵². Como justificación de su propia existencia, Regnier nombra algunas de las vedetes que la reconocen, como Cecilia Camps, Ángeles Vicente o la Goya –de la que comenta «¡vaya cardo!»–, cuando estas cantantes son algunas de las más allegadas amigas de Retana. Este tipo de escritos enrevesados que juegan con las dobles personalidades, y los entrecruzamientos constantes entre realidad y ficción, ejemplifican la idea que tenía Retana de crear con la historia de su propia vida un personaje completamente novelesco.

Otro elemento de construcción autobiográfica fueron los paratextos²⁵³, preparados de forma paralela al libro y que daban información extraliteraria, ya fueran entrevistas o autopublicidad, instrucciones de cómo ha de ser leído el volumen o contenidos directamente personales. Retana vive inmerso en un perpetuo compromiso con la fabricación de su identidad pública y con los procesos asociados a su «espacio autobiográfico»²⁵⁴, empleando el término acuñado por Philippe Lejeune. Esto vendría a ser el modo en que un autor traza y comprende sus textos para ser conocido –y reconocido– en el ámbito estético y para mantener un interés receptivo constante. Los lectores siempre encuentran claves autobiográficas, a la vez que el autor aporta diferentes versiones de las mismas, teóricamente no ficcionales, para que aquellos puedan establecer una concordancia y un «orden de verdad» en sus novelas²⁵⁵. Este espacio biográfico se

²⁵¹ Claudina Regnier [Álvaro Retana], «Renglones de una excéntrica», *El Gran Bufón*, 28 de diciembre de 1912.

²⁵² Regnier, «Renglones».

²⁵³ Terminología de G. Genette, utilizada en Vernet, «La estrategia ficcional», 63-67.

²⁵⁴ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul-Endymion, 1994), 81.

²⁵⁵ *Ibidem*, 83.

completa con el «contrato de lectura»²⁵⁶, los anteriormente mencionados paratextos²⁵⁷. Estos, según el análisis de Vicenç Vernet serían: opiniones personales y formas de autojustificación, muy utilizados por los artistas de la época para esquivar la censura; la significación ideológica de los títulos de sus obras; el uso de nombres propios en las narraciones que coinciden con el suyo, como es el caso de Álvaro Retana y Alberto Reyna; el uso del yo narrativo, propio de las autobiografías o de las biografías fingidas, que genera siempre una franja ambigua entre realidad y ficción —ejemplo de esto es *Mi alma desnuda*²⁵⁸: la creación de novelas en clave, que representan los ambientes y los personajes de la sociedad que le interesan, cambiando los nombres pero con la intención de que el lector los identifique —*Carne de tablado* y *El crepúsculo de las diosas*—; el uso de pseudónimos femeninos como inversión de género; y el interés por mostrar una ideología contraria al régimen establecido, entre otros²⁵⁹.

El éxito que obtuvo Retana fue similar al alcanzado por las estrellas de cine de la época. De hecho, la mayoría de los autores que lo tratan destacan su parecido físico con Rodolfo Valentino, el actor hollywoodense que triunfaba en la gran pantalla y que se convirtió en símbolo del *latin-lover*. El pelo en casquete, engominado y lacio, los ojos subrayados y las cejas perfiladas, los labios finos, la cara atusada de polvos blancos en las fotos, y los aires sofisticados y modernos: era la estética imperante de los años veinte²⁶⁰. Como dice Luis Antonio de Villena, «parecía sacado de un figurín de Pepito Zamora»²⁶¹. Este *look*, sin embargo, a pesar de estar de moda y de ser promulgada por la cultura cinematográfica hegemónica, se consideraba inaceptable para los hombres. En Estados Unidos, en 1926 se comenzaron a colocar máquinas expendedoras de polvos de maquillaje masculinos, lo cual fue visto por algunos como un insulto. Esta es la apreciación de la editorial del *Chicago Tribune*, en un artículo que titulaban «Pink Powder Puffs» y que cargaba contra Rodolfo Valentino:

A powder vending machine! In a men's washroom! Homo Americanus! Why didn't someone quietly drown Rudolph Guglielmo, alias Valentino, years ago?... Do women like the type of "man" who pats pink powder on his face in a public washroom and

²⁵⁶ Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 85.

²⁵⁷ Vernet, «La estrategia ficcional», 65.

²⁵⁸ Madrid: Biblioteca Hispania, 1923.

²⁵⁹ Vernet, «La estrategia ficcional», 65-67.

²⁶⁰ Díaz, «Masculinidades disidentes », 12.

²⁶¹ Villena, *El ángel de la frivolidad*, 8.

arranges his coiffure in a public elevator?... Hollywood is the national school of masculinity. Rudy, the beautiful gardener's boy, is the prototype of the American male²⁶².

El uso de cosméticos había dejado de ser una práctica varonil socialmente aceptada desde que se impuso la estética burguesa del atuendo masculino en el siglo XIX. Los característicos petimetres dieciochescos eran motivo de burla y tachados de afeminados en el ochocientos y, por supuesto, también en el siglo XX. La estética tanto de Valentino como de Retana incomodaba y provocaba cierto malestar social²⁶³.

La palabra libertino siempre ha sido un adjetivo utilizado en las biografías de Retana. Según la Real Academia Española de la Lengua, el término alude al adjetivo licencioso, cuyo significado es y era «Libre, atrevido, disoluto»²⁶⁴. Procede del latín *licentiōsus*, «libre, licencioso, desenfrenado»²⁶⁵, derivado del sustantivo *licentia*, que significaba «libertad, permiso, facultad»²⁶⁶. «Libertino» es en realidad un término contemporáneo al autor, cuyo significado fue cambiando a lo largo del tiempo. Según Vernet Pons, el principal significado que podía aplicársele a principios de siglo XX fue acuñado tras la revolución francesa, cuyo sentido de la palabra venía señalar a la aristocracia y su relación con la sodomía²⁶⁷. Pero el término, si bien sí experimentó un cambio de significado entre el siglo XVIII y principios del XIX²⁶⁸, en ningún momento refiere a lo citado por Vernet Pons. Algunos autores afirman que la palabra *homosexual* fue creada en 1869 por el escritor Karl-Maria Kertbeny para fijar el significado de la

²⁶² «¡Una máquina expendedora de polvos! ¡En un lavabo de hombres! ¡Homo Americanus! ¿Por qué nadie ha ahogado tranquilamente a Rudolph Guglielmo, alias Valentino, hace años?... ¿Les gusta a las mujeres el tipo de “hombre” que se pone en su propia cara polvos rosados en un lavabo público y se arregla el pelo en un ascensor público?... Hollywood es la escuela nacional de masculinidad. Rudy, el guapo chico del jardinero, es el prototipo del hombre americano.» traducción del autor, *The Chicago Tribune*, 18 de julio de 1926, citado por Gilbert King, «The “latin-lover” and his enemies», *Smithsonian Magazine*, 13 de junio de 2012, <https://www.smithsonianmag.com/history/the-latin-lover-and-his-enemies-119968944/>.

²⁶³ Díaz, «Masculinidades disidentes», 13.

²⁶⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Décima quinta edición (Madrid: Calpe, 1925).

²⁶⁵ Santiago Segura Mungía, *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2001), s. v.

²⁶⁶ Segura, *Nuevo diccionario etimológico*.

²⁶⁷ Vernet, «La estrategia ficcional», 38.

²⁶⁸ El término «libertino», asociada al latín *libertinus*, hasta finales del siglo XVIII significa «El hijo del esclavo a quien se ha dado libertad», Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, tercera edición (Madrid: Viuda de Ibarra, 1791), s. v.; no será hasta principios del siglo XIX cuando, asociada al latín *dissolutus*, cambie su significado, «que se aplica a la persona que tiene libertinaje», Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, quarta edición (Madrid: Viuda de Ibarra, 1803), s. v.

atracción sexual entre dos miembros del mismo sexo, en alusión al ser masculino desde el principio²⁶⁹. Por su parte, Foucault, atribuye la creación del término a Karl Westphal, psiquiatra y neurólogo alemán, y a su teoría de las sensaciones sexuales contrarias, denominadas «sensibilización sexual opuesta»²⁷⁰. Según el propio Foucault, durante el siglo XIX se crean novedosas disciplinas que promueven la prevalencia del control social, como la psiquiatría, lo cual por otro lado genera un discurso de «rechazo» y resistencia por parte de la homosexualidad, en la que los sujetos reivindicaban su legitimidad²⁷¹. En la década de 1890 la homosexualidad se considera un asunto público, susceptible de represión mediante su prohibición legal, o mediante la ayuda de otras ciencias, como la medicina²⁷². La penalización e invisibilización de los homosexuales no cambió hasta las dos primeras décadas de 1900, cuando a nivel europeo se producen avances legislativos tanto en la República de Weimar como en la Unión Soviética, en donde la homosexualidad había sido despenalizada desde la llegada de los bolcheviques en 1917²⁷³. En el ámbito artístico, artistas como Óscar Wilde, o el poeta francés Paul Verlaine, modelos del decadentismo de las primeras décadas del siglo XX, se convierten en la principal influencia para los escritores homosexuales españoles²⁷⁴ como Retana y Hoyos y Vinent²⁷⁵.

Por otra parte, el contexto de la canción española y del cuplé fue uno de los escenarios principales en los que la homosexualidad se hizo visible en España. Las varietés, consumidas por lo general por hombres, Las varietés, a pesar de ser consumidas por lo general por hombres, eran impropias para la condición de «macho recio» como ámbito laboral²⁷⁶. Pero es interesante comprobar como las variedades eran en general un producto creado para el público masculino pues, en las propias letras de las canciones líricas no aparece apenas una relación lésbica, así como si aparecen varios con alusiones

²⁶⁹ Piro, *Invertidos y rompepatrias*, 193.

²⁷⁰ Terrasa, «Control, represión y reeducación de los homosexuales», 165.

²⁷¹ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, trad. por Ulises Guiñazu (Madrid: Siglo XXI, 1999), 60.

²⁷² Terrasa, «Control, represión y reeducación de los homosexuales», 110.

²⁷³ Piro, *Invertidos y rompepatrias*, 9.

²⁷⁴ Mikel Imaz, «De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX by Alberto Mira», *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, n.º 1 (2005), 200.

²⁷⁵ Vernet, «La estrategia ficcional», 39.

²⁷⁶ David Pérez Rodríguez, «La homosexualidad en la canción española», *Ogigia: revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 6 (2009): 58, 61.

explícitas a las relaciones homosexuales. La última estrofa de *El peluquero de señoras*, escrito por J. J. Cadenas, compositor de referencia en el mundo del music-hall, dice así:

Un pollito de esos que llevan
Las melenas hasta los piés
De este modo habló el peluquero
Con un poco de timidez
“Quiero que me haga usted un peinado
Con raya al medio, en dos bandós,
Que sea así por el estilo
De Cleo de Merode”
[...]
No hay un batidor en la ciudad
Que peinen tanta suavidad [...]
“A nadie jamás yo dejaré
Que ande en mi cabeza más que usted”
Y con gran amor él le dijo así
Lleno de rubor: “¡Ay sí!”²⁷⁷

Hay varios elementos que aluden a la homosexualidad, desde las primeras asociaciones icónicas del pelo largo y ser peluquero y no barbero como indicador, así como sus preferencias sexuales. Además, se puede leer la última parte –constante en la mayoría de las letras de los cuplés– con un doble sentido sexual, en este caso entre los dos hombres. Por su parte, Retana dispone de un cuplé titulado *¡Sarasa!*, grabado por La Fornarina y fechado en 1913²⁷⁸. Desgraciadamente para este estudio no he sido capaz de conseguir la letra de la canción, que sin duda debe ser, como poco, sugerente, ya que el término *sarasa* está recogido ya en 1925 por la RAE, con la siguiente acepción: «Hombre afeminado»²⁷⁹.

²⁷⁷ Pérez, «La homosexualidad en la canción española», 59.

²⁷⁸ Joaquín Valverde, *La polichinette; Sarasa! Couplets españoles* (Homophon Company G.M.B.H., 1913), disco 78 rpm.

²⁷⁹ Manuel Rodríguez Navas y Carrasco, *Diccionario general y técnico hispano-americano* (Madrid: Cultura Hispanoamericana, 1918).

Los términos *homosexualidad* y *travestismo* eran, en ocasiones, confundidos entre sí. Muchas veces, a modo de burla o mofa, se tildaba de homosexual a cualquier hombre que subiera a cantar a los escenarios. Los transformistas Antonio Alonso, Loperetti, Luisito Carbonell, Freddy, Manuel Izquierdo, Ramper, Puisinet, Genaro el feo, Mirko o Egmond de Bries fueron algunos de estos hombres, que realizaban un espectáculo cómico-musical en el que imitaban varios tipos de personajes, entre ellos mujeres conocidas. Algunos como Egmond de Bries llegaron a tener una fama relevante y se convirtieron en personajes tremendamente populares²⁸⁰. Tanto los hombres como las mujeres españolas de principios de siglo XX tenían la necesidad de reafirmar las cualidades que se vinculaban con cada uno de los dos sexos, lo que convertía la confusión y la ambigüedad en auténticos fenómenos de aberración²⁸¹. Se acusaba a transexuales y travestis de mostrar sus «taras» públicamente con una actitud desafiante²⁸². Pero en las grandes capitales se dieron ciertos espacios de permisividad, en los que la comunidad homosexual –entre un 1 y un 10% de la población total– se daba cita²⁸³. El travestismo era una práctica extendida entre los homosexuales, de hecho, el propio Retana debía vestir con ropa femenina para acudir a las manifestaciones antifascistas de la Segunda República²⁸⁴.

²⁸⁰ Juan Carlos Usó, *Orgullo travestido: Egmont de Bries y la repercusión social del transformismo en la España del primer tercio del siglo XX* (Santander: El Desvelo, 2017), 68-69.

²⁸¹ Usó, *Orgullo travestido*, 102.

²⁸² Terrasa, «Control, represión y reeducación de los homosexuales», 601.

²⁸³ Usó, *Orgullo travestido*, 103.

²⁸⁴ Piro, *Invertidos y rompepatrias*, 20.



Fig. 7. Gabriel Casas, «Grupo de homosexuales en el Barrio Chino de Barcelona». Reproducida de Juan Carlos Usó, *Orgullo travestido: Egmont de Bries y la repercusión social del transformismo en la España del primer tercio del siglo XX* (Santander: El Desvelo, 2017), 113.



Fig. 8. Rapide, «Egmond, de Bries luciendo un espectacular mantón de manila». Reproducida de Juan Carlos Usó, *Orgullo travestido: Egmont de Bries y la repercusión social del transformismo en la España del primer tercio del siglo XX* (Santander: El Desvelo, 2017), 10.

Sus espectáculos, vestido con atuendos femeninos, consistían en la imitación de la voz y el aspecto de cantantes conocidas. Llegaron a afirmar que algunos de ellos lo hacían mejor que las originales²⁸⁵. La Criolla era uno de los locales habituales, *cabaret* del barrio chino de Barcelona donde actuaban personajes como La Asturiana, «imitador de estrellas»²⁸⁶, o Flor de Otoño, pistolero participe en la insurrección anarquista de 1933 por parte de la CNT —denominada «intento de Atarazanas»—, que tomaba parte habitualmente como bailarín²⁸⁷. En Madrid, Ascensio Marcial, cuyo nombre artístico era Edmond de Bries, se hizo famoso en Lavapiés realizando imitaciones de Pastora Imperio y La Chelito. Llegó a completar varias temporadas colgando el cartel de «no hay

²⁸⁵ Javier Barreiro, «Edmond de Bries, el más famoso de los imitadores de artistas», *Javier Barreiro* (blog), 20 de julio de 2016, <https://javierbarreiro.wordpress.com/2016/07/20/edmond-de-bries-el-mas-famoso-de-los-imitadores-de-artistas/>.

²⁸⁶ José María Aguirre, «¡Barrio chino!», *Mundo Gráfico*, 29 de noviembre de 1933.

²⁸⁷ *Ibidem*.

billetes»²⁸⁸. Fue amigo de Retana, y, de hecho, este le compuso uno de sus más famosos cuplés, *Las tardes del Ritz*, como ya se ha mencionado. El propio Retana le escribió una biografía en 1921, titulada *Egmont de Bries: su vida, sus amores, su arte, sus canciones*²⁸⁹.

El código penal de 1870, permitía la represión de la homosexualidad mediante los delitos de abusos deshonestos, corrupción de menores y escándalo público, y se imputaba a «quienes de cualquier manera atacan el pudor o las buenas costumbres con actos que causan un escándalo grave o trascienden, actos que no se tipifican en otros artículos del código»²⁹⁰. A principios de siglo XX el homosexual se seguía interpretando como un sujeto disidente, degenerado y ligado al vicio y al crimen, fruto de la publicación de numerosos textos médicos, «anti-vicio», y pedagógicos²⁹¹. Esta intervención, en algunos casos agresiva, sobre la población general y particularmente sobre la clase trabajadora con correcciones morales y físicas, es lo que Foucault denominaba bio-poder, la imposición del Estado en el cuerpo colectivo e individual²⁹². Pero no solo desde las instancias de poder se silenciaba a los homosexuales, sino que también desde los ámbitos intelectuales y literarios se daba de forma sutil un acallamiento de la homosexualidad, sin intención de aceptarla. En este contexto, Retana jugaba a la ambigüedad, a alardear de pluma²⁹³ y a trasgredir el paradigma heterosexual, en lugar de esconder sus predilecciones y gustos²⁹⁴. Era entonces considerado un «invertido» pues, según Butler, las construcciones de género se crean en base al deseo sexual, en donde la heterosexualidad se afirma como una práctica normativa binaria y lo «natural» es el sexo entre el hombre y la mujer, en el que la mujer es femenina y se siente atraída por el hombre, y el hombre es viril y masculino y se siente atraído por la mujer²⁹⁵. Así, el modelo de mujer implica belleza, sometimiento y debilidad, frente al varón que presenta fortaleza, poder y —sobre

²⁸⁸ Carlos Fortuny [Álvaro Retana], «Nacimiento, esplendor y ocaso de los imitadores de “estrellas”», *ABC*, 12 de julio de 1968.

²⁸⁹ Madrid: Imprenta de S. Caro Raggio, 1921.

²⁹⁰ Terrasa, «Control, represión y reeducación de los homosexuales», 109.

²⁹¹ Richard Cleminson y Francisco Vázquez García, *Los Invisibles: a History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1939*, Iberian and Latin American Studies (Cardiff: University of Wales Press, 2007), 221.

²⁹² Foucault, *Historia de la sexualidad. I*, 83-84.

²⁹³ «14. f. coloq. Afeminamiento en el habla o los gestos de un varón», Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, edición del Tricentenario (Madrid: RAE, 2017), s. v.

²⁹⁴ Díaz, «Masculinidades disidentes», 3.

²⁹⁵ Butler, *El género en disputa*, 55-58.

todo en la concepción de principios de siglo XX²⁹⁶— despreocupación por el propio aspecto físico.

Retana es un artista imprescindible dentro de las formas de masculinidad disidente de las primeras décadas de 1900. Muchas de sus novelas galantes y eróticas, siempre ambientadas en el mundo frívolo, representaban la subcultura gay de las grandes metrópolis —Madrid y Barcelona—, que mostraban no solo la homosexualidad sino distintos tipos de sexualidades. La literatura de Retana, como ya se ha mostrado, se basa siempre en la realidad decadente, calavera y viciosa de los bajos fondos, y su obra escrita era un reflejo de esto mismo dentro del contexto urbano. Personalmente conocía muy bien el Madrid nocturno, y el Madrid homosexual. Sus obras insisten siempre en que no hay un tipo, un modelo o un patrón de homosexual, sino que hace hincapié en la ambigüedad sexual. Plantea siempre la dualidad de grupos de hombres, el «macho» viril frente a los afeminados «invertidos», pero juega a intercambiar los roles de sexualidad asociados. Muestra varios modelos de masculinidades, que el propio Retana denomina: locas, travestidos, machos, efebos, adolescentes, afeminados y ambiguos²⁹⁷. Algunos ejemplos de este tipo de personajes aparecen en obras como *A Sodoma en tren botijo*, en donde un bello joven almeriense de dieciocho años viaja a Madrid con un amigo, y descubrirá el placer homosexual que pone en entredicho su «normalidad»; *Los ambiguos*, protagonizada por un joven chaperero adolescente que tiene una relación con una mujer mayor que él —su pareja y proxeneta— en la que juegan a intercambiarse los roles de género y sexualidad; *Mi novio y mi novia*, la cual he tratado en este trabajo anteriormente; *Mi alma desnuda*, un relato autobiográfico en el que el erotismo homosexual es frecuente; *El príncipe que quiso ser princesa o Los extravíos de Tony*, en los cuales sendos personajes presentan experiencias eróticas homosexuales²⁹⁸.

Los relatos que construía Retana no solo tratan la homosexualidad, sino también el lesbianismo y la bisexualidad. Él mismo se declaró en varias ocasiones bisexual, pues,

²⁹⁶ Díaz, «Masculinidades disidentes», 5-6. La concepción de hombre superlativo de principios del siglo XX presenta como sujeto a un hombre desinteresado en cuestiones de elegancia y apariencia personal por ser algo propio de las mujeres. Unamuno retrata a este tipo de personaje rudo y cerrado en su novela *Nada menos que todo un hombre* (1916), en el que su protagonista Alejandro trataba de aparentar la mayor indigencia posible, mientras que insistía en que su mujer vistiera con elegancia y «del modo que más hiciese resaltar su natural hermosura».

²⁹⁷ Díaz, «Masculinidades disidentes», 15.

²⁹⁸ Cruz, «Un toque de rosa», <http://www.anmal.uma.es/numero32/Retana.htm>.

a pesar de sus conocidas experiencias homosexuales, tuvo varios «matrimonios experimentales», y hasta en uno de ellos engendró un hijo, tratado en el primer apartado de este capítulo. En el prólogo de *Los ambiguos* declara: «Todos los meses me veo precisado a dar calabazas a una veintena de admiradoras exaltadas o de admiradores equivocados»²⁹⁹. Esta bisexualidad aflora en sus obras, elemento que rompe de nuevo la noción de dualidad sexual hetero/homo, y que añade un punto de ambigüedad más a su vida y a su producción. Dentro de sus textos es también frecuente la visibilidad de lo lésbico. Un primer ejemplo es la novela *Una noche de verano sin sueño: truculencias veraniegas de dos muchachas “bien”*³⁰⁰, obra cuyas protagonistas son dos amigas de quince y dieciséis años, que intercambian confidencias sentimentales en torno a sus primeras experiencias sexuales, en este caso lésbicas. *El tonto*, novela que llevó a Retana a ser encarcelado por primera vez en 1926, presenta como argumento las experiencias «haciendo el tonto» —de donde deriva el título— de una veddette³⁰¹.

Para Retana, el bisexual era el individuo perfecto, dejando la feminidad normativa y la masculinidad hegemónica en el papel de opresores. Los escritos de Retana ejemplifican en el ámbito español los primeros esfuerzos por documentar la idea de masculinidad como una construcción del patriarcado, en formato novela. Retana anticipaba lo que no se daría de nuevo en España hasta la democracia y la era posmoderna, y era reconocer todas las orientaciones sexuales posibles. Así lo plasmó reiteradamente en su obra literaria, pero no en el género cuplé. Si bien la literatura erótica era también un producto de mercado³⁰², el cuplé estaba regido por unos parámetros genéricos mucho mayores³⁰³ en donde no había espacio para la explicitación de la homosexualidad en sus letras, pues el cuplé prolongaba la caricatura del costumbrismo social y geográfico de la zarzuela, tanto en los tipos humanos como en los valores vinculados³⁰⁴. La homosexualidad, por lo tanto, se presenta en este artículo comercial como algo puntual, cuyo mayor exponente fueron los transformistas. El principal componente del cuplé amoroso, el más común en el repertorio, era la mujer. Se escribe sobre dos tipos: la prostituta inmoral y la virtuosa que no se deja seducir. Según Salaün, con esta dualidad,

²⁹⁹ Díaz, «Masculinidades disidentes», 17.

³⁰⁰ Madrid: Hispania, 1920.

³⁰¹ Cruz, «Un toque de rosa», <http://www.anmal.uma.es/numero32/Retana.htm>.

³⁰² Magnien, «Crisis de la novela», 245.

³⁰³ Salaün, *El cuplé*, 168-169.

³⁰⁴ *Ibidem*, 176-177.

se perpetua de manera caricaturesca la tradición española de «novia o puta»³⁰⁵. Además, como se mostrará en el siguiente capítulo, la mujer es el personaje principal no solo de las letras, sino del cuplé en general, en donde es concebida como un sujeto-objeto, cosificada y sexualizada. Es curioso comprobar como la emancipación y libertad que Retana aportaba a las mujeres de sus novelas y el progresismo que emanaba de sus escritos queda contradicho en su carrera en el *music-hall*, donde ayuda a mantener los valores patriarcales imperantes tanto en las letras como en el sistema de producción.

³⁰⁵ *Ibidem*, 184.

3. El cuplé: evolución, espacios y mujeres

Ninguno de los diferentes autores que han tratado el género se ha aventurado a hacer una definición cerrada del cuplé; sirva de ejemplo Federico Romero, que en el prólogo del libro *Tonadilleras y Cupletistas* se limita a reproducir los versos de Antonio Machado: «¿Será alguna cosa el “couplet”? [...] ¡La poesía callejera de la luz artificial!»³⁰⁶. Díaz de Quijano, autor de este texto, relega por completo el nivel poético que precede al cuplé, para centrarse directamente en los espacios donde surge y en el nacimiento en España de las «varietés». Parece así que el cuplé surge como mera deriva de otros géneros teatrales procedentes de Francia, cuando, como se verá, no solo parte de estos ámbitos, sino que tiene una gran base en las tonadillas, la canción española y la «romanzas de zarzuela». Olga María Ramos, partícipe del nuevo cuplé de la década de los años sesenta, escribe que este género no se puede definir de una forma escueta, ya que es complejo y presenta multitud de estilos (sentimental, cómico, picaresco, dramático, frívolo, militar y patriótico) basados en distintos tipos de música (*fox*, *fox-trot*, vals, polca, mazurca, charlestón, habanera, pasacalles, tango o chotis)³⁰⁷.

Según María Baliñas en su entrada en el *Diccionario de la Música*, la palabra *cuplé* procede del término francés *couplet*, utilizado para designar una sola copla de una pieza. En la misma Francia pasó a denominar también a las canciones enteras cuando se articulaba en plural: *couplets*. Siguiendo a Barreiro, la primera aparición del término fue en la zarzuela bufa *Los contrabandistas*³⁰⁸, adaptación de una obra francesa en la que se mantiene la música de Offenbach, pero en la que, precisamente en el cuplé, se hace constar que este esa pequeña pieza es del maestro Cereceda³⁰⁹. El término fue íntegramente trasladado al español alrededor de 1885 para denominar a las romanzas que aparecían en la zarzuela y, sobre todo, en el género chico³¹⁰. Este significado se mantuvo hasta 1920, así como la ortografía francesa. La lexicalización de la palabra *cuplé* surgió como consecuencia de la evolución del género castizo «canción española» y su significado entronca tanto con el teatro como con el inveterado acervo cancioneril urbano nativo, de suerte que para algunos especialistas la voz castellana *cuplé* «no es más que el

³⁰⁶ Díaz de Quijano, *Tonadilleras y cupletistas*, 3.

³⁰⁷ Olga María Ramos, *De Madrid... al cuplé: una crónica cantada* (Madrid: La Librería, 2001), 11-12.

³⁰⁸ *Los contrabandistas: zarzuela bufa en tres actos*, letra de Miguel Pastorfido y música de J. Offenbach. Estrenada en Madrid en 1876.

³⁰⁹ Barreiro, «Los contextos del cuplé inicial», 89.

³¹⁰ Baliñas, «cuplé», s.v.

avatar moderno de estos dos componentes esenciales de la cultura española»³¹¹; un término que acompaña la introducción de los cafés concierto, los cabaret y los *music hall* en España a finales del siglo XIX:

La época de oro del café-cantante se cierra a finales de siglo, en que debió ceder paso a otros espacios de sociabilidad musical, con la irrupción de las varietés y el cuplé, género que también absorbió algo de aquellos dorados años de andalucismo en su modalidad de cuplé a flamencado, popularizado por Amalia Molina y Pastora Imperio. Pero bien es cierto que el intermediario entre el flamenco del café-cantante y el cuplé a flamencado hubo de ser el género chico. En los últimos años del siglo, el sainete lírico, el teatro por horas, la revista y el género ínfimo constituyen, junto a los *couplets* franceses y la tradición populista de la canción española y andaluza, las fuentes más señaladas del cuplé, que en cuanto a vocación social ecuménica es el heredero de la canción lírica del siglo XIX³¹².

Baliñas recoge que el cuplé se suele entender como «un tipo de canción en castellano [u otra lengua peninsular] que se desarrolló durante las cuatro primeras décadas del siglo XX, de origen francés y de un carácter picaresco, erótico o cómico»³¹³. Asimismo, propone una serie de características adscritas al género: como punto de partida, generalmente no se adecúa al castellano normativo sino que busca retratar el argot popular y utiliza neologismos, procedentes en su mayor parte del francés; en segundo lugar, suele ser una composición breve, que no supera los tres o cuatro minutos, debido según la autora a la duración de los discos de grabación del momento, aunque esto último probablemente fuera una relación casual más que una consecuencia; en tercer lugar puede tener forma poética o no, normalmente con estribillo, pero algunos de ellos eran de tipo narrativo y carecían de este; suelen disponer de una temas muy variados, desde la moda femenina hasta la guerra, aunque abundan las temáticas picaresca y sicalíptica; en quinto lugar requerían de una representación dramática, pues la pericia vocal no era una de las partes más valoradas de este género; y en sexto y último lugar, el cuplé incluía una cierta

³¹¹ Salaün, *El cuplé*, 16.

³¹² Celsa Alonso, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX* (Madrid: ICCMU-SGAE, 1998), 368.

³¹³ Baliñas, «cuplé», s.v.

dimensión coreográfica cuya dinámica gestual y expresión corporal completaban al resto de factores interpretativos³¹⁴.

Sergue Salaün desarrolla que el género apareció a finales del siglo XIX³¹⁵, con la introducción en España de espacios de representación escénica procedentes de Francia. José López Ruiz afirma que el cuplé proviene de ambientes como los cabarets, *music-hall* o cafés concierto. Escribe que en esta época la mayoría de las novedades provenían de Francia, y que el cuplé no fue una excepción. Allí el género de variedades se conocía como «arte frívolo», consecuencia del Théâtre des Variétés de Margarita Brunnet, sede de las grandes operetas de Offenbach y del voldevil. López Ruiz afirma que de la opereta francesa se desgajó la parte más ligera, las canciones o *couplets*. Nació así este espectáculo ligero, con bailarinas y canciones muy coreables con música pegadiza y alegre –como era habitual en la opereta– y con un público mayoritariamente masculino³¹⁶. Toda esta vertiente francesa llegó a España, en donde buena parte del repertorio inicial que se cantaba era extranjero, canciones tanto francesas como italianas. De hecho, como afirma María Baliñas, parte de los textos, sobre todo en temáticas apache y sicalíptica, eran traducciones casi literales de cuplés franceses³¹⁷. También hubo una ola de emigración laboral para cubrir la necesidad de diversión que surge al final del siglo XIX. Cupletistas y vedettes en su mayor parte francesas, italianas y argentinas, emigraron a las grandes metrópolis españolas en busca de trabajo. Muchas veces el oficio como cantante en *music-halls* y cabarets –en ocasiones también ocurría con cantantes de primera línea– es una tapadera para la prostitución encubierta³¹⁸, como se verá más adelante. Sin embargo, el estilo francés no se impuso como forma en España, ya que el género español contaba con no escasos antecedentes previos y guardaba mucha relación con la tradición teatral de variedades y, además de con el género bufo³¹⁹, con el género chico, donde no podía faltar un número musical, estrófico, cuyos «couplets o cuplés eran esperados con

³¹⁴ Baliñas, «cuplé», s.v.

³¹⁵ Salaün, *El cuplé*, 32-33.

³¹⁶ López, *Aquel Madrid del cuplé*, 14-15.

³¹⁷ Baliñas, «cuplé», s.v.

³¹⁸ Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, 81.

³¹⁹ Emilio Casares Rodicio, «La música del siglo XIX español: conceptos fundamentales», en *La música española en el siglo XIX*, ed. por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 87.

fruición por los espectadores, que generalmente –si eran mínimamente de su agrado– los aplaudían y pedían más y más»³²⁰.

Las raíces indígenas del cuplé se remontan aún hasta prácticas musicales autóctonas anteriores, pues no podría explicarse sin tener en cuenta la tonadilla escénica dieciochesca o la «tonadilla canción», de cuyas fuentes, según Salaün, bebe directamente. Era un espectáculo teatral con una duración de unos veinte minutos derivado de los números conclusivos del sainete, apéndices del intermedio con más números cantados que hablados³²¹. Algunos de estos números o canciones tuvieron mucho éxito, lo que auspició su traslado a calles y a salones y facilitó su completa independencia de los escenarios teatrales³²². Al igual que ocurrirá con el cuplé, las canciones eran interpretadas ya entonces por tiples y actrices, cantando a solo, conocidas como tonadilleras³²³, el mismo nombre con el que se denominará también a las cupletistas a principios del siglo XX, prueba fehaciente de la continuidad del género. Si el éxito las favorecía podían acceder a fama y fortuna, si bien –y al margen de las consideraciones y condenas morales coevas– en no pocas ocasiones estaban ligadas al ejercicio de la prostitución, lo mismo que ocurrirá con las cupletistas³²⁴. Este tipo de números y estructuras musicales fue revisitado por los compositores de zarzuela decimonónicos, creándose lo que se conoce como «canción zarzuelera» o «canción-unipersonal»³²⁵. La tonadilla como género había desaparecido ya hacia 1850, eclipsada por la ópera italianizante que dominó los teatros españoles durante casi medio siglo³²⁶. Pero la tonadilla-canción sobrevive al no ser representada en los teatros y habitar en espacios populares. Es así como, con el renacimiento del teatro lírico español con Arrieta y Barbieri, estas canciones se vuelven a colocar en las tablas españolas dentro de las representaciones de las zarzuelas y, con el surgimiento del género chico, estas piezas, constantemente actualizadas, volverán a encontrar un vehículo de éxito, lo que llegará a propiciar más tarde que se emancipen³²⁷.

³²⁰ Ramón Barce, «El sainete lírico (1880-1915)», en *La música española en el siglo XIX*, ed. por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 208.

³²¹ José Subirá, *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores* (Barcelona: Labor, 1933), 24.

³²² *Ibidem*, 25.

³²³ *Ibidem*, 185.

³²⁴ Salaün, *El cuplé*, 20.

³²⁵ *Ibidem*, 23. Términos acuñados por Álvaro Retana y recuperados por Salaün.

³²⁶ Subirá, *La tonadilla escénica*, 29-30.

³²⁷ Salaün, *El cuplé*, 23-32.

Finalmente, estas canciones, al igual que sucedió en Francia, llegarían a tener su propio espectáculo.

Para comprender el cuplé en toda su complejidad no hay que perder de vista el componente teatral que mencionaban tanto Barce como Alonso o Baliñas, esta última al repasar sus características, ya que el cuplé moderno es el resultado de la hibridación de las canciones no folklóricas y diversas fórmulas dramático-escénicas. El final del siglo XIX se caracteriza en el género escénico por la cantidad de mezclas que surgen (género chico, zarzuela, revista). Además, en 1894 llega a España el primer local cuya programación se centra exclusivamente en el *music-hall*, Alhambra, y en 1897 el Teatro Madrid pone de moda los espectáculos picantes que dedican más atención a los encantos físicos de las intérpretes que a su pericia vocal³²⁸. Esta mezcla derivará en el desarrollo del cuplé como tal.

Tomo como partida para entender la evolución que ha experimentado el género del cuplé la clasificación diacrónica aplicada por María Baliñas a su síntesis para *el Diccionario de la música española e hispanoamericana*, según la cual se establecen tres fases evolutivas: cuplé sicalíptico (1893-1911); cuplé clásico (1911-1920); cuplé como espectáculo (1920-1936).

³²⁸ *Ibidem*, 23-32.

3. 1. Cuplé sicalíptico (1893-1911)

Esta primera fase del cuplé corresponde a los años de infancia de Retana y su final es sincrónico al inicio de este en la canción y en el periodismo. El cuplé, según Baliñas, se inicia con la actuación de la alemana Augusta Berges en 1893³²⁹ al estrenar en el Teatro Barbieri de Madrid una serie de canciones al estilo habitual de los *music-hall* franceses, recogidas en un espectáculo que mezclaba sus intervenciones con circo, ilusionismo, malabaristas y perros amaestrados³³⁰. *La pulga*, fue una de las piezas que interpretó, en italiano, pero de tal modo que fuera comprensible, y con solo un camisón como atuendo, lo que produjo tal escándalo que el teatro acabó clausurado por orden del gobernador civil³³¹. A pesar de ello, el éxito de Berges abrió el camino a las variedades. El Salón de Actualidades y el Teatro Alhambra –conocido como el Folies Bergère madrileño³³²– fueron los dos principales establecimientos que lanzaron el nuevo género de variedades, dedicándose exclusivamente a la canción como producto emancipado e independiente³³³. Este tipo de compañías mixtas, como a la que pertenecía Berges, afloran en los últimos años del siglo XIX, y provocan la aparición de nuevos locales, salas adaptadas, más pequeñas que los teatros tradicionales y creadas a imitación de los locales franceses³³⁴. En 1900 abre el Salón Japonés, amueblado con divanes blancos, mesas de mármol y con servicio buffet. Ofrecía un espectáculo muy variado, y calificado por la prensa como «decente»³³⁵, por el que pasaron, entre otras cupletistas, Ardette d'Is y Calir, y, ya entonces, Irma Darlot, transformista que realizaba un espectáculo titulado *Fregolina* –en alusión a Leopoldo Fregoli, afamado transformista italiano– en el que encarnaba hasta doce personalidades distintas³³⁶. Según Salaün, el local fue clausurado por decreto ley del gobernador de Madrid, Santiago Liniers, debido a la oferta de espectáculos con desnudos

³²⁹ Baliñas, «cuplé», s.v.

³³⁰ Salaün, *El cuplé*, 46.

³³¹ Baliñas, «cuplé», s.v.

³³² *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, 25 de octubre de 1894.

³³³ Salaün, *El cuplé*, 47.

³³⁴ *Ibidem*, 48.

³³⁵ «[...] Teatro Japonés, que se propone presentar un espectáculo variado, divertido y decente y que acaso en sus primeros tanteos ha pecado de excesivos escrúpulos.», *El Imparcial*, 2 de octubre de 1900.

³³⁶ «[...] Desfilaron ante el bullicioso y alegre público de este género de diversiones madamoiselle (sic) Nellson, Calir y Ardette d'Is, coupletistas [...] La transformista Irma Darlot es una verdadera artista y en el diálogo titulado *Fregolina* lo demostró cumplidamente. Hizo con suma rapidez y desenvoltura media docena de tipos diferentes perfectamente caracterizados.», *El Imparcial*, 2 de octubre de 1900.

femeninos, que ya cundían en Europa desde dos décadas antes, y por la actuación de una menor, la Fornarina, cuando esta contaba solo catorce años de edad³³⁷. La *desnudez* escénica no solía ser tal, sino más habitualmente una simplificación indumentaria: el cuerpo se mostraba parcialmente –un pecho o las piernas– o bien se utilizaban tejidos vaporosos que adherían a la silueta o bien prendas ceñidas como el maillot³³⁸.



Fig. 9. Foyer del Eden Concert –famoso café-cantante– a la hora de la cena, fotografía de Armengol, 1903, *Pluma y lápiz*, n.º 132 (1903): 10-11.



Fig. 10. Consuelo Vello, la Fornarina, en 1908 durante una actuación en París, *Mundo gráfico*, 21 de julio de 1915.

El desnudo íntegro era algo excepcional y una provocación para el Estado y la moral cristiana³³⁹. Como fuere, este primer acercamiento sicalíptico no pasó desapercibido para las autoridades, aunque el Salón Japonés reabrió un año después de su apertura, en 1901³⁴⁰.

³³⁷ Salaün, *El cuplé*, 48, 133.

³³⁸ Isabel María Alba Nieva, «Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)» (Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015), 35.

³³⁹ Nieva, «Cuerpo y figurín», 35.

³⁴⁰ Salaün, *El cuplé*, 49.

En 1900 muchas salas teatrales de Madrid ya programaban cuplé, aunque no exclusivamente, sino que alternaban números de variedades en los que se presentaban canciones con danza, pequeños números circenses y sesiones de género chico o zarzuela³⁴¹. Desde mediados del siglo XIX, los cafés-cantantes habían instaurado el modelo de cabaret europeo, en donde las cantantes de variedades y los cantaores, que comienzan a ser profesionales con giras estatales, se desarrollaron de manera sincrónica. Se bifurcará el camino a finales de siglo, cuando en ciudades como Madrid y Barcelona surjan locales exclusivamente flamencos³⁴². Aún en 1900, muchas de las cupletistas eran extranjeras, pues en otros países como Francia o Inglaterra existía desde mediados de siglo XIX tradición de espectáculos de *music-hall*. En Londres se inauguró el primer local en 1840, el Winchester Hall, y en Francia se explotó el género de variedades y la canción unipersonal en cabarets y locales de *caf' conc'* desde la década de 1860³⁴³. La mayoría de estas intérpretes foráneas fueron poco a poco sustituidas por artistas españolas o de origen latinoamericano, procedentes en su mayor parte del género chico o la zarzuela³⁴⁴. La primera cantante que realmente cantó cuplés fue la madrileña Consuelo Vello, La Fornarina, quien, en 1902 y junto al compositor Juan José Cadenas, adaptó al castellano *couplets* franceses y *canzonette* italianas³⁴⁵. En 1903, se presentaron en Madrid sendos espectáculos de Amalia Molina y Pastora Imperio³⁴⁶, y es entonces cuando surgen los primeros compositores y letristas del cuplé como género, aunque siempre siguiendo las tendencias francesas. En esta época el cuplé está todavía muy relacionado con las variedades, pues las cantantes provenían de medios sociales y culturales muy bajos, bordeando la prostitución³⁴⁷. Los locales estaban muy ligados a los públicos marginales, pues en la década de 1890 la alta burguesía y la nobleza había consumado su afición a al género chico³⁴⁸. Los cabarets se habían comenzado a construir en barrios obreros periféricos, privados históricamente de grandes teatros convencionales³⁴⁹, que, a pesar de

³⁴¹ Baliñas, «cuplé», s.v.

³⁴² Salaün, «Cuplé y variedades (1890-1915)», 133.

³⁴³ Salaün, *El cuplé*, 48.

³⁴⁴ Baliñas, «cuplé», s.v.

³⁴⁵ Barreiro, «Los contextos del cuplé inicial», 98.

³⁴⁶ Véase la cita de Celsa Alonso, pág. 90 *ut supra*.

³⁴⁷ Baliñas, «cuplé», s.v.

³⁴⁸ Pilar Espin Templado, *El teatro por horas en Madrid* (Madrid: CSIC, 1995), 75.

³⁴⁹ Salaün, «La sociabilidad en el teatro (1890-1915)», *Historia Social*, n.º 41 (2001), 139.

tener una dimensión «popular», no permitía el acceso de las masas al espectáculo³⁵⁰. Es el caso, por ejemplo, del Teatro Lara, que presentaba varios tipos de localidades a distintos precios, pero su auditorio estaba mayormente compuesto por una burguesía selecta, y por «el matrimonio pacífico, la mamá con niñas casaderas, la patrona de huéspedes, el escolar tutelado por padres cuidadosos de sus estudios»³⁵¹.

La expansión de los cabarets y los cafés-cantantes estuvo acompañada de una expansión demográfica y urbanística, fruto de la atracción a las grandes ciudades de miles de jóvenes que procedían de contextos rurales, que encontraron en los espectáculos frívolos, tabernas y cafés, nuevas prácticas culturales de fácil acceso intelectual y económico, con una sociabilidad bien enraizada³⁵². La canción de variedades produjo una aculturación urbana rápida. El espectáculo de *music-hall* ofrecía, en lugar de una hora de género chico o tres horas de ópera, una sucesión de momentos intensos de alrededor de tres minutos de duración cada uno, lo que Salaün identifica como un producto perfecto para satisfacer a un público «poco exigente y poco culto», que puede tener casi al alcance de la mano a las actrices, cantantes y bailarinas, y que no tiene la necesidad de atender y tener los cinco sentidos puestos en la intriga dramática³⁵³.

Esta época del primer cuplé está clasificada por Baliñas como la época sicalíptica de la canción española. Se desarrolla en la primera mitad del siglo XX, y para Salaün, responde a la etapa más libre, representativa de una nueva dimensión social y cultural del cuerpo, contemporánea a la aparición del ocio moderno, a las reivindicaciones sobre el amor libre y a la emancipación, en algunos sentidos, de grupos sociales sometidos, como la mujer³⁵⁴. En la canción-espectáculo, desde la representación de *La pulga*, se marcó el camino sicalíptico, y abundó lo que Retana llamaba «cuplé procaz»³⁵⁵. Según Juan José Montijano los vocablos «sicalipsis» y «sicalíptico» fueron utilizados por primera vez por un editor del diario *El liberal* el 25 de abril de 1902, invención de Félix Limendoux³⁵⁶, para promocionar una serie de grabados artísticos en los que figuraban una serie de

³⁵⁰ Salaün, «Cuplé y variedades (1890-1915)», 135.

³⁵¹ Espin, *El teatro por horas*, 74-75.

³⁵² Salaün, «La sociabilidad en el teatro», 139.

³⁵³ *Ibidem*, 140.

³⁵⁴ Salaün, *El cuplé*, 183.

³⁵⁵ Álvaro Retana, *La mujer en el teatro* (manuscrito inédito, conservado en la S.G.A.E.), citado en Salaün, *El cuplé*, 131.

³⁵⁶ Montijano, «Historia del teatro olvidado», 119.

mujeres desnudas³⁵⁷. El primer diccionario que lo recoge es el *Diccionario de la Lengua Española* de José Alemany y Bolufer ya en 1917:

Belleza artística que campea el ingenio, la intención y la gracia picaresca, sin rayar en la obscenidad. Constituyen su carácter esencialmente erótico, el atrevimiento del fondo y la elegancia de la forma, que, a modo de artístico velo, esfuma la dureza de las líneas y suaviza la tonalidad del cuadro, desterrando de él todo aquello que está reñido con el arte y el buen gusto. El deplorable uso que suele hacerse de esta palabra ha sido causa de que muchos la confundan con la voz pornografía, y en tal sentido la empleen, pretendiendo hacer sinónimos dos vocablos cuya significación es muy distinta³⁵⁸.

La etimología de la palabra es dudosa, pero algunos autores apuntan a su procedencia de la yuxtaposición de las palabras griegas sikon [σῦκον] (*higo*), alusión al órgano sexual femenino, y aleipsis [ἄλειψις] (*frotar*), cuyas acepciones era ungir con aceite, frotar o estimular. Por ello la sicalipsis significa etimológicamente «untamiento, tocamiento o estimulación del “higo”»³⁵⁹.

La afluencia de la sicalipsis dentro de la canción española trascendió categorías teatrales, e influyó a autores de género chico, lo que se considera una de las principales razones del nacimiento de la «revista moderna» o «revista frívola», de la mano de autores como, de nuevo, Juan José Cadenas o Eulogio Velasco³⁶⁰. Lo erótico y lo sexual se percibía en el doble sentido del lenguaje. Algunos de los ejemplos más conocidos residen en la revista *La Gatita Blanca*³⁶¹, en donde el elemento sexual aparece implícito:

Un gatito muy travieso,
quiso conmigo jugar,
y me puso tan nerviosa
que le tuve que arañar.
Pero tan meloso,

³⁵⁷ José Salvador Blasco Magraner, *Los inicios del erotismo en la escena teatral lírica madrileña. Vicente Lleó y el género sicalíptico* (Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2014), 34.

³⁵⁸ José Alemany y Bolufer, *Diccionario de la Lengua Española* (Barcelona: Ramón Sopena, 1917).

³⁵⁹ Thiago Mori, «Ribetes de Sicalipsis. Modelos cosmopolitas para un erotismo sublitterario catalán», *Ambigua: revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, n.º 2 (2015): 102.

³⁶⁰ Montijano, «Historia del teatro olvidado», 52, 54.

³⁶¹ *Juguete alegre en un acto y tres cuadros*, original de José Jackson Veyan y Jacinto Capella, con música de los maestros Jiménez y Vives, estrenado con gran éxito en el teatro Cómico de Madrid el 23 de diciembre de 1905 (Madrid: Tipografía Universal, 1906).

se llegó a poner,
que, al fin, convencida,
yo jugué con él.
Y tuvo unos juegos
el muy picarón,
que el muy sinvergüenza
me hizo a mí un chichón.
Y cuando aquel bulto
llegó a deshinchar,
con unos cuantos gatitos
nos pusimos a jugar³⁶².

Otro ejemplo de letra sicalíptica de un cuplé perteneciente a la misma obra, concretamente al número «El moliniño», presenta un doble sentido mucho más obvio y visible que el anterior:

Moja un bizcochito
en mi pocillito
que está calentito
y te va a gustar.
Tú no hagas el tonto
que se enfría pronto
y como se enfríe
no te va a gustar.
¡Trae pa acá! ¡Trae pa acá!
En tu pocillito
mojo el bizcochito,
y qué rico está.
Como es especial
este chocolate
nunca sienta mal.³⁶³

³⁶² Blasco, *Los inicios del erotismo*, 36.

³⁶³ Montijano, «Historia del teatro olvidado», 121.

Este erotismo no solo fue un fenómeno de la canción, sino que se dio en otras artes como la literatura, en la que desde finales de siglo XIX en toda Europa la sensualidad y los relatos «pornográficos» eran una tendencia establecida³⁶⁴. Retana fue partícipe de ambas, aunque, como se ha mostrado en el capítulo anterior, mucho más explícitamente en su faceta como literato, pues, como se verá más adelante, su inicio en el *music-hall* coincide con la decadencia de la sicalipsis escénica.

Algunos autores que participaron del género desde sus orígenes, fueron letristas como los hermanos Álvarez Quintero, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra, o Manuel Machado entre otros, la mayoría de ellos más conocidos por su poesía que por su faceta como escritores de letras para cuplés sicalípticos. Eduardo Montesinos fue el único autor que se dedicó desde un comienzo exclusivamente al cuplé³⁶⁵. Por su parte, los compositores se pueden dividir en dos generaciones consecutivas: una primera que contraría con autores como Ruperto Chapí, Amadeo Vives, Jacinto Guerrero, o Joaquín Valverde, que, al igual que los poetas, la mayoría no se dedicaban a ello como algo principal, sino que alternaban entre distintos géneros del teatro por horas³⁶⁶; y una segunda generación, integrada por jóvenes que valoraban el cuplé como un género relevante, en la que se puede destacar a Quinito Valverde –hijo de Joaquín Valverde–, Ricardo Yust, Juan Suñé y Manuel Font de Anta³⁶⁷. La gran vinculación aún entre el teatro y las variedades hace que autores de cuplés, zarzuelas y género chico sean los mismos. A pesar de la creación de la Sociedad de Autores Españoles, se copian piezas unos a otros, y se reutiliza asiduamente material antiguo³⁶⁸. Del mismo modo, comienzan a proliferar autores que no proceden del teatro lírico e intentan –y consiguen– hacer carrera en la canción, pues no necesitaban de una formación musical o literaria tan exigente como para las artes escenicolíricas. Sin ir más lejos, el propio Retana, como ya se ha mostrado, fue criticado en 1920 por compositores de conservatorio³⁶⁹, y él mismo afirmaba no saber armonía: «Ignoro en absoluto las leyes fundamentales de la música. Soy un compositor que no sabe técnica y que además de no necesitarla, la desprecio. Mi sensibilidad, mi corazón y mi entusiasmo me han dado solución a esos problemas de orden mecánico

³⁶⁴ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo* (Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1979), 1-5.

³⁶⁵ Baliñas, «cuplé», s.v.

³⁶⁶ Espin, *El teatro por horas en Madrid*, 66-67.

³⁶⁷ Baliñas, «cuplé», s.v.

³⁶⁸ Salaün, *El cuplé*, 101.

³⁶⁹ Véase pág. 56-57 *ut supra*.

[...]»³⁷⁰. Aún en 1928 seguía siendo tachado de no saber siquiera tocar el piano³⁷¹. Salaün destaca entre los anteriores autores a Cadenas, Juan Martínez Abades, Ramiro Ruíz o el propio Álvaro Retana. Según la S. A. E. en enero de 1911 había, 869 autores de cuplés³⁷².

El teatro lírico absorbió ritmos que representaban la modernidad en toda Europa a partir de 1900: los anglosajones (*cake-walk*, *one-step*, *two-step*, charlestón y el jazz a partir de los años veinte) y los tropicales (marcha brasileña, rumba, tango y habanera)³⁷³. A su vez, el cuplé sigue utilizando bases rítmicas que la zarzuela había tomado a mediados del siglo XIX también de Europa, como el vals, la polka o la mazurka. Asimismo, se dio una hibridación cultural, prueba de ello es el chotis, españolización de la polka alemana procedente, a su vez, de una danza escocesa (*schottisch*), muy utilizado tanto en la zarzuela como en el cuplé, convertido en Madrid en un baile ceremonioso y ceñido, más castizo, y que identificó con el ambiente y el espíritu madrileño de finales de siglo XIX y principios del XX³⁷⁴. La combinación de estribillo (*ritornello*) y coplas, heredado de la canción popular y folklórica, se socializó y estandarizó. Se masifican así estos patrones, y se intenta desde un principio conectar con el público, generando elementos de identificación, pero con una innovación suficiente para ofrecer productos variados³⁷⁵. Las líneas melódicas y el ritmo correspondían a mecanismos eficaces de recepción y automatización³⁷⁶. Los espectáculos de cuplé no rompían con el patrimonio rítmico, de modo que en una misma noche de recital convivían canciones familiares con propuestas totalmente nuevas³⁷⁷.

³⁷⁰ *La Correspondencia de España*, 21 de junio de 1920. Véase artículo completo en Anexo 5.2.

³⁷¹ «[...] Músicos que –algunos de ellos sin saber tocar el piano, como Álvaro Retana– sacan diez mil duros en un “blue” aprendido en Maurice Yvain [...].», Jose Luis Salado, «Zamacosis les espera a ustedes», *El progreso*, 13 de marzo de 1928.

³⁷² Salaün, *El cuplé*, 102.

³⁷³ Salaün, «Cuplé y variedades», 132.

³⁷⁴ Claudio Ferrer, «El chotis en el teatro musical español», *Revista de musicología* 20, n.º 2 (1997): 981-984. El término «chotis» proviene de la españolización de la palabra alemana *schottisch*, la cual se atribuía a la denominación de un baile escocés. Este *schottisch* es una danza nacida alrededor de 1830 en una región que hoy en día correspondería a Alemania, fruto de la hibridación del *vals* (de compás ternario) y de la danza *escocesa* (de compás binario). La polka había surgido en la misma época, y siguió un camino similar al *schottisch*. A la llegada de las danzas a Inglaterra en 1848, de denominó *schottische* o *German polka* a una danza redonda por parejas, cruce de estas dos anteriores. Al parecer, esta danza se bailó en España por primera vez en un sarao celebrado en noviembre de 1850 en el Palacio Real de Madrid. Los posteriores compositores denominarían a este tipo de composiciones *schottisch*, *schottisch*, *schottis*, *schotis* y chotis.

³⁷⁵ Salaün, «Cuplé y variedades», 141.

³⁷⁶ *Ibidem*, 141.

³⁷⁷ *Ibidem*, 138, 139.

El propio Retana, a pesar de no ser partícipe de esta primera etapa, fue heredero de la sicalipsis. Barreiro recogió en su primer acercamiento a Retana, una serie de letras eróticas, que, si bien no son del todo explícitas, juegan con metáforas y eufemismos, como se puede ver en *Aperitivos*:

[...] una almeja siendo fresca
es muy grata al paladar
y apurando su caldillo
muchos hombres piden más
Coja usted un langostino
que se encuentre calentito
y, cocido al natural,
déselo a una señorita
y es seguro que repita
de muy buena voluntad.
Notará que el apetito
de la señorita crece
y al ponérselo en la boca
verá como lo agradece.³⁷⁸

En *Bombón de crema* utiliza el mismo tipo de alusiones a elementos gastronómicos con dobles sentidos:

Como sabe mi novio soy tan golosa
esta tarde me dijo:
“Te traigo un bombón,
Es de chocolate, como ver podrás,
y de licorcito relleno está”.
Me agradó por su tamaño
y, queriéndolo probar,
pues me lo llevé a la boca
llena de curiosidad.
Le hice con la lengua un agujerito
y, al chupar con fuerza,

³⁷⁸ Cuplé de Álvaro Retana citado en Barreiro, «Erotografía», 277.

pues salió el caldito.³⁷⁹

Este tipo de letras están muy relacionadas con la literatura que escribe en estos primeros años, erótica y decadente. A pesar de ello, la BNE no dispone de ningún cuplé sicalíptico que tenga una temática tan explícita. Esto me ha llevado a pensar que, muy probablemente, se deba a que solamente se conservan partituras que se pusieron a la venta por medio de ediciones comerciales, y a que, probablemente, esta clase de piezas tan sicalípticas no se comercializaran.

³⁷⁹ *Ibidem*, 276.

3. 2. Cuplé clásico (1911-1920)

Con arreglo a Baliñas, la segunda etapa evolutiva correspondería a los años comprendidos entre 1911 y 1920, y se conocería como «cuplé clásico»³⁸⁰. Esta etapa coincide con el inicio de Retana en el *music-hall*, además de corresponder a sus años de mayor producción letrística. En este período el cuplé se afirma como género, asienta sus elementos propios y distintivos, y deja de ser una mezcla de componentes no muy bien empastados³⁸¹. El cambio de desarrollo surgió a causa de la decadencia de la sicalipsis a nivel general, tanto en las letras como en la puesta en escena, y a una extensión, a su vez, de la corriente moralizante. Según Salaün, el cuplé sicalíptico y los desnudos decayeron a partir de 1910, cuando la Goya comienza a triunfar con un tipo de canción que se conocerá como «cuplé sentimental» y una novedosa vestimenta mucho más formal³⁸². Como ya se ha relatado en el capítulo anterior, Retana mantuvo una estrecha relación con la Goya, y fue uno de los primeros autores en participar con ella³⁸³.

Al parecer, uno de los factores sociales de más peso para el triunfo de este tipo de cuplé fue la represión Estatal, mediante toda clase de multas, prohibiciones y cierres de locales. Alcanzó su punto álgido con la condena de cuatro triples en Madrid: la Cachavera, Eloisa Lafont, Pepita Sevilla y Ascensión Méndez, acusadas de escándalo público por las representaciones de un espectáculo llamado *La Diosa del Placer*, por lo que la fiscalía solicitaba dos meses de arresto, 500 pesetas de multa a cada una, ocho años de inhabilitación para cargos públicos, y, literalmente, «represión pública»³⁸⁴. Esto provocó el cierre de numerosos teatros, o la alternativa de cambiar completamente el repertorio de los espectáculos³⁸⁵. Aparentemente, desde 1906 se había dado en toda Europa una ola represiva. En Francia, el senador Béranger, había iniciado este movimiento procesando a cuatro artistas que realizaron un número ambientado en la Antigua Grecia completamente desnudas³⁸⁶. Por otra parte, a partir de 1913, el Cardenal Vicario, actuando en nombre del Papa Pío X, emitió una serie de prohibiciones en Italia aplicadas por todos los obispos,

³⁸⁰ Baliñas, «cuplé», s.v.

³⁸¹ *Ibidem*, s.v.

³⁸² Salaün, *El cuplé*, 132.

³⁸³ Véase pág. 46 *ut supra*.

³⁸⁴ *El globo*, 4 de junio de 1910.

³⁸⁵ Salaün, *Les spectacles en Espagne*, 77.

³⁸⁶ Salaün, *El cuplé*, 134.

calificando al tango –muy ligado a la canción de *music-hall*– como una música «contraria al pudor de toda persona honesta e indigna de ser acogida en las casas y reuniones de las mujeres católicas»³⁸⁷. Retana refleja este suceso en *La hora del thé*, un cuplé compuesto al estilo del tango argentino para la artista Zazá: «[...] Dicen que el Tango *és* de una gran languidez / y que por eso lo prohibió Pio diez / que á los creyentes con rigor condenará / si llegan á bailar tan grave ordinariez. [...]»³⁸⁸.

En España, uno de los factores más importantes para que se produjera este giro reaccionario y biempensante fue la influencia de los periódicos y revistas especializadas, cuyos críticos clamaban por la renovación y dignificación del teatro español, siempre siguiendo una serie de pautas conservadoras³⁸⁹. La burguesía que fuera ideológicamente liberal en la Restauración se manifestó moralmente retrógrada para principios del siglo XX, y el teatro comercial evolucionó en el mismo sentido, ya que la mayoría de los autores provenían de esta misma clase social. Pero, la sicalipsis y la libertad del cuerpo femenino había accedido a los espectáculos escénicos, y no desaparecería ni del cuplé ni del teatro. Tanto la puesta en escena como las letras dejaron de ser explícitas en cuanto a su contenido, pero seguía habiendo un erotismo imperante, aunque poetizado. Los símiles y los dobles sentidos eran una constante bajo la que se podía leer algunos de estos textos. *El amor de las flores* es un cuplé de Retana, creado para la Goya con música de J. Martínez Abades, cuyos primeros versos ejemplifican a la perfección esta tendencia erótica poetizante:

Cierto clavel rojo,
que había brotado entre los zarzales
de un lindo jardín, de una blanca rosa
quedose prendado al verla,
en su tallo tan blanca y gentil.

Y la rosa tan fresca y tan pura
aceptó la pasión del clavel

³⁸⁷ Enrique Cámara de Landa, «Escándalos y condenas: el tango llega a Italia», en *El tango nomade: ensayos sobre la diáspora del tango*, coord. por Ramón Pelinski (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000), 198.

³⁸⁸ Ricardo Yust, «La hora del thé: tango argentino» (Madrid: Unión Musical Española, 1915).

³⁸⁹ Salaün, *Les spectacles en Espagne*, 70.

y enseguida las flores cercanas
presenciaron el idilio aquel el clavel.

Y cuando el rocío del amanecer
llenaba las flores de grato frescor
el clavel se hinchaba, temblaba la rosa
como dulce prueba de su tierno amor.

En este tiempo en que nadie cree
en la firmeza de una pasión
y aunque parezca poco extraño
hay flores que sienten amor³⁹⁰.

El debut de la Goya en el Trianon Palace, citado en el anterior capítulo, está considerado como el inicio de la transformación del cuplé³⁹¹. La Goya implantó un nuevo modelo de espectáculo, mucho más elaborado, con cada canción como un micro-drama autónomo, y mutaciones entre números, con juegos de luces y preludios orquestales³⁹². El cuplé comercial ya había aplicado mecanismos teatrales en cuanto a la escenografía desde 1900, pues todas las piezas poseían una dramaturgia y puesta en escena distinta, con un proceso narrativo completo e independiente. Además, todas las cupletistas se esforzaban por cultivar un estilo propio e identificativo. En algunos casos llegaron a acumular más de cien trajes distintos, como Amalia Molina³⁹³. Pero nada de esto se comparaba a las nuevas tendencias de 1912. La Goya, no solo utilizaba trajes o decorados distintos, sino que trataba de representar el ambiente y el contexto que le correspondía a cada canción³⁹⁴. Asimismo, la variedad escenográfica crece: Raquel Meller solía utilizar un decorado minimalista, un traje negro y un solo foco de techo como iluminación, mientras que otras cantantes como Amalia Molina utilizaban toda variedad de trajes

³⁹⁰ Juan Martínez Abades, «El amor de las flores», Suplemento de la revista *Música: álbum-revista musical*, Casa Mateu, partitura 1917.

³⁹¹ Baliñas, «cuplé», s.v.

³⁹² Salaün, «Cuplé y variedades», 142.

³⁹³ *Ibidem*, 141-142.

³⁹⁴ Barreiro, «Centenario de La Goya», <https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/07/23/centenario-de-la-goya-bilbaina-y-reina-de-las-varietes/>. Ver Fig. 2.

folclóricos y decorados fastuosos³⁹⁵. Retana afirmaba que «las tonadilleras y cupletistas cesaron de ser consideradas elementos indeseables para las personas de orden y honesto vocabulario y sus canciones y cuplés irrumpieron triunfales tanto en las cocinas de la clase media como en los salones de la aristocracia»³⁹⁶. Según Salaün: «La sociedad española dignificó la canción y correspondió a la avidez de respetabilidad de muchas “vedettes” como la Fornarina, la Argentina, Raquel Meller (las dos fueron condecoradas con la legión de Honor francesa, entre otras). Hasta la Chelito abandona su gran éxito de “La Pulga” y se dedica a un repertorio “familiar”»³⁹⁷. Surge a su vez una gran variedad de temáticas en las letras de los cuplés y autores como Eduardo Montesinos, Pedro Puche, Martínez Abades o el propio Álvaro Retana imponen el cuplé «conformista» como dominio de mercado³⁹⁸, remarcando con este término la pérdida de cualquier valor reivindicativo. Es, a decir de Salaün, un cuplé escrito por hombres e interpretado por mujeres, fiel guardián de los valores nacionales. Según Celsa Alonso, la cultura popular, y dentro de ella la música: «es un terreno especialmente eficaz en la construcción de símbolos, estereotipos, metáforas, mitos e iconos»³⁹⁹. Para Ángel Zúñiga, el «cuplé sentimental» será el mayor exponente de esta evolución⁴⁰⁰. Todas las narrativas finalizaban o bien con un generoso perdón, o con la venganza. Se comienza a instaurar así la moral burguesa y católica –de aquí la procedencia del término cuplé «moralista»–, y se erige un monumento a la mujer como objeto⁴⁰¹.

A pesar de ser la temática más utilizada, surgen a su vez otros modelos de cuplé. Baliñas recoge hasta ocho tipos de asuntos o materias distintas –olvidando recoger en su catalogación el «cuplé sentimental»–: el ya tratado «cuplé picaresco», el «cuplé andaluz», el «cuplé madrileño» o «achulado», el «cuplé apache», el «cuplé de actualidades», el «cuplé cómico», el «cuplé popular» y el «cuplé vinculado a bailes de moda»⁴⁰². El cuplé

³⁹⁵ Salaün, «Cuplé y variedades», 143.

³⁹⁶ Álvaro Retana, *Historia de la canción española* (Madrid: Tesoro, 1967), citado en Salaün, *Les spectacles en Espagne*, 77.

³⁹⁷ Salaün, *Les spectacles en Espagne*, 77.

³⁹⁸ Salaün, *El cuplé*, 186.

³⁹⁹ Celsa Alonso González, «Creación musical, cultura popular y construcción nacional», en *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, coord. por Celsa Alonso González (Madrid: ICCMU, 2010), 39.

⁴⁰⁰ Ángel Zúñiga, *Una historia del cuplé* (Barcelona: Barcelona, 1954), citado en Salaün, *El cuplé*, 186-187.

⁴⁰¹ Salaün, *El cuplé*, 184.

⁴⁰² Baliñas, «cuplé», s.v.

andaluz es fruto del tipismo, de la explotación de los tópicos y del apropiacionismo cultural de lo gitano y flamenco⁴⁰³. Ataviadas con mantones negros, cantantes como Raquel Meller o Mercedes Serós, que nada tenían que ver con Andalucía, explotaban este género, interpretando con un acento impostado cuplés como *Alma cañí*, *Quién te puso petenera* o *Yo he nacido Sevillana*⁴⁰⁴. Esta exaltación andalucista se acrecentaría con la llegada de la dictadura de Primo de Rivera, que vio en Andalucía un símbolo de «unidad y pluralismo», pues era auténtico y pintoresco a partes iguales, con un patrimonio cultural de riqueza difícilmente superable y con una presencia general de la lengua castellana⁴⁰⁵. *Las gitanas de pandereta* es un cuplé estilo pasacalles de 1920, con música de Luis Bartra y letra de Retana inscrito en esta línea:

[...]

Gitana fue mi madre
gitana fue mi abuela
y yo *nasí* gitana
como mi parentela.
Y mi *corasonsito*
solo tiene que ser
para un niño torero
gitano en el querer.

En Sevilla nací
y de niña yo fui
la alegría del barrio cañí
y al llegar a mayor
se murieron de amor
por los besos de mi boca en flor.
Pero a nadie escuché
y la vida pasé
sin calmar la pasión que inspiré,
pues prefiero mejor esperar

⁴⁰³ Salaün, *El cuplé*, 179.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, 179-180.

⁴⁰⁵ Celsa Alonso González, «1900-1936: Modernización, nacionalización y cultura popular», en *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, coord. por Celsa Alonso González (Madrid: ICCMU, 2010), 107.

el amor de un torero con gracia y valor⁴⁰⁶.

Por su parte, el «cuplé madrileño» se sirve tanto de la dualidad ciudad-campo, que proponía Madrid como modelo de modernidad, como de los estereotipos madrileños popularizados por los sainetes y las canciones populares: lo chulo, lo verbenero y lo castizo. Celsa Alonso destaca que este casticismo popular en música era una realidad compleja, pues mientras para autores como Ortega y Gasset era sinónimo de flamenquismo o «chulismo», para Unamuno era una realidad que apelaba a la intrahistoria, la casta o el abolengo, por no olvidar que en muchas ocasiones ese madrileñismo respondía a la identificación narcisista con ciertos barrios⁴⁰⁷. Abunda, además, la temática de la mujer formal y la chica bien, decente, protagonizadas por «esas muchachas del Madrid típico, de Chamberí [...] de todos los lugares saineteros, que mantienen un casticismo moral»⁴⁰⁸. Este estereotipo ya estaba presente en tanto el sainete como en la tonadilla, y fue recuperado con el sainete-lírico de finales del siglo XIX⁴⁰⁹. Ejemplo de esta tendencia es el cuplé de 1915 compuesto por Ricardo Yust y con letra de Retana *La Resalada*, creado para la Goya y basado, según cita la partitura, en una canción y baile de 1808, cuya primera estrofa y refrán dicen:

Yo he nacido de una maja
bautizada en las Vistillas
y del majo más serrano
que se ha visto en Maravillas.

Del Manzanares
a Chamberí
no hay otra maja
de más cartel;
pero yo a nadie
le doy mi amor;

⁴⁰⁶ Luis Bartra, «Las gitanas de pandereta», Unión Musical Española, partitura 1920.

⁴⁰⁷ Alonso, «1900-1936...», 112.

⁴⁰⁸ Salaün, *El cuplé*, 177-178.

⁴⁰⁹ Alonso, *La Canción Lírica Española*, 20.

que de un torero
solo ha de ser⁴¹⁰.

Baliñas denomina «cuplé apache» al relacionado con el cuplé francés, en ocasiones adaptaciones literales de composiciones que se habían hecho famosas en Francia. Atendía el París de los *petits truands et voyous*, los bajos fondos, engaños y asesinatos, ya tratado en el anterior capítulo de este trabajo⁴¹¹. Por su parte, el «cuplé de actualidades» trataba los cambios de costumbres y los principales acontecimientos del momento y fue un modelo muy cultivado por los letristas catalanes, quienes trataron de hacer del cuplé la música urbana de Cataluña por excelencia⁴¹², si bien sus orígenes se remontaron a los sainetes y pasillos arrevistados y al género chico:

Parte esencial de este juego de alusiones a las cosas y personas del momento era un número musical de “coplas” que no solía faltar y que, a la manera popular, mantenía estrofas iguales con letras distintas [...] Así pues, desde el primer momento (ya en *La canción de la Lola* de 1880), los autores cuentan con ese elemento e incluso insertan a veces en la edición del libreto algunos cuplés suplementarios, por si el público pidiera más. Esos cuplés son de muy diversa índole, pero abundan -sobre todo a partir de 1898- los que se refieren a actualísimas circunstancias políticas. Claro que si la obra tenía éxito y duraba mucho en el cartel, podía ocurrir que algunos cuplés quedaran anticuados; entonces se añadían otros con las nuevas noticias. En la mayoría de los casos no hacía falta que los autores añadieran cuplés suplementarios, pues los intérpretes mismos se encargaban de inventarlos sobre la marcha, a veces -cuando viajaba la compañía- aludiendo a sucesos, personajes o características de la ciudad en la que iban a actuar. Es éste un terreno aún muy poco estudiado, en que sin duda podrían encontrarse rasgos muy característicos de la dramaturgia “noticiosa” del género chico, y también de las corrientes de la opinión popular de la época⁴¹³.

⁴¹⁰ Ricardo Yust, «Música popular. Música Ricardo Yust; Letra Álvaro Retana», *Revista popular El cine*, partitura, 1915.

⁴¹¹ Véase pág. 60 *ut supra*.

⁴¹² Baliñas, «cuplé», s.v.

⁴¹³ Barce, «El sainete lírico (1880-1915)», 208-209.

El «cuplé popular» trataba temas ligados a un creciente interés por lo local y las investigaciones sobre historia regional, opuesta a la nueva urbe y a las ciudades industriales. Este movimiento es conocido como regionalismo cultural, que aboga por la recuperación de los folclores comarcales, y se dio en otras artes como la pintura y la literatura⁴¹⁴. Emilio Casares señaló que estos regionalismos contribuyeron a contrarrestar el gran impulso centralista ejercido por Madrid, y cada una de las regiones de España supo caracterizar bien su propia música⁴¹⁵. Pero estos cuplés realmente ofrecían una visión del mundo rural muy idealizada, que en el fondo prolongaba la caricatura del costumbrismo que se hacía desde la zarzuela⁴¹⁶.

El «cuplé cómico» y el «cuplé sobre bailes de moda» correspondían exactamente a lo que dicta su nombre clasificatorio, y los autores no han profundizado mucho sobre ello. El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* deja en el tintero algunas temáticas muy recurrentes, como por ejemplo: el automóvil, símbolo de modernidad y de las clases altas, además de otros vehículos como la moto, el sidecar, la bicicleta o el tándem; las modas femeninas, como el peinado *garçonne*, las faldas cortas o los cigarrillos, emblemas de la mujer moderna; los deportes masculinos, pero en concreto el fútbol, que a pesar de no tener la relevancia actual, comenzaba a estar presente a nivel nacional⁴¹⁷. El contenido de estos cuplés podría tener como idea principal la modernidad con un cierto carácter noticioso, pues no dejan de reflejar tanto el día a día como las modas que comenzaron a ser imperantes en las grandes ciudades. Un cuplé de 1915, escrito por Retana y Ricardo Yust para la Goya titulado *Rufina la peinadora*, refleja de manera cómica las nuevas modas procedentes de Francia:

Yo peino a las *gachis*
que tienen más *postin*
en este condenaio Madrid
les juro que hago yo mil maravillas
con el *crepé la rey* las *tenacillas*.

⁴¹⁴ Alonso González, «1900-1936...», 108.

⁴¹⁵ Emilio Casares, «La música española hasta 1939 o la restauración musical», *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, coord. por José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio, 261-322 (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987), 286, citado en Alonso, «1900-1936...», 108.

⁴¹⁶ Salaün, *El cuplé*, 176-177.

⁴¹⁷ *Ibidem*, 172-175. Como anécdota, un cuplé llamado *¡Alirón!* se convirtió poco después de su primera puesta en escena en un himno para los seguidores del Athletic de Bilbao.

No hay quien me gane a mi
pá arreglar los *chischis*
al mismo estilo de París
y más de una *cocot*
locatis se volvió
al ver estos peinados que hago yo.
¿Y *pá* que discutir
si es la pura verdad?
Pa causar sensación
¡¡*Madán!!*

Un pollo de la *crem*
vestido a la *dernier*
a suplicarme vino ayer:
“Yo quiero que me peines a la *mode*
igual que *Doña Cleo de Merode*
con tres ondas aquí y mucho brillo así
pá que se *epate* la *Ingle-Liff*”.
Mas si he de ser raz
dejé al pollo fatal
lo mismo que *pá* dar dos patas.
Pues con una *gachi*
me podré lucir yo
pero nunca con un
¡¡*Gachó!!*⁴¹⁸

⁴¹⁸ Ricardo Yust, «Rufina la peinadora» (Madrid: Unión Musical Española, 1915).

3. 3. Cuplé como espectáculo (1920-1936)

La tercera y última etapa del cuplé comprende varios momentos políticos, pues abarca desde el inicio de la década de 1920 hasta el inicio de la Guerra Civil. Es ahora cuando Retana, en base a los datos recogidos en las partituras de la BNE, deja de trabajar con Ricardo Yust, al mismo tiempo que comienza a realizar sus propias composiciones. Esta fase se conoce como la era del «cuplé espectáculo»⁴¹⁹, un periodo caracterizado por la modernización e industrialización a escala europea del teatro de variedades. Los espectáculos montados en torno a la canción, las variedades y el baile, organizados en estos años en *tour de chant*, se convirtieron en una parte cada vez mayor del consumo cultural español, indiferentemente de las clases sociales. Los cabarets, cafés-cantantes y salones no dejaron de multiplicarse constantemente. En Madrid llegó a haber hasta cien en toda la ciudad, y en Barcelona el número aumenta hasta más de doscientos veinticinco⁴²⁰. Las variedades se convirtieron en un fenómeno nacional, y se crearon salas por todos los pueblos del país. España, además, se convirtió en un punto de referencia para los espectáculos extranjeros, que obtuvieron menos dificultades de presentar sus funciones en los escenarios españoles que en otros países más devastados por la primera Guerra Mundial. Los *shows* consiguieron girar por todo el país, e incluso llegaron a las colonias del norte de África, Estados Unidos y algunos países de Latinoamérica⁴²¹. Se instauró el tipo de canción conocida como «cuplé decente», aún más moralista que el anterior, y ya alejado por completo del universo sicalíptico. Celsa Alonso afirma, que, junto al sainete lírico y la revista, el cuplé se convirtió en «la verdadera música nacionalista española» mucho más que «la exquisita y estilizada música de Albéniz, Granados y Falla»⁴²². De nuevo la protagonista fue la Goya, que elevó el cuplé a producto nacional, cuya consecuencia directa fue la apertura del género a un público menos selecto, como mujeres y familias burguesas. Varios cuplés de Retana publicados en 1920

⁴¹⁹ Baliñas, «cuplé», s.v.

⁴²⁰ Salaün, «Espectáculos», 195.

⁴²¹ *Ibidem*, 195.

⁴²² Alonso, «1900-1936...», 123.

ejemplifican este cuplé moralista y simplista, como *El primer beso*⁴²³, *La espiga de trigo*⁴²⁴ o *Serenata galante*:

Cuando yo era una niña
de quince años no más
al ir al colegio
solíame encontrar.
Con un guapo estudiante
que a clase iba también
y siempre me miraba
lo mismo que yo a él.
Y aunque era yo tan joven
temblaba de emoción
sintiendo que latía
con fuerza el corazón,
el corazón
el corazón.

¡Ay Lili, ay Lili,
yo quisiera gozar las delicias
de un amor expresado en caricias.
¡Ay Lili, ay Lili,
pues de fijo seré muy feliz
cuando bese a un galán
y me besó él a mí⁴²⁵.

El disco fue el soporte perfecto para la mercantilización del cuplé. Su formato encajaba adecuadamente para los cilindros de 78 rpm, en contraposición a los números sin una estructura versal y estrófica tan concreta como los de la zarzuela, por no hablar de las partes habladas. El cuplé instauró una estructura eficaz, de dos o tres estrofas, con tres minutos de duración, y con una rapidez y tempo que permiten la introducción de un

⁴²³ Véase Anexo 5.1. pág. 173-174.

⁴²⁴ Véase Anexo 5.1. pág. 166.

⁴²⁵ Luis Barta, «El primer beso» (Madrid: Unión Musical Española, 1920).

gran número de palabras, forma que no ha sido modificada en gran medida hasta la actualidad⁴²⁶. El fonógrafo había aparecido en España en 1879, y había ganado cada vez más popularidad, primero como curiosidad tecnológica, y con la llegada del cilindro de cera como aparato práctico y de ocio⁴²⁷. La comercialización fue muy reducida y lenta. El primer disco plano de cera y con surco en espiral se fabricó en 1887, y en 1910 se normalizó la medida de 30 centímetros, en la que, precisamente, las primeras grabaciones que se realizaron fueron polcas y canciones picarescas y sentimentales⁴²⁸. Pero en realidad tanto el disco como el gramófono no empezaron a conocerse y comercializarse de manera real en España hasta los años veinte. Del mismo modo, hasta esta fecha la calidad de la voz era muy deficiente, lo que no favorecía la expansión de ambos productos⁴²⁹.

Según Barreiro, la Goya fue la primera cupletista española en grabar sus creaciones. Sus primeros cuplés fueron grabados en 1912: *Balancé, Ven y ven* – composición y letra de Retana–, *La reina del cortijo* y *Chulona*⁴³⁰. Pero aún con todo, el disco y el gramófono eran una excentricidad al alcance de pocos, pues la clase obrera no podía permitirse tener un aparato de este tipo en sus casas, y seguirá siendo así hasta la Guerra Civil⁴³¹. En su mayor parte, el gramófono era utilizado como atracción en ambientes adinerados, o por los propios locales de *music-hall*, en los que reproducían las canciones más conocidas⁴³². Por su parte, a pesar de que la radio aún seguía siendo una extravagancia en los años veinte, favoreció en parte la conversión de la canción en cultura nacional por medio de su radiación en las habituales programaciones, ya fuera en formato directo como en reproducciones de discos⁴³³. La radio había sido concebida como una herramienta militar, pero se creó una red nacional a partir de 1923. A pesar de la desconfianza y el deseo de control por parte del Gobierno de Primo de Rivera, se empieza a desarrollar a partir de 1925 una red de amplia cobertura, y se utiliza como elemento de

⁴²⁶ Salaün, *El cuplé*, 152.

⁴²⁷ Eduardo Vasco San Miguel, «Para una historia de la voz escénica en España» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017), 34.

⁴²⁸ Salaün, *El cuplé*, 149.

⁴²⁹ Salaün, *Les spectacles en Espagne*, 239.

⁴³⁰ Barreiro, «Centenario de la Goya», <https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/07/23/centenario-de-la-goya-bilbaina-y-reina-de-las-varietes/>.

⁴³¹ Manuel Vázquez Montalban, *Cancionero general (1939-1971)* (Barcelona: Lumen, 1979): 4, citado en Salaün, *El cuplé*, 150.

⁴³² Salaün, *Les spectacles en Espagne*, 239.

⁴³³ *Ibidem*.

diversión, en donde la música es la principal protagonista. Los medios técnicos transformarán las retransmisiones, y a finales de los años veinte la radio era un factor de sociabilidad, escuchada tanto colectiva como individualmente, aunque en su mayor parte en cafés o espacios compartidos⁴³⁴.

En 1925, la canción y el cuplé se habían convertido en el más cotidiano de los productos de consumo. A pesar de la dictadura, los locales de *music-hall* y cabaret seguían existiendo, pero diversificaban sus clientelas y se dividían en base a sus clases sociales. Por un lado, las clases más bajas, denominadas por Salaün como «las masas»⁴³⁵, conservaban sus locales, pero ahora como cabarets de poca categoría, los más numerosos. La burguesía por su parte, dispone de sus propios establecimientos, locales modernos y bares con orquestas, en donde se popularizaron las canciones y ritmos de moda⁴³⁶, y en los que, por ejemplo, triunfa el jazz de importación –primeras orquesta íntegramente compuestas por músicos negros–, cuyos primeros oyentes fueron fundamentalmente aristócratas y jóvenes intelectuales altoburgueses⁴³⁷. En ambos sectores la sociabilidad sigue girando alrededor de los mismos factores: «el alcohol, el juego y las necesidades sexuales»⁴³⁸. El orden moral imperante no impidió el desarrollo del teatro frívolo, aunque los locales habituales ya no anunciaban sus programaciones en la prensa. Según Celsa Alonso, hubo un fomento interesado desde el gobierno dictatorial por una serie de productos que desde hacía décadas habían triunfado entre las clases sociales medias y populares –la zarzuela, el cuplé o la revista–, pues, debido a la modernización autoritaria primoriverista, pretendían contentar a dichos grupos sociales mediante una cierta mejora de sus condiciones de vida. De este modo conseguía focalizar el ocio hacia estos espectáculos cuya naturaleza era controlada por medio de la censura⁴³⁹.

Fue una época conocida, además, por el auge de drogas como la cocaína⁴⁴⁰ y la morfina, popularizadas en las grandes ciudades españolas tras su prohibición en 1920, y

⁴³⁴ Paul Aubert, Carlos Serrano y Jean-Michel Desvois, «Libros y medios de comunicación de masas», en *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, ed. por Carlos Serrano y Sergue Salaün (Madrid: Marcia Pons, ediciones de Historia, S. A., 2006), 88-90.

⁴³⁵ Salaün, «Espectáculos», 197.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ Iván Iglesias Igesias y Susana Bardavío-Esteban, «Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte: un análisis pragmático-cultural», *Studi spanici*, n.º 37 (2012): 195.

⁴³⁸ Salaün, «Espectáculos», 197.

⁴³⁹ Alonso, «1900-1936...», 121.

⁴⁴⁰ Compruébese, sin ir más lejos, a través de *El tango de la cocaína*, cuplé escrito para Ramoncita Rovira y perteneciente "guignol en un acto" homónimo de José Amich 'Amichatis' y Gerardo Alcázar con música

se las relacionaba con las orquestas y las bandas de jazz. Los cabarets y tabernas eran uno de los principales lugares de circulación y consumo. La dictadura endureció la legislación e incrementó la represión policial, con redadas policiales en locales, registros y detenciones, estas últimas en su mayor parte a boticarios y farmacéuticos⁴⁴¹. Pero Miguel Primo de Rivera, que se había rodeado de amantes al quedarse viudo en 1909, estuvo enamorado de una conocida prostituta cocainómana, asidua a los cabarets. Esta fue detenida y procesada en 1924, lo que produjo la destitución del juez al cargo por parte del dictador, por miedo a perderla. La historia amorosa se filtró, y autores como el entonces vicerrector de la Universidad de Salamanca, Miguel de Unamuno, criticaron al dictador por los hechos. El suceso causó durante un breve tiempo una evidente sensación de inestabilidad, que finalmente culminó con un mayor control sobre jueces y políticos por parte del Gobierno. Asimismo, la Caoba, como se conocía a la amante, fue puesta en libertad, y quienes habían criticado el suceso represaliados: Unamuno y Rodrigo Soriano, presidente del Ateneo de Madrid, fueron detenidos y exiliados a Fuerteventura⁴⁴².

El ambiente relacionado con las drogas y el trato con sustancias psicotrópicas también se puede apreciar en algunas novelas de Retana, en las que se experimenta con este tipo de químicos, como se ha comentado en el anterior capítulo⁴⁴³. El consumo de

de Juan Viladomat, estrenado en el teatro Español de Barcelona en Octubre de 1926 cuya letra dice: «Soy una flor caída en vicio fatal/ esclava del destino, vencida,/ sola en el mundo, nacida del pecado,/ un desalmado me hizo mujer./ Fue aquel querer el yugo, engendro del mal,/ pendiente fatal, de mi alma verdugo,/ al fin caída, por el fango envilecida,/ para todos soy juguete del placer.// Y en la cocaína, que otro mundo me ilumina,/ busco calma para mi alma de mujer.// Ella endulzó la hiel de este dolor/ que me hizo cruel./ Cocaína, sé que al fin me has de matar/ me asesinas, pero calmas mi pesar./ Si me dejas todo es sombra en mi vivir,/ sí que al fin me has de matar,/ pero no me dejes sufrir.// Con la ilusión perdida, ya nada/ en el mundo me importa, ni ¡ay!/ me importa la vida,/ desvanecida por la sombra del pasado/ y destrozado mi corazón,/ busco en el mal, ansiosa la droga encontrar/ que al fin me ha de dar la muerte piadosa./ Reina de la Orgía, tu bendita tiranía/ poco a poco consumiendo va mi ser./ Y en la cocaína, que otro mundo me ilumina,/ busco calma para mi alma de mujer» (Barcelona: Ildefonso Alier, 1926). También resulta muy explícito otro cuplé titulado *Cocaína*, con letra y música de Alfonso Vidal Garriga, grabado por Pilar Arcos en 1927 y por Margarita Cueto un año más tarde: «Un amante tuve yo/ lleno de pasión y fe;/ pero sin saber por qué,/ el cruel me abandonó./ Le buscaba sin cesar,/ entre copas de champán/ y olvidar así quería/ mi más ardiente y loco afán./ Busqué placer en el licor,/ busqué calmar mi cruel dolor,/ y entre locuras ansiaba/ al hombre que tanto amaba./ ¡Cuánto el querer me hizo penar!/ Cuando el amor yo vi alejar,/ fue la cocaína un consuelo/ para mi anhelo mejor calmar.// Una noche en un foyer/ y a mi antiguo amante vi/ que besó con frenesí/ a la estrella del cuplé./ Su maldita ingratitud/ agitó mi corazón/ y oprimiendo así un cuchillo/ vengar yo quise su traición./ ¡Viva el champán que da placer!/ ¡Quiero reír, quiero beber!/ Mi juventud ya declina;/ dadme a probar cocaína./ “Amante infiel, yo vuelvo a tí”/ loca grité de exaltación,/ y en mi fatal desvarío,/ hundí el cuchillo en su corazón».

⁴⁴¹ Raquel Sigüenza, «Los lugares del hampa», en *Fuera de la ley. Hampa, anarquistas, bandoleros y apaches. Los bajos fondos en España (1900-1923)* (Madrid: La Felguera Ediciones, 2016), 185.

⁴⁴² Sigüenza, «Los lugares del hampa», 187-188.

⁴⁴³ Véase pág. 63 *ut supra*.

cocaína y éter era habitual en los cabarets y los locales de *music-hall*, y era frecuente leer en los diarios noticias relacionadas con sobredosis o redadas policiales en este tipo de locales. ⁴⁴⁴.



Fig. 11. Viñeta cómica publicada en la primera plana, *La Voz: diario independiente*, 21 de septiembre de 1922.

El fin de la era del cuplé es algo que no se ha tratado de manera directa. Por un lado, a partir de 1925 el cuplé comenzó a declinar, a la vez que apareció «la revista de visualidad»⁴⁴⁵, que utilizaba una receta importada desde Broadway, con un gran escenario donde se alternaban números de baile y canto, y con una vedette rodeada por cuadros de

⁴⁴⁴ Usó, *Orgullo travestido*, 61.

⁴⁴⁵ Salaün, *El cuplé*, 83.

«girls» vestidas con uniformes que las dejaban semi-desnudas⁴⁴⁶. Muchas cupletistas se vieron obligadas o a desaparecer de los escenarios o a cambiar de género escénico. A su vez, en 1925 el cuplé tomó una dimensión más ambiciosa y comercial, como ya se ha dicho, por lo que en ocasiones se confundía la línea divisoria entre los espectáculos cupletísticos y los de zarzuela⁴⁴⁷. Por otro lado, las tecnologías como el disco y la radio también conocieron su mayor esplendor en esta época, lo que provocó que la puesta en escena de las canciones no fuera estrictamente necesaria si se quería escuchar una canción, como ocurría dos décadas antes. Esta es una de las razones principales del cese progresivo de este tipo de espectáculos⁴⁴⁸. Como se ha mostrado en el anterior capítulo, Álvaro Retana aprovechó el nuevo auge del género chico para escribir pequeñas zarzuelas o revistas, siempre muy al tanto de las modas y las corrientes para aprovechar al máximo sus oportunidades comerciales.

⁴⁴⁶ Salaün, «Espectáculos», 197.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, 198-200.

3. 4. La mujer en el cuplé

La mujer es protagonista indiscutible del cuplé como género, aunque concebida como sujeto-objeto. Según Salaün, se da el fenómeno de la mujer como heroína y como víctima paralelamente⁴⁴⁹: una «nueva singularización de la mujer artista en la figura de la cupletista» que se vería inevitablemente ligada a «la crónica de sociedad que generó la vida de sus protagonistas más allá de los escenarios»⁴⁵⁰. Simultáneamente a esta presencia de la mujer en el escenario, surge la industria del espectáculo, una de las mayores industrias de la modernidad española, pero la imagen que se les da en el imaginario social no hace justicia a la importancia que tienen en el contexto de la sociedad cambiante de principios de siglo XX⁴⁵¹. Según Pepa Anastasio:

Las narrativas que se han venido creando alrededor de las cupletistas no ofrecen un relato fiel de su éxito profesional, o de su independencia como mujeres y como artistas, sino que tienden a minimizar su posibilidad de agencia y la relevancia que pudieron tener en un momento en el que la posición tradicional de la mujer en España estaba siendo contestada en el campo de lo social, lo moral y lo político⁴⁵².

El acceso de la mujer a las tablas populares aporta, al mismo tiempo, una visibilidad y un estatus que quedan atrapados en una posición de objeto, manteniéndolas en una situación de dependencia que «ni ellas mismas intentan mellar»⁴⁵³. El mundo de las variedades configuraba un gremio y ofrecía un medio artístico femenino real y de gran amplitud. En los cabarets conviven estrellas principales, teloneras, bailarinas de todo tipo, tanguistas, papilloneras⁴⁵⁴, o «chicas de alterne» y prostitutas⁴⁵⁵. En 1912, según la Sociedad de Autores, en España había unos seis mil establecimientos con música, entre cabarets, *music-halls*, tabernas y cafés cantantes. Los cálculos de Salaün estiman que

⁴⁴⁹ Salaün, «Las mujeres en los escenarios españoles», 65.

⁴⁵⁰ «La BNE celebra el Día de la Música con un homenaje al cuplé», 20 de junio de 2018, <http://www.bne.es/es/AreaPrensa/noticias2018/0620-BNE-Dia-Musica-cuple.html>

⁴⁵¹ Pepa Anastasio, «Pisa con Garbo: El cuplé como performance», *Trans: revista transcultural de música*, n.º 13 (2009), <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>.

⁴⁵² Anastasio, «Pisa con Garbo», <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>.

⁴⁵³ Salaün, *El cuplé*, 135.

⁴⁵⁴ Bailarinas profesionalizadas en el tipo de baile latino conocido como «papillón».

⁴⁵⁵ Salaün, «Las mujeres en los escenarios españoles», 66.

podría haber en ese momento un total de doscientas mil mujeres dedicadas a algún oficio relacionado de una u otra manera con el universo del cuplé⁴⁵⁶.



Fig. 12. De izquierda a derecha: Angelita Torres, Lilette Alix, la Bella Criolla, Odette Vermeil, Zizi Sautillon, y Rosa Fortuny, 1903, *Pluma y lápiz*, n.º 132 (1903): 12.

⁴⁵⁶ Salaün, «Las mujeres en los escenarios españoles», 66-67.

La prostitución en estos ambientes no era regla, pero sí una posibilidad muy generalizada. El término «chica de alterne» es utilizado debido a la alternancia real entre las actuaciones en el escenario, y los servicios particulares a espectadores diligentes y opulentos que realizaban algunas cantantes o bailarinas⁴⁵⁷. Muchos nuevos miembros de la burguesía adinerada española, se dedican a «proteger» a jóvenes artistas que trataban de abrirse camino en el mundo del espectáculo. Es así el caso de Celia Belamor, Floriana, Carmen Fuentes, Marichus de Lys –una de las tantas amantes del rey Alfonso XIII⁴⁵⁸–, Carmen Flores –que mantuvo un romance con el Sultán de Marruecos, Muley Hafid⁴⁵⁹–, o el conocido caso de Anita Delgado, que llegaría a ser Maharani de Kapurthala⁴⁶⁰. La mayoría no tenían vocación, y muy pocas contaban con formación como cantantes, bailarinas o actrices. La dicción y el volumen se primaban frente a la entonación, pues para era necesario que se hicieran oír y entender en los locales abarrotados de público. Al parecer, ni las más famosas cupletistas respondían a una voz acorde con el gusto de la época. La única a la que se le reconocía tener un buen registro vocal era a Raquel Meller, pero en algunas ocasiones debía desafinar notablemente⁴⁶¹. La sociedad de la época instaba a las jóvenes a aspirar al matrimonio como fin: buscar un marido que las «retire»⁴⁶². Muchas artistas provenían directamente de la prostitución, como la Fornarina, que, a la edad de catorce años, se había ganado la vida como cantonera en los soportales de la plaza mayor de Madrid. Más tarde, a partir de 1902 y tras haber establecido sus primeros contactos con personajes de alto nivel social, fue modelo de desnudos para pintores como Alejandro Saint-Aubin, compaginando este oficio con el coro del Teatro de Zarzuela de Madrid⁴⁶³.

Retana plasma este tipo de mujeres en algunas novelas –sobre todo las relacionadas con el mundo apache⁴⁶⁴–, pues eran un clásico estereotipo de la erótica. La narrativa de principios de siglo XX heredó del naturalismo la popularidad de los temas

⁴⁵⁷ Salaün, *El cuplé*, 81.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, 82.

⁴⁵⁹ Xavier Theros, «Operación elefanta: el ex sultán Muley Hafid regaló el paquidermo Júlia a Barcelona en 1915», *El País*, 5 de Agosto de 2014.

⁴⁶⁰ Para más información sobre este personaje consúltense, de Elisa Vázquez de Gey, *Anita Delgado. Maharani de Kapurthala* (Madrid: Planeta, 1998) y *La Princesa de Kapurthala* (Madrid: Planeta, 2008).

⁴⁶¹ Salaün, *El cuplé*, 118.

⁴⁶² Salaün, «Las mujeres en los escenarios españoles», 67.

⁴⁶³ Barreiro, «La Fornarina», 30.

⁴⁶⁴ Véase pág. 60 *ut supra*.

relacionados con los bajos fondos⁴⁶⁵, en los que se retrataban mujeres trasgresoras o perversas, encarnadas por la estética femenina de la *belle époque*⁴⁶⁶, poniendo en vigor el modelo de *femme fatale*. Según Lily Litvak, «en la vida real, la sociedad snob de la época consideraba de buen tono la frecuentación de lugares de mala fama», en la que los jóvenes buscaban sensaciones nuevas y extrañas⁴⁶⁷.

La precariedad del mundo escénico de principios de siglo obligaba a las cantantes a conciliar las artes escénicas con la prostitución, puesto que los ingresos no eran suficientes⁴⁶⁸. Los cabarets, *music-halls* y teatros se convertían en burdeles al terminar las actuaciones⁴⁶⁹, y los empresarios aprovecharon la situación, haciendo de ello todo un negocio. El funcionamiento consistía en lo siguiente: pagaban de más a las actrices en comparación con otros locales, pero el empresario las «invitaba» a buscar clientes en la platea. Quien estaba interesado, sostenía el programa de mano abierto en alto, bien a la vista, para manifestar así su deseo de ostentar una acompañante sexual⁴⁷⁰. En 1909 se expidió una Real Orden que afectaba a los «café cantantes o de concierto», en la que se prohibía a los dueños hospedar o alojar a los artistas o en lugares próximos; a las artistas el contacto con el público, entrar en las localidades o transcurrir más tiempo en el local del empleado para la representación del espectáculo; la existencia de locales reservados para el público; la contratación de servicios de mujeres inferiores a los dieciséis años por parte de los empresarios, y la debida autorización de los padres para la actuación entre el rango de edad comprendido entre esta y los veintiséis años; la comunicación de todas las altas y bajas de mujeres profesionales al ayuntamiento correspondiente y la prohibición explícita del servicio de mujeres al público en cuartos privados⁴⁷¹. La expedición de esta ley ponía de manifiesto el conocimiento general de lo sucedido en los teatros, y exponía que no era un hecho aislado o reducido a ambientes marginales, sino una práctica habitual en todo el Estado. Las justificaciones para este dictado constaban de lo siguiente:

⁴⁶⁵ Litvak, *Erotismo fin de siglo*, 199.

⁴⁶⁶ Vernet, «La estrategia ficcional», 80.

⁴⁶⁷ Litvak, *Erotismo fin de siglo*, 199.

⁴⁶⁸ Salaün, «Sexo y canción, 107-121.

⁴⁶⁹ Lou Charnon-Deutchs, *Fictions of the feminine in the nineteenth-century spanish press* (University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2000), 136-140.

⁴⁷⁰ Guiseppa Scaraffia, *Señoras de la noche: historias de prostitutas, artistas y escritores* (Madrid: Machado Libros, 2015), 42.

⁴⁷¹ *Gaceta de Madrid*, 17 de marzo de 1909.

Tal omisión proceda sea subsanada, es un hecho que se han producido quejas legítimas ante este Ministerio del trato y explotación de que son objeto algunas artistas extranjeras y nacionales por parte de empresarios de tales espectáculos, que les obligan no solo a habitar y hospedarse en el mismo local o en sitios por ellos designados, mermando así sus sueldos o salarios, sino a alternar y confundirse con el público, y hasta atender un servido cuando no toman parte en el espectáculo, como medio de obligar a los concurrentes a hacer gastos y aumentar el consumo de los artículos que expenden los establecimientos. Tampoco reglamentan las disposiciones mencionadas otros establecimientos que se abrieron con posterioridad, en los cuales, sin ofrecer espectáculo alguno, se utilizan para el servicio del público mujeres jóvenes, en su mayoría menores de edad, las cuales son objeto de la misma o análoga explotación por parte de industriales que solo persiguen el lucro a costa y en perjuicio de la moral y la decencia pública⁴⁷².

En la primera década del novecientos la sicalipsis se había vuelto un fenómeno tanto a nivel europeo como nacional, posiblemente síntoma de las ansias de independencia social y cultural en una Europa aún decimonónica, dogmática y represiva. Es la vertiente comercial, popular y masiva del simbolismo y del modernismo europeo, que hace del cuerpo y del sexo un instrumento de liberación y de belleza⁴⁷³. Según Pablo Pérez Navarro, esto estaría ligado a la teoría de la biopolítica de Foucault. La dimensión productiva del cuerpo no es un modelo meramente represivo y negativo, sino que encuentra unos límites entre la liberación y la represión. La identidad se construye en base al sometimiento a ciertas disciplinas que controlan el espacio social. Estas disciplinas son «métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les impone una relación de docilidad-utilidad»⁴⁷⁴.

En el contexto español contrastó con los estamentos más conservadores, como la Iglesia, que aún preservaban el apoyo de numerosas administraciones e instituciones, cuyo orden moral, hegemónico y unívoco, veía en el teatro la fuente de todos los males⁴⁷⁵. Las cupletistas y los políticos aparecieron tratados como «dos males» interrelacionados

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ Salaün, *Les spectacles en Espagne*, 199-200.

⁴⁷⁴ Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (Madrid: Siglo XXI, 2000), 161, citado en Pablo Pérez Navarro, *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad* (Barcelona-Madrid: Editorial Egales, 2008), 92.

⁴⁷⁵ Salaün, «Las mujeres en los escenarios españoles», 73.

de la sociedad española de principios de siglo XX⁴⁷⁶. De hecho, desde la Iglesia, se llegó a comparar el papel desempleado por las cupletistas con el que desempeñaban mujeres visiblemente pertenecientes a grupos anarquistas⁴⁷⁷. Pero a pesar de esta eventual tendencia a la emancipación de la mujer a través de su figura, la sicalipsis no supuso sino otra tentativa de atraer al espectador masculino cosificando el cuerpo de la mujer. Según Sandra Bartky, la cosificación sexual es la reducción de una mujer a su figura o a partes de esta, con la percepción –errónea– de que su complejidad representa su totalidad. Esta se produce cuando se separan las funciones o partes sexuales de una mujer de su persona, para ser reducida a dichas partes⁴⁷⁸. Un fortuito y explícito ejemplo es el poema dedicado a la Chelito por Ramón Gómez de la Serna en su obra *Senos*:

Los senos de la Chelito tienen la belleza del seno pizpireto y madrileño, pero su singularidad es que está en su sitio y que están bien centrados.

De vez en cuando la Chelito da unas fotografías en que por entre el encaje de la mantilla enseña un seno, el mejor de los dos, su seno izquierdo. [...]

El seno de la Chelito es como un niño mimado, como su ojito derecho y es el que saca en las grandes solemnidades cuando la multitud grita desesperada: ¡Que lo saque! ¡Que lo saque...!

La Chelito es la que ha inventado esta dádiva de un seno supuesto regalado a los espectadores, que supuestamente por supuesto se le llevan en el bolsillo.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ Francisco José Rosal Nadales, «La lucha contra la amoralidad en la sociedad española: la Lectura Dominical frente a los espectáculos de variedades (1900-1920)», *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 21 (2017): 70.

⁴⁷⁷ «Los liberales, o buscan damas que se encarguen de propagar la nueva feliz del petardo de dinamita como expresión última de la libertad humana, o buscan un individuo para que los presida, precisamente con nombre de mujer. [...] Habrá que aplicarles la frase de Shakespeare a la frivolidad: Anarquía, tienes nombre de mujer. O Soledad Gustavo, que presides mítins [sic] anarquistas: tienes nombre de cupletista de Romea», Mínimus, «Sección de polémica. Fuego graneado», en *La lectura dominical*, 17 de abril de 1904, citado en Rosal Nadales, «La lucha contra la amoralidad en la sociedad española», 70.

⁴⁷⁸ Gemma Sáez, Inmaculada Valor Segura y Francisca Expósito, «¿Empoderamiento o Subyugación de la Mujer? Experiencias de Cosificación Sexual Interpersonal», *Psychosocial Intervention*, vol.21, n.º 1 (2012), <http://dx.doi.org/10.5093/in2012v21n1a9>.

⁴⁷⁹ Ramón Gómez de la Serna, *Senos* (Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1992): 179-180, citado en Vernet, «La estrategia ficcional», 103.



Fig. 13. Tarjeta postal de Conchita Catalá, 1915. Madrid, Museo de Historia. Reproducida de https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022711/urn_repos_ist_utl_pt_MH_33433.html?q=conchita+catalá.



Fig. 14. Joaquín Sorolla, *Retrato de Raquel Meller*, 1918. Óleo, 125 x 100 cm. Madrid, Museo Sorolla. Reproducida de <http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=6113&inventory=01224&table=FMUS&museum=MSM>.

Los propios gustos masculinos respecto de la figura femenina fueron cambiantes, lo que provocó una evolución en el escenario de la idealización de mujer. A finales de siglo XIX y principios del siglo XX se exigía que las artistas «habían de acusar seis o siete arrobas de peso en báscula»⁴⁸⁰ –alrededor de ochenta kilos–. Algunos comentarios de Retana en su libro manuscrito inédito⁴⁸¹ ilustran la situación: Rosita Rodorena «desató insanas apetencias con sus carnes desbordadas y macizas [...] el tipo de belleza femenina indicado para el music-hall»; la Guadita disponía de «unas molas abundantes y escultóricas con dureza de cemento»; Conchita Catalá «ostentaba una exuberancia

⁴⁸⁰ Retana, *Historia de la canción española*: 123, citado en Salaün, *Les spectacles en Espagne*, 136.

⁴⁸¹ Álvaro Retana, *La mujer en el teatro* (manuscrito inédito, conservado en la S.G.A.E.).

impresionante, acentuada en la parte posterior»; y como estos, decenas de ejemplos. Salaün recalca que uno de los factores de este gusto estético probablemente se debía a un erotismo «campechano y populachero, con ideales femeninos seguramente más próximos a la realidad conyugal o callejera de cada uno de los clientes»⁴⁸². El paso del cuplé sicalíptico al cuplé sentimental también se refleja en el canon de belleza femenina. Las cantantes que triunfaron entre 1911 y 1925 eran mucho más delgadas. Raquel Meller, la Goya o la Argentinita pesaban entre 48 y 53 kilos y no medían más de 1,65 metros⁴⁸³. Según Salaün, la razón más evidente era el dramatismo de estos cuplés, para los que eran necesarios una vestimenta tenue, normalmente negra, y no mucha voluptuosidad corpórea, pues estaba relacionada con lo cómico y sicalíptico⁴⁸⁴.

Los patrones están muy ligados al modelo femenino estadounidense, importado mediante la moda, la publicidad y la industria cinematográfica: mujeres jóvenes, bellas, delgadas, maquilladas y depiladas. Ya no era una mujer tímida, sumisa y delicada, sino que «la mujer ideal» gustaba de divertirse, resultar atractiva y agrandar a los hombres. Surge el concepto de «sex appeal» como negocio⁴⁸⁵. A esto viene ligado un nuevo principio de democratización exigido: todas las mujeres pueden alcanzar la belleza, siempre que se lo propongan con decisión⁴⁸⁶. Ahora bien, al mismo tiempo que estas prácticas modificaban el aspecto de la mujer tradicional, sirvieron a muchas mujeres como punto de apoyo para asumir comportamientos y experimentar relaciones sociales más libres que en el pasado. Según el sociólogo Edgar Morin, la influencia de las *stars* pudo estimular tanto un repliegue narcisista, como una afirmación del sí mismo⁴⁸⁷. Extrapolándolo al concepto de performatividad, Maria Elena Buszek aportó el concepto «awarishness», una actitud a través de la cual las artistas creaban un espacio desde el que podían construir, controlar y promocionar su persona escénica⁴⁸⁸. Retomando la

⁴⁸² Salaün, *El cuplé*, 136.

⁴⁸³ *Ibidem*, 137.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, 137.

⁴⁸⁵ Nancy F. Cott, «Mujer moderna, estilo norteamericano. Los años veinte», en George Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 5 (El siglo XX, 1993), traducción de Marco Aurelio Galmarini (Madrid: Santillana ediciones, 2000), 121-124.

⁴⁸⁶ Luisa Passerini, «Sociedad de consumo y cultura de masas», en George Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol. 5 (1993), traducción de Marco Aurelio Galmarini (Madrid: Santillana ediciones, 2000), 395.

⁴⁸⁷ Passerini, «Sociedad de consume y cultura de masas», 396.

⁴⁸⁸ Maria Elena Buszek, *Pin-up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*, citado en Anastasio, «Pisa con Garbo», <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>.

sicalipsis, según Maite Zibiaurre y Pepa Anastasio, existía una relación paradójica entre la cultura del erotismo y a liberación de la mujer: «la cultura sicalíptica supo plasmar no sólo a la “mujer nueva”, sino el complejo malestar que ésta, rodeada de la aureola de la liberación feminista, provoca en la Europa finisecular [...] permite, según ella, que la mujer española se vea, por primera vez, en un modelo foráneo y muy distinto al recio patrón nacional de castidad y abnegación femeninas»⁴⁸⁹.

El amor patriarcal o romántico es, junto a las concepciones de sexualidad y género, una construcción sociocultural de dominación. Según Marcela Lagarde, el amor romántico es un mecanismo cultural de perpetuación patriarcal. Este entiende amar desde la propiedad y la desigualdad, con un sistema de dominación binario hombre-mujer. La mujer juega el papel de sometimiento, y el hombre, al que se debe esperar, se convierte, como se ha mostrado anteriormente, en una aspiración máxima, y una vez alcanzado la entrega a este debe de ser incondicional⁴⁹⁰. Tanto el cuplé como la copla son reproductores de este tipo de amor, mediante una serie de mitos o creencias recogidas por Olga Ortiz Hedesa: mito de la «media naranja», elección de la pareja predestinada; el mito del emparejamiento monógamo heterosexual como natural y universal; el mito de la exclusividad, imposibilidad de enamorarse de dos personas a la vez, ligado a la monogamia; el mito de la fidelidad que está, a su vez, emparentado con el mito de los celos; mito de la omnipotencia, creencia en que «el amor lo puede todo»; mito del matrimonio, en el que el amor es conduce a la unión estable de la pareja, muy ligado al mito de la perdurabilidad, en el que el amor romántico debe durar de por vida⁴⁹¹. A partir de 1920, los cuplés de Retana recogidos en la BNE comienzan a unirse a esta línea «moralista»⁴⁹², aunque sin tratar directamente este tipo de mitos. Por el contrario, la libertad emancipadora de la mujer se ve reflejada en cuplés como *La duquesa torera* o *Las tardes del Ritz*:

Yo me voy todas las tardes
a merendar al Hotel Ritz

⁴⁸⁹ Anastasio, «Pisa con Garbo», <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>.

⁴⁹⁰ Marcela Lagarde, *Claves feministas para la negociación en el amor* (Managua: Puntos de Encuentro, 2001), 12-16.

⁴⁹¹ Olga Ortiz Hedesa, *El amor patriarcal en la copla española* (Córdoba: Asamblea de Mujeres de Yerbabuena, 2013), 9-11.

⁴⁹² Véase pág. 107.

y tras el té suelo hacer mil locuras
con un galán que está loco por mí.

Juntos a bailar salimos
nos enlazamos con pasión
y al final tengo que decirle
toda llena de miedo y rubor.

Ay, no por Dios no me apriete *usté* así.

Ay por favor que me siento morir.
Tenga *usté* en cuenta que mira mamá
y si se fija nos regañará.

Ay suelte, no me oprima *usté* más
pues le diré si me quiere asustar,
que soy cardíaca y por esta razón
no debo llevarme ninguna emoción.

[...]

Ay yo no sé lo que pasa por mí
pero ya *vé* que me siento feliz,
siga apretando, aunque mire mamá
que si se irrita ya se calmará.

Ay que placer es bailar un fox-trot
con un doncel que nos hable de amor
Aunque cien años llegase a vivir
yo no olvidaría las tardes del Ritz⁴⁹³.

Del mismo modo puede apreciarse en el estribillo de *Las delicias del tango*:

Es ideal no hay otro igual
porque permite a las parejas incrustarse
y nunca puede la moral ruborizarse
Causa furor con tanto ardor

⁴⁹³ Gerano Monreal, *Las tardes del Ritz: couplet* (Madrid: Ildefonso Alier editor de música, 1919).

porque es el Tango combatido sin cesar
y eso a las gentes les hace pecar⁴⁹⁴.

Igualmente se pueden reconocer pequeños reflejos de esa autonomía de la mujer, como en *La maja de pandereta*, en donde una cigarrera amante de un torero declara:

Manola soy
de la navaja en la liga,
luciendo voy
mi peineta y mi mantilla⁴⁹⁵.

La relación de Retana con la mujer y las variedades fue una constante. Declaraba: «yo, desde mi más tierna infancia, he vivido para, con, de, en, por, sobre, tras la mujer, y a los doce, ya mi horrible padre descargaba sobre mí sus furores porque yo en lugar de estudiar Aritmética –¡la incongruente Aritmética!– me ponía a iluminar tarjetas postales con el retrato de las más corusantes estrellas de Romea y Trianón, a cuyas sesiones varietescas concurría, fumánome la clase de las siete»⁴⁹⁶. Posiblemente, este texto sea más bien fruto de sus autonarrativas ficcionales, sobretodo cuando escribe: «Fui un niño precoz que a los trece años se dejó seducir por una opulenta jamona rubia y sentimental, madre de un compañero de colegio»⁴⁹⁷, pero que al mismo tiempo retrata el inicio de una historia que, como bien dice, estuvo siempre ligada a la mujer. Es interesante ante todo el papel ficcional de él como mujer, pues del mismo modo que realizaba en sus cuplés, aboga por la supresión de ciertos valores entroncados con el personaje de Claudina Regnier. En un breve ensayo titulado «Lutos, por ellas y para ellas»⁴⁹⁸, declara de manera conclusiva que quedarse viuda no es una desgracia aplastante, pues, el mayor de los males que le puede suceder a una casada es morirse ella misma⁴⁹⁹. Este discurso está muy ligado a los valores feministas que abogan por romper con el anteriormente citado «amor

⁴⁹⁴ Ricardo Yust, *Las delicias del tango: tango argentino* (Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1914).

⁴⁹⁵ Ricardo Yust, «Música popular. Música Ricardo Yust; Letra Álvaro Retana», *Revista popular El cine*, partiture, 1915.

⁴⁹⁶ Álvaro Retana, *Las mujeres de Retana* (Madrid: Prensa Popular, 1921), 2.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, 2.

⁴⁹⁸ *La ilustración Española y Americana*, 8 de marzo de 1915.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

romántico», y valorarse a una misma frente a la idea de perdurabilidad matrimonial como vía de inserción y presencia social. Del mismo modo se antepone en este texto a las tradiciones de las viudas, en las que se debía guardar luto durante veinticuatro meses⁵⁰⁰. No es sino llamativo cómo Retana utiliza su estatus masculino para, haciéndose pasar por mujer, defender, amparado por la frivolidad del tono, ciertos derechos de estas.

En conclusión, existen dos papeles representados por Retana en cuanto a la concepción de la mujer, pues, por un lado, es partícipe de una industria cuyo agente económico corresponde al uso y a la cosificación del cuerpo femenino, y, por otro lado, aboga por los derechos de la mujer y plasma este tipo de ideas tanto en las letras de canciones como en sus escritos periodísticos y sus novelas. Pero, a pesar de esto, se ha podido comprobar cómo, a lo largo de su vida, antepone su carrera y su sustento económico a su propia ideología, pues, al inicio del «cuplé moralista», desarrolla letras entroncadas en el amor romántico, ateniéndose a las modas y a la evolución del cuplé como espectáculo de masas.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

4. Conclusiones

Este repaso a la biografía de Retana y a algunos aspectos de la evolución del género cuplé han permitido el cumplimiento del objetivo principal de este trabajo, consistente en ofrecer aproximación al cuplé como género y la relación de Álvaro Retana para con este. Del mismo modo se han alcanzado los objetivos secundarios, como era la creación de una biografía contrastada, el desarrollo del papel desempeñado por Retana en las distintas fases evolutivas del cuplé, o pretender efectuar una lectura transversal que resignifique el comportamiento creativo de Retana en tanto al cuplé como práctica escénica transgresora, o como producto de consumo que asienta la dominancia patriarcal y la salvaguarda de las virtudes nacionales.

Asimismo, se han planteado ciertos conceptos o ciertas consideraciones transversales, como son la sexualidad y la cuestión de género. Del mismo modo, como se pretendía inicialmente, se ha puesto en valor un género músico-dramático que no ha requerido una especial atención desde la academia y los enfoques científicos a lo largo de la historia. Se ha originado con esta primera aproximación un complejo y prolífico diálogo entre distintos marcos de estudio, en pos de entender un género tan amplio y rico de una manera polisémica.

Con la presente investigación, he llegado a la conclusión de que la producción cupletista de Retana coincide por un lado con el inicio de su carrera artística y con la producción en serie de su novela erótica; y, por otro, con las dos últimas etapas evolutivas del cuplé, concordando con el desarrollo del género y llevando a cabo su mayor número de publicaciones en la fase del «cuplé clásico». Así, la carrera de Retana estuvo esencialmente relacionada con este género tratado. Gran parte de su producción como figurinista, literato o periodista está cimentada en el mundo del *music-hall*, pues toma de este tanto personajes como lugares o acontecimientos (reales o ficticios). De este modo se puede afirmar que durante prácticamente todo el período de tiempo que enmarca el objeto de estudio, las variedades fueron el contexto principal en el que se desarrolló su vida, pues tanto algunas de sus amistades como sus círculos más allegados se encontraban dentro de este género músico-dramático.

Se puede asegurar que su producción como compositor es cuantitativamente inferior a su faceta de letrista. En un primer planteamiento del trabajo, la información recogida por las fuentes secundarias daba a entender que su faceta compositiva era casi anecdótica y se encontraba en unos niveles de confección muy por debajo en comparación con las letras. Pero, a lo largo de la investigación, si bien es cierto que el número de letras es mayor en comparación con las producciones musicales, estas no se quedan en hechos

puntuales, sino que Retana construyó toda una carrera como compositor de canciones. Se deja para un posible futuro trabajo académico la aproximación exclusiva a este tipo de piezas, para poder tratar con ello de comprobar cuánto de músico tenía Retana, qué piezas son las más frecuentes dentro de su obra o cuáles son las pautas compositivas que llevan a otros músicos –y a sí mismo– a afirmar que no sabe escribir música.

Asimismo, se ha comprobado que el cuplé es un fiel guardián de los valores patriarcales y heteronormativos, mientras que al mismo tiempo ha servido como vía de liberación de la mujer y de la sexualidad en cuanto a su rol performativo. Del mismo modo, la relación de Retana con la mujer ha sido una constante a lo largo de su vida, pero, a pesar de su progresismo y sus concepciones de libertad sexual, ha sido un fiel reproductor de los más entroncados valores de cosificación, sexualización y uso de la mujer, con el único fin de aprovechar cada oportunidad económica que se le presentaba. Pero, al mismo tiempo, en determinada época, ha llegado a retratar valores transgresores dentro de las letras de estas canciones, escribir textos de opinión que abogan por el empoderamiento de la mujer, y a crear protagonistas en sus novelas que rompen todos los cánones sociales y sexuales asentados en su contemporaneidad, lo que convierte su vida en un diálogo constante entre, por un lado la reproducción y afirmación de ciertos roles de género, y por otro el aperturismo moral y sexual plasmado en sus obras escénicas y literarias.

El tratamiento inacabado de los materiales y la concepción de este trabajo como una primera aproximación dejan la puerta abierta a nuevos trabajos académicos, muchos más profundos y extensos, y con una perspectiva metodológica con un mayor campo de enfoques y si cabe mucho más amplia.

5. Anexos

5.1. Cuplés recogidos en la Biblioteca Nacional de España

VEN Y VEN

Creación de la Goya, 1911.
Letra de Alberto Regnier [Retana].
Música de R. Gomez.
Tempo de Habanera.

El día que yo nací
leoi decir a mi madre
eres un vivo retrato
¡Mi vida! De un amigo de tu padre.

Ven y ven chiquillo
vente conmigo
no quiero para pegarte
¡Mi vida! Ya sabes *pa* lo que digo y
Ven y ven chiquillo
vente conmigo
no quiero para pegarte
¡Mi vida! Ya sabes *pa* lo que digo.

La mujer que sale mala
lo mismo que la moneda
va siempre de mano en mano
¡Mi vida! Y el mas tonto se la queda.

Al matrimonio y al baño
procura entrar de repente,
porque el que lo piensa mucho
¡Mi vida!
Le da frio y no se mete.

A toda mujer que vieres
amarilla y con ojeras,
no la preguntes que tine
¡Mi vida!
Porque es que quiere de veras.

Envidia tengo a la tierra
y también a los gusanos,
que te tienen que comer
¡Mi vida!
Ese cuerpo tan gitano.

Está muy amarillito
y muy llenito de ojeras,

te he de volver a querer
¡Mi vida!
Para que tu no te mueras.

Por imprudencia hizo el mal
el bien porque lo sintió,
y *vió* lo malo la gente
¡Mi vida!
Y lo bueno no lo *vió*

Para componer cantares
dos cosas se necesitan,
tener corazón de cera
¡Mi vida!
Y saber que son penitas.

Libro que le faltan hojas
y descarada mujer,
son dos cosas igualitas
¡Mi vida!
Las dos sirven *pa* envolver

A un corazón de moreno
pido limosna de amor,
y él ingrato me contesta
¡Mi vida!
Perdone hermana por Dios.

Si la culpa es solo nuestra
no sé porque nos quejamos,
el que con chicos se acuesta
¡Mi vida!
Ya sabes lo que me callo.

Anda charlando tu madre
que no te doy mas que penas,
ya grita la muy *indina*
¡Mi vida!
Antes de llegar a suegra.

¡¡TE HAS CAÍDO CHAQUETÓN!!

1913.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Valverde y Martra.

Canción Americana.

De España vine a Nueva York
guiada por un buen señor
que dice que debo aprender
las danzas de la *crein*
y como yo soy de Madrid
bailar se yo todo lo *chic*
y en Nueva York hice furor
bailando con mucho primor
porque yo quito el *espling*
y cualquiera hago *tilin*
plin plin plin.

Cuando yo bailo esta dancita
me pongo tan bonita
que ya no cabe más ¡Santo Tomás!
Pero al gachó que se enloquece
le digo si se crece con *sans façon*
¡Te has caído chaquetón!

Como soy joven y *joli*
me muero por las danzas *chic*
y en un salón soy un peón
sin exageración.
Me dicen todos sin cesar:
“chiquilla ven, ven a bailar
ay por favor mi niña ven,
que bailas muy requetebién”.
Porque yo quito el *espling*
y cualquiera hago *tilin*
plin plin plin.

Cuando yo bailo esta dancita
me pongo tan bonita
que ya no cabe más ¡Santo Tomás!
Pero al gachó que se enloquece
le digo si se crece con *sans façon*
¡Te has caído chaquetón!
¡Te has caído chaquetón!

¡¡AY BEBE BENITO!!

1914.

Letra de Álvaro Retana,
Música de Valverde y Martra.
Canción madrileña.

Tengo un novio que es hortera
y es el calavera mayor de Madrid
es tan chulo que habla a Dios de tu
y hasta moja pan en el *vermouth* ¡Ay!
Cuando mira me disloca
y me vuelve loca porque es muy *cañí*
y se peina como Poincaré
pues le tira un poco lo francés.

Y por eso yo le miro
y le quiero á mi gita...
y le ofrezco siempre vi...
en cuanto viene á mi ca...
Ay bebe bebe Benito
ay bebe bebe vinito
que gusta á la plebe
ay bebe bebe Benito
bebe y como es muy exquisito
me paga con un besito
que chico tan rico
ay es mi Benito.

Como sabe todo el mundo
es muy iracundo un genio feróz
anteanoche me llevó a Palás
con un traje que tira *p'atrás* ¡Ay!
Y al verme una concurrente
sufrió un accidente de lo más atróz
pues la pobre con el patatús
no podía ni decir ¡Jesús!

Y por eso yo le miro
y le quiero á mi gita...
y le ofrezco siempre vi...
en cuanto viene á mi ca...
Ay bebe bebe Benito
ay bebe bebe vinito
que gusta á la plebe
ay bebe bebe Benito
bebe y como es muy exquisito
me paga con un besito
que chico tan rico
ay es mi Benito.

LAS DELICIAS DEL TANGO

1914.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Ricardo Yust.

De Roma dicen que un prelado atróz
se muestra con el tango tan feróz
que a asegurado que es gran pecado
saborear su languidez ¡Rediéz!
Mas yo, aunque me escomulgue sin cesár
el Tango día y noche he de bailar
por que es un baile conveniente
para toda la gente como calefacción ¡Guasón!
Miren que ser esto pecado ¡Qué horror!
Este señor pecado causa pavor
bien se adivina que no sabe el pobre bien
que gusto da tanto baibén

Es ideal no hay otro igual
porque permite a las parejas incrustase
y nunca puede la moral ruborizarse
Causa furor con tanto ardor
porque es el Tango combatido sin cesar
y eso a las gentes les hace pecar.

Con gran indignación del “A-B-C”
las damas y los pollos tras el Thé
pierden su rango bailando el Tango
que es una danza sin pudor ¡Que horror!
Y mientras cotorrean las mamás
acecha tras la puerta Satanás
que ri él al ver aquellas fieras que irán
a sus calderas por su desfachatez ¡Par diez!
Ellas mil besos dan de modo especial
ellos encuentran la merienda ideal
y hasta hay pollitos que frecuentan “Tangos Thé”
y dejan ya la Kola Astier.

LA HORA DEL THÉ

Creación de la célebre artista Zazá, 1915.
Letra de Álvaro Retana,
música de Ricardo Yust.
Tango argentino.

I.

Desde hace poco en los salones elegantes
nuestras damitas con los pollos mas pompantes
hacen locuras, casi diabluras
bailando un tango que mas bien es un fandango.
En un rincon las cuarentonas cuchichean
y las parejas arrullandose tanguen
es una cosa muy linda y muy curiosa
entrar en los salones sorprendiendo un Tango Thé.

Dicen que el Tango és de una gran languidez
y que por eso lo prohibió Pio diez
que á los creyentes con rigor condenará
si llegan á bailar tan graveordinariez.

II.

A las muchachas de mirada algo traviesa
les vuelve locas esta danza tan perversa
porque consiente que un pretendiente
á ellas se incruste sin que nadie se disguste.
La mas honesta goza alegre de la vida
sin que la gente tal audacia nunca impida
y hasta en secreto si el pollo es muy discreto
la dice tiernamente “yo me muero por usted”.

Dicen que excita y desarrolla el valor
y que bailando le despierta el amor
y las parejas á la conclusion del Thé
sin miedo á los bebés se ciñen un horror.

Refrán

(Tararcando mientras baila)
Tra-la-lara la-la-ra-la
Tra-la-la-la-la-ra-la
Este estribillo de un tanguito popular
susurran todos y comienzan á bailar.
Tra-la-la-ra la-la-ra-la.

Tra-la-ra la-la-ra-la
pero hay parejas
que se mueren de ilusión
y piden en seguida confesión.

Tra-la-ra la-la-ra-la
grandes sesiones
para el baile y el placer
esto solamente
el Tango del Thé.

RUFINA LA PEINADORA

Creación de la Goya, 1915.
Letra de Álvaro Retana.
Música de Ricardo Yust.
Canción madrileña.

I.

Yo peino a las *gachis*
que tienen más *postin*
en este condena Madrid
les juro que hago yomil maravillas
con el *crepé la rey* las *tenacillas*.
No hay quien me gane a mi
pá arreglar los *chischis*
al mismo estilo de París
y más de una *cocot*
locatis se volvió
al ver estos peinados que hago yo.
¿Y *pá* que discutir
si es la pura verdad?
Pa causar sensación
¡¡*Madán!!*

II.

Un pollo de la *crem*
vestido a la *dernier*
a suplicarme vino ayer:
“Yo quiero que me peines a la *mode*
igual que *Doña Cleo de Merode*
con tres ondas aquí y mucho brillo asi
pá que se *epate* la *Ingle-Liff*”.
Mas si he de ser raz
dejé al pollo fatal
lo mismo que *pá* dar dos patas.
Pues con una *gachi*
me podré lucir yo
pero nunca con un
¡¡*Gachó!!*

III.

Ayer un *Diputao*
que es la mar de *nombrao*
me dijo muy *entusiasmao*:
“Mañana vas a dedicarme un rato,
pues quiero que me peines como *Dato*”.
Y yo que soy atroz le dije:
Si señor le dejaré mucho mejor.
Pero me he *percatao*

de que es un *desaogao*
que se trae la rutina del *peinao*
Y es que hay mucho *gachó*
que pretende abusar
pero aquí no *pué* ser
¡¡Jamás!!

Refrán

Rizando la cabeza lleva
y usando la bandolina
no hay otra en la corte
mejor que Rufina.
Lo mismo *pá* una gran dama
que *pa* una gran cocinera
no hay otra mejor ni más educá
que *Menda* la escarolera.

GOYESCAS

Creación de Manolita Ruiz, 1915.
Letra de Álvaro Retana.
Música de Ricardo Yust.

I.

Una moza soltera
dijo a un puchero:
Ojalá te volvieras
mozo soltero.
Se hizo el milagro
y ahora más que deprisa
hay que casarlos

II.

Ayer me dijo el cura
con gran misterio,
no vengas tanto a misa
yo te lo ruego.
Porque a los fieles
con tu cara bonita
me los revuelves.

III.

Un torero muy majo
y una duquesa
a la orilla del río
van en calesa.
Pero yo cayo
porque van tan solitos
ella y el majo.

IV

La mujer de un barbero
con un usía
se marchó de verbena
hace dos días.
Y a su regreso
el marido bramaba
que daba miedo.

LA MAJA DE PANDERETA

Creación de Paquita Escibano, 1915.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Ricardo Yust.

De la España de pandereta
la figura soy ideal.
Yo soy Carmen la cigarrera
que en majeza no tuvo igual.
Caminito de la plaza,
sentadita en mi calesa,
voy del brazo de un torero,
sonriendo satisfecha,
y las gentes a mi paso
con muchísima ilusión,
al ver mi gracia española
me ofrecen dichas de amor.

Manola soy
de la navaja en la liga,
luciendo voy
mi peineta y mi mantilla.

Loca yo estoy
por el amor de un torero,
mi vida doy
por el hombre que yo quiero.
Yo soy feliz
cuando a la fiera
veo salir.

Vamos a los toros,
vamos sin tardar
porque a mi torero
le toca matar.

AMOR DE ORIENTE

Creación de Amalia Molina, 1915.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Ricardo Yust.

Un moro muy celoso
guardaba el Harem
la esclava más hermosa
que allá en Oriente pudo nacer.

Más ella por la noche
juraba en el jardín
amor a un cristiano así

Español de los ojos fuego
hablame de tu tierra adorada
porque yo suspiro por Sevilla
la Macarena y la Giralda.
Español de la mirada ardiente
quiereme que sin tu amor no vivo
Español yo quiero ser de España
y que me lleves siempre contigo.

La mora huyo una noche
con el cristiano aquel
y fueron a Sevilla
nido de amores, para un querer.
Y loca de alegría
en el Guadalquivir,
decía a su amante así:

Español de ojos de fuego,
no hay país mejor que Andalucía
esta es la tierra de la gracia,
de los amores y la alegría
Español, bendita sea tu tierra,
este Sol, me gusta más que el mío,
el vivir parece aquí más dulce
y hasta que amores, murmura el río.

LA BELLA CIGARRERA

Creación de Adelita Lulú, 1915.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Ricardo Yust.

«Preciosa canción chulapa».

Seguro que al verme en las tablas
se piensa cualquiera
que yo soy sin disputa
una cupletera “distinguir”,
el que piense tal cosa
no sabe siquiera
porque yo pa’ que ustedes se enteren
soy cigarrera y aquí vengo a ofrecer mi ciga’
para que estos pollos me hagan el recla’

Ay toma un cigarrito tú
Ay tómallo u no hagas el bu’
que te lo ofrece una morena
que vale la pena.
Ay fumatelo a mi salú
que ni el jarabe de tolú
te había de saber más dulce
ni más suavcito que te lo doy yo.
¡Guasón!

Hay un viejo que me está mirando
igual que una fiera
porque no ha conseguido un pitillo
de esta cigarrera.
No te pongas, mi vida tan serio,
pues de esta manera
vas a hacer que me asuste y me vaya
más que ligera.
No te pongas tan enfurruña...
que para ti sólo traigo yo un cigá...

Ay toma un cigarrito tú
Ay tómallo u no hagas el bu’
que te lo ofrece una morena
que vale la pena.
Ay fumatelo a mi salú
que ni el jarabe de tolú
te había de saber más dulce
ni más suavcito que te lo doy yo.
¡Guasón!

LAS COSAS DE SABINA

Creación de Resurrección Quijano, 1915.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Ricardo Yust.

«Chispeante canción madrileña».

I.

Yo conozco a la Sabina,
que por cierto es muy ladina,
(Hablando) ¡Pa' el amor es una fiera!
(Cantando) A pesar de que le ha dado
pa' la casa un diputado...
pues... se entiende con medio Madrid
y yo lo sé
por que lo vi
más de una vez...
Celestino, Marcelino y Avelino
le dan coba a la Sabina.
Sinforiano, Robustiano y Aureliano
se han *zurrado* por la indina.
Eleusterio, Desiderio y Emeterio
y otros más que les diré.
(Gritando) ¡Ay su madre!...
(Canta) Según dice mi vecina Nicolasa
le han *urgao* donde yo sé...

II.

Según dicen, Sabina
es peor que una gallin(?)
(Hablando) ¡Pero Sabina!... ¿Qué les das?...
(Cantando) ¡Caballeros! No hay manera
de que se calme *esa fiera*...
pues de novios tuvo ya un millar.
Y aun dijo ayer
que quiere más!
¿Ha visto usted?...
Teodomiro, Casimiro y Edelmiro
fueron novios de Sabina.
Anacleto, Rigoberto y Anicio
dicen que la chica es fina.
Everardo, Leonardo y Eduardo
y oros más que les diré.
(Gritando) ¡Ay su madre!...
(Canta) Van diciendo perrerías de Sabina
pero ella dice ¡a mi qué!

LA MAJA GOYESCA

Creación de Carmen Flores, 1915.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Ricardo Yust.

I.

En los tiempos lejanos de Goya
cierta noche nací en Lavapiés,
fuí una maja muy retrecha
y como yo en mi barrio no ha habido tres.

Las duquesas rabiaron de celos
al mirar mi figura gentil,
cuando en calesa bajé yo al río
con un majo de plante, loco por mi.

Del Manzanares
por las riveras
yo corrí en otro tiempo
con los manolos y las chisperas.
Y muchas veces
y esto no es broma
llegó la sangre al río
por mi persona.

II.

Un marqués que era joven y guapo
pretendió que le diera mi amor;
era casado y por mi culpa
le arañó la marquesa. ¡Pobre señor!

Chambelantes también pretendieron
con empeño favores de mí;
pero yo a todos dejé plantados
por un majo de rumbo. ¡Yo soy así!

Puerta de Moros
y las Vistillas
fueron siempre testigos
de las hazañas de esta chiquilla.
Y enamorada
de mi persona,
el pintor de las majas
me hizo famosa.

LA RESALADA

Creación de la Goya, 1915.
Letra de Álvaro Retana.
Música de Ricardo Yust.

I.

Yo he nacido de una maja
bautizada en las Vistillas
y del majo más serrano
que se ha visto en Maravillas.

(Baila)

Del Manzanares
a Chamberí
no hay otra maja
de más cartel;
pero yo a nadie
le doy mi amor;
que de un torero
solo ha de ser.

(Baila)

II.

Con mi garbo de manola
yo revuelvo a los señores
que por la noche a mi reja
vienen a pedirme amores.

(Baila)

Del Manzanares
a Chamberí
no hay otra maja
de más cartel;
pero yo a nadie
le doy mi amor
que de un torero
sólo ha de ser.

(Baila)

LOS ENCANTOS DEL "TUESTEN"

Creación de la Preciosilla, 1915.

Letra de Álvaro Retanta.

Música de Ricardo Yust.

«Bellísimo cuplé al estilo americano».

Las damitas elegantes hace tiempo ya
que en los salones *chic*
conceden su atención
a una danza que ha venido de New-York a acá
y que ha de producir
gran sensación.

Ahora damas y galanes ya no bailan más
con furibundo ardor
que este baile feroz.

Larán, larán
larán, larán.

Las niñas dejan ya el tango argentino
por éste, que es muchísimo más fino.

Larán, larán
larán, larán.

Pues tiene que además con su vaivén
conquistan a los niños de la *crem*.

A mi me hace tilín,
porque es un baile muy pillín.

II.

Como soy tan elegante, me he propuesto yo
con perfección bailar
la danza nueva y *chic*
y he tomado un profesor que es hombre *comilfó*
y la lección me da, con retintín.

Pero el hombre al oprimirme
pone tal pasión,
que no sé que pensar
y me llegó a intrigar.

Larán, larán
larán, larán.

Me aprieta de manera tan indigna,
que temo que me dé la escarlatina.

Larán, larán
larán, larán.

Anoche me estrechó con tal afán
que estoy ahora tan blanda como un flán,

¡Jesús, Jesús, Jesús!

Pero si ese hombre es un obús.

LA DUQUESA TORERA

Creación de Carmen Flores, 1915.

Letra de Álvaro Retana

Música de Ricardo Yust.

Fui Duquesa de la Corte
de la reina Maria Luisa
y he tenido en aquel tiempo
mi palacio en las Vistillas.

Y aunque quise á mi marido
yo no he dejado por eso
de escaparme a la verbena
si me lo pidió un torero.

No hubo dama de la Corte
más querida de toreros
ni que fuera paseada
con mas iusión por ellos

Mas por estas correrias
con un majo en la Moncloa
ha ostentado el señor Duque
en su escudo dos coronas.

Y en San Antonio de la Florida
bajo la sombra de mi mantilla
mis ojos claros resplancecieron
cuando de amores habló un torero.

Cuando en Palacio de mi se hablaba
la envidia á todas desesperaba
no hubo Duquesa de mas partido
ni que tuviera mejor marido.

Y mi pecho palpité con ilusión
cuando el majo me juraba con pasión.
Ay chiquilla chiquilla chiquilla
me ha robado el alma tu bella sonrisa.
Ay chiquilla de mi corazón.
Si tu no me quieres me muero de amor.

EL AMOR DE LAS FLORES

Creación de la Goya, 1917.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Juan Martínez Abades.

I.

Cierto clavel rojo, que había brotado entre los zarzales
de un lindo jardín, de una blanca rosa
quedose prendado al verla, en su tallo tan blanca y gentil
Y la rosa tan fresca y tan pura
aceptó la pasión del clavel
y enseguida las flores cercanas
presenciaron el idilio aquel el clavel
y cuando el rocío del amanecer llenaba las flores de grato frescor
(‘) el clavel se hinchaba, temblaba la rosa
como dulce prueba de su tierno amor.
En este tiempo en que nadie cree
en la firmeza de una pasión
y aunque parezca poco extraño
hay flores que sienten amor

II

Dicen que una tarde, cierta damisela
que a los toros iba, entró en el jardín
y en el clavel rojo se fijó enseguida,
porque uno, buscaba, de color carmín.

Y la rosa tan blanca y tan pura
vió á la joven cortar el clavel,
colocarlo en su negra mantilla
y quedó desecho el idilio aquel.

Y cuando el rocío del amanecer
llenaba a las flores del dulce frescor,
la rosa lloraba de verse tan sola,
y sintió tal pena, que se marchitó.

En este tiempo en que nadie cree
en la firmeza de una pasión
y aunque parezca poco extraño,
¡hay flores que sufren de amor...!

III

El clavel esta puesto sobre el pecho
de la damisela que se lo llevó;
más llegó a la plaza sin color apenas
pensando en la rosa que tanto él amó.

Un torero brindó a la muchacha

y valiente su toro mató,
y por premio a tan brava faena,
arrojarle quiso la niña la flor.

Y cuando del pecho a quitarse *fué*
el clavel hermoso, de rojo color,
vió que estaba mustio, sin color ni vida,
muerto de tristeza, lejos de su amor.
En este tiempo en que nadie cree
en la firmeza de una pasión,
aunque parezca un poco extraño,
¡hay flores que mueren de amor...!

LOS ENCANTOS DEL TENNIS

Creación de La Goya, 1917.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Ricardo Yust.

Por las tardes al Retiro voy todos los días *yó*
a jugar al Tennis que *és* el sport
que ahora en Madrid se practica con más ilusión
y no hay pollo que al mirarme no me diga siempre así.

Vamos a jugar, mi bien un partido entre los dos
si *usté* acepta yo seré feliz
Mas al punto al gachó si no me hace *tilin* le respondo
¡Ay! ¡No! Yo con gusto jugaría más le he de prevenir
que prefiero un ricachón a un muchacho muy gentil
pues sería lamentable se lo aseguro a usted
que al jugar nosotros dos me *tocára* perder.

FADO BLANQUITA

Creación de Blanca Suarez, 1917.

Letra de Adam.

Música de Álvaro Retana.

Cierto molinero bien plantado
dice que de mi se ha enamorado
y que ya no piensa en resistirme
pues si yo mi amor le niego
aunque sea por la fuerza
el habrá de conseguirme.

El mozo me gusta tanto
que ahora mismo le diré:
que lo que pide por malas
por buenas se lo daré.

Como mi galan es un tunante
nota que me ha gustado bastante
y por eso suele aprovecharse
y cuando estamos a solas
me propone ciertas cosas
que no deben escucharse.

El mozo me vuelve loca
con su manera de hablar:
como Dios no lo remedie
¿no sé lo que va a pasar?

LA MAJA DE LOS LUNARES

Creación de Egmont de Bries, 1919.
Letra y música de Álvaro Retana.

Fue morenita mi madre
y yo también morenita nací
morena con dos lunares
que valen un *Potosí*

Y todo aquel que lo sabe
como no ve nada mas que un lunar
me dice traviesamente
siempre que a mí me vé llegar

Morucha de ojos negros
quisiera yo saber
en donde lleva guardado
el lunarcito que no se vé
y yo respondo entonces
les advierto que el lunar
está en un sitio que
nadie se lo puede figurar.

Es el lunar de mi rostro
una feliz creación celestial:
en cambio, dicen que el otro
parece cosa infernal.
Mas si un lunar es del diablo
y el otro está colocado por Dios
yo nada decirles puedo
tan solo sé ¡qué tengo dos!

Morucha de ojos negros
me dicen al pasar
yo diera mi vida entera
por ser el dueño de tu lunar.
Descorre la mantilla
con tu garbo español,
que luzca tu cuerpo rico
como un rayito de sol.

EL PRINCIPE SIN NOMBRE

Creación de Pilar Alonso, 1919.
Letra de Ángel Hernández de Lorenzo [Bussoni].
Música de Álvaro Retana.

I

Recuerdo cuando era yo una niña
que apenas quince abriles contaría
soñaba con un príncipe sin nombre
que a pretender mi amor viniera un día.
Por eso al escuchar a un estudiante
que amores ofrecíame incesante
reíame cruel y al verle suspirar
cantaba para hacerle más rabiar.

Refrán

Estudiante presumido
no pretendas que te quiera
pues sabras aunque te asombre
que el amor que solicita
ha de ser únicamente
para un príncipe sin nombre.

II

El tiempo trascurría velozmente
y el príncipe soñado no venía;
mas yo sin impaciencia le esperaba
segura de que al fin no faltaría.
Y terca, despreciando continuaba
a aquel estudiantillo que me amaba.
Y al verle sin cesar
rondando en mi balcón,
burlona repetía mi canción:

Refrán

Estudiante presumido
en lugar de cortejarme
vuelve pronto a tus lecciones
no pretendas que te quiera
porque mi corazóncito
tiene más aspiraciones.

III

Los años han corrido muy deprisa
el príncipe sin nombre no ha llegado
y aquel estudiantillo vive ahora
dichoso en el hogar que se ha creado.

Le adora su mujer y tiene un niño
que es fruto encantador de su cariño.
Y muchas veces yo
al ver lo que perdí
ahogandome de pena canto así

Refrán

Estudiante presumido
si al oír tus galanteos
yo burlona me reía...
¡Quién había de decirme
que pasado cierto tiempo
al mirarte lloraría!

QUE LA VENGANZA ES SABROSA

Creación de Mercedes Serós, 1919.

Letra de J. Mariño.

Música de L. Barta y Retana.

Un día de primavera
de sus amores quedé prendada
y debil en mi ceguera
fue al fin mi boca por él besada.
En la locura de aquellos besos
le di mis labios toda la vida
y enamorada en mis embelesos
a sus caricias quede vencida.

Que en cuestiones del querer
dice una afamada copla
Siempre es debil la mujer
cuando viene el diablo y sopla

Ingrato él a mis amores
con sus caricias robó mi calma
murieron igual que flores
las ilusiones que él dio a mi alma.
Dejome triste y sin consuelo
y voy errante de noche y día
sin mas antorcha que luz del cielo
y sin la dicha de una alegría.

Y es que en cuestiones de amor
no debiera una fiarse
que el cariño es una flor
que acaba por marchitarse.

Si un día yo al fin supiera
que aquella boca besa otros labios
de celos enloqueciera
me vengaría de sus agravios.
Quisiera verle sin un cariño
sin esperanzas sin ilusiones
abandonado igual que un niño
llevando siempre mis maldiciones.

Que el que sufre una traición
si se cobra ya es dichoso
porque dicen con razón
que el vengarse es muy sabroso.
Porque dicen con razón
que el vengarse es muy sabroso.

LAS TARDES DEL RITZ

Creación de Edmond de Bries, 1919.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Gerano Monrreal.

«Tempo de Fox».

I

Yo me voy todas las tardes
a merendar al Hotel Ritz
y tras el te suelo hacer mil locuras
con un galán que está loco por mi.
Juntos a bailar salimos
nos enlazamos con pasión
y al final tengo que decirle
toda llena de miedo y rubor.

Ay, no por Dios no me apriete *uste* así.
Ay por favor que me siento morir.
Tenga *uste* en cuenta que mira mamá
y si se fija nos regañará.
Ay suelte, no me oprima *uste* más
pues le diré si me quiere asustar,
que soy cardíaca y por esta razón
no debo llevarme ninguna emoción.

II

Las mamás cotorreando
toman el té sin advertir
que en el salón al bailar las parejas
hablan del amor con atroz frenesí.
A las tres o cuatro danzas
suele crecer nuestra ilusión
y las niñas a coro decimos
rebosantes de satisfacción.

Ay yo no sé lo que pasa por mí
pero ya vé que me siento feliz,
siga apretando aunque mire mamá
que si se irrita ya se calmará.
Ay que placer es bailar un fox-trot
con un doncel que nos hable de amor
Aunque cien años llegase a vivir
yo no olvidaría las tardes del Ritz.

LA ESPIGA DE TRIGO

1920.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Luis Barta.

I.

Porque soy rubia me dicen
rapaza ponte el pañuelo
por que la espiga del trigo
tiene envidia de tu pelo
y yo contesto enseguida
tal cosa no puedo hacer
que para cazar un novio
un pelo sirve de red.

Refrán

Ya no me quiere mi amante
Y yo qué le voy ha hacer
Le buscaré un sustituto
Y si no lo encuentro a mi que.

II

Por que de mi te alejaste
pensabas que me moría
no me he muerto yo por otros
que mas cuenta me tenían.
Por carta tu me dijiste
que te olvidabas de mi
y cuando llego tu carta
no me acordaba de ti.

Refrán

Ya no me quiere mi amante
y yo; *qué le voy a hacer!*
le buscaré un sustituto
y si no lo encuentro; *a mi qué!*

LA GITANAS DE PANDERETA

1920.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Luis Barta.

«Pasa-calle».

I

En un jardín florido
del barrio de Triana
allí donde nacieron
las hermanas gitanas
yo vine un día al mundo
y dijo mi papa
al ver tanta hermosura
Josu c'atrocida

En Sevilla nací
y de niña yo fui
la alegría del barrio cañí
y al llegar a mayor
se murieron de amor
por los besos de mi boca en flor
pero a nadie escuché
y la vida pasé
sin calmar la pasión que inspiré
pues prefiero mejor esperar
el amor de un torero con gracia y valor.

II

Gitana fue mi madre
gitana fue mi abuela
y yo *nasí* gitana
como mi parentela.
Y mi *corasonsito*
solo tiene que ser
para un niño torero
gitano en el querer.

Refrán

En Sevilla nací
y de niña yo fui
la alegría del barrio cañí
y al llegar a mayor.
Se murieron de amor
por los besos de mi boca en flor,
pero a nadie escuché
y la vida pasé
sin calmar la pasión que inspiré

pues prefiero mejor esperar
el amor de un torero con gracia y valor.

LA MAJA DEL SIGLO XX

1920.

Letra de Bussoni.

Música de Álvaro Retana.

En los tiempos que corren
no existen las manolas que Goya pintó.
La leyenda de majas marquesas
igualmente, siempre murió.
La madrileña de nuestros días
no sale en calesa con un matador;
hoy va a los toros en automóvil
al lado de un pollo que le habla de *sport*.
Y algunos al verlas pasar
de lejos suelen suspirar

¡Ay! Madrileña bonita
la de los ojos gachones
la de los ojos gachones
llevas los labios pintados
con sangre de corazones
con sangre de corazones

En los días de Semana Santa
las manolas de la tradición
a rezar iban siempre a la iglesia
demostrando su gran devoción.
Hoy las manolas van con su padre
que es un diputado un hombre marqués
pero ni un majo les sale al paso
que arroje galante la capa a sus pies.
Y algunos al verlas pasar
de lejos suelen suspirar

¡Ay! Madrileña bonita
la de los labios de grana
la de los labios de grana
tienes los ojos de mora
y el corazón de cristiana
y el corazón de cristiana.

Hoy las majas se va a Bombi
y se meten en casa de Juan
y se marcan un schottisch castizo
con un pollo que paga champán.
Y si pretenden enamorarlas
un jóven robusto
y un viejo a la vez
que pierde el joven-es lo corriente

si el viejo enamora-soltando parné.
Y algunos al verlas pasar
de lejos suelen suspirar

¡Ay! Madrileña bonita
la de andar tan ligero
eres bonita y graciosa
eres como yo te quiero
eres como yo te quiero.

EL PÁJARO HERIDO

1920.

Letra de Ángel Hernández D Lorenzo.

Música de Álvaro Retana.

I

Un lindo pajarito, cierta noche,
herido *refugióse* en mi ventana,
y yo le recogí compadecida
prestándole el calor que le faltaba.

Le puse en una jaula primorosa
cuidándole con mimo noche y día
y siempre que sus trinos escuchaba
cantaba yo, con gran melancolía.

Pajarito, pajarito
que yo cuido
con el alma entera
necesito yo también
que alguien a mí
cuidarme quiera.

II

De un hombre zalamero y engañoso
sentime al poco tiempo enamorada
y vi que, cual mi pobre pajarillo,
vivía el amor aprisionada.

Guardábame en la carcel de sus brazos
y yo, que me engañaba no advertía
mas viendo entristecer al pajarillo
cantaba yo con gran melancolía

Pajarito, pajarito,
que en tu jaula
vives prisionero
yo también
por un amor
igual que tú
cautiva muero.

III.

Al ver lo que mi pájaro sufría
le di la libertad una mañana
y al ver que mi galán era falso
rompí con su querer desengañada.

Hoy día, que ha pasado tato tiempo
recuerdo que le quiero todavía
y siempre que recuerdo al pajarito

suspiro con melancolía
pajarito pajarito
que cruzando vas

el mundo entero
busca pronto a mi galante-lay dile tu
que aun le quiero.

EL PRIMER BESO

Creación de Bella Emilia, 1920.

Letra de D. Ángel Hernández de Lorenzo [Bussoni].

Música de Barta y Retana.

I

Cuando yo era una niña
de quince años no más
al ir al colegio
solíame encontrar.
Con un guapo estudiante
que a clase iba también
y siempre me miraba
lo mismo que yo a él.
Y aunque era yo tan joven
temblaba de emoción
sintiendo que latía
con fuerza el corazón,
el corazón
el corazón.
¡Ay Lili, ay Lili,
yo quisiera gozar las delicias
de un amor expresado en caricias.
¡Ay Lili, ay Lili,
pues de fijo seré muy feliz
cuando bese a un galán
y me bese él a mi.

II

Pasado poco tiempo
aquel guapo galán
rondaba mis balcones
con amoroso afán.
Y cierta noche al verle
jurarme su pasión
radiante de alegría
le di mi corazón
Y un día que alocada
un beso yo le di
pensándome lo hecho
cantaba luego así,
cantaba así,
cantaba así.
¡Ay Lili, ay Lili
tu no sabes muy bien lo que has dado,
ese beso es terrible pecado
¡Ay Lili, ay Lili,
se me abrasan los labios a mí
solamente de pensar

en el beso que di.

III

Hoy día en que ya nada
ignoro del amor
y todos sus secretos
la vida me enseñó
después de haber tenido
amores á granel
recuerdos muchas veces
al estudiante aquél.
Y me entran sin quererlo
las ganas de llorar
al ver que todo pasa
y no hay nada verdad,
nada verdad
nada verdad.
¡Ay Lili, ay Lili,
ahora pienso con melancolía
en el beso que di yo aquel día
¡Ay Lili, ay Lili, en la vida podré yo olvidar
aquel beso de amor
el primero que di.

SERENATA GALANTE

1920.

Letra y música de Álvaro Retana.

Un joven enmascarado
viene a lograr mis favores,
cantando su serenata
ante mi reja de flores.

Y gracias al antifaz
no es posible averiguar
hasta que no llegue al fin,
si el hombre que jura amor
con acento arrullador,
es hombre o es arlequín.

Ay Colomina, Colombina
niña gentil de ojos de cielo,
debes en guardia colocarte,
cualquier caramelo.

Niña gentil y caprichosa,
lo más voluble en el amor,
sal a escuchar la serenata
que alegre canta tu trovador.

Tranquila duerme la aldea
bajo la luz de la luna
que a todos soñar nos hace
con amor y con fortuna.

Entona él con su laud
la canción de juventud
que despinta a la ilusión.
Y de un ensueño al salir
encantada he de sentir
el placer del corazón.

Ay Colomina, Colombina
niña gentil y caprichosa;
si le concedes tus favores,
con sus amores, te hará dichosa.

Iremos juntos locamente
tras la alegría y el placer,
pues dicen que la vida es corta
y solo importa pasarlo bien.

SERENATA DE SALAVERA

Creación de Salud Ruiz, 1921.
Letra de Álvaro Retana.
Música de Ricardo Yust.

I

Talavera de la Reina
pueblo donde yo nací
me voy lejos de tu vega
pues nadie me quiere aquí.

Refrán

Todo son envidias, todo son rencores,
por que a mi los mozos me ofrecen amores.
Ha salido cierta la buena ventura
me lo dijo una pobre gitana
que todo lo augura:
“moza serrana de Talavera,
no tendrás en el mundo
quien bien te quiera”.

II

Pastorcillo de la sierra que me jurabas amor
olvidando a tu zagala que te juraba pasión.
Por el amor mío ceras desgraciado
pues ese es el sino que a mi Dios me ha dado.
Nadie a mi en el mundo me puede querer
me lo dijo la vieja gitana
no lo olvidaré.

III.

Mozas las de Talavera sin temor podéis vivir
que va a marchar a otro pueblo
quien orgullo fue de aquí.
Y al marchar la pobre mujer dolorida
quedará olvidada su reja florida.
Ya no irán los mozos a cantarme amores
porque irán a ofreceros a todas
sus ramos de flores.

AMOR JAPONES

Creación de Raquel Meller, 1922.

Letra de Álvaro Retana.

Música de A. Bódalo.

I

Favorita mimada fui
de un magnifico Emperador
a quien tuve prisionero
en las redes de mi amor.
En las noches de claro azul
le esperaba yo en mi jardín
y cuando a mi lado estaba
a mi galán oía yo cantar así.
Japonesita ven que quiero yo gozar
lo besos dulces cual la miel
que tu boquita sabe dar
esclavo tuyo ser
es un placer mayor,
pues son tus brazos para mi
la cárcel del amor.

II

Cierto día asomada vi
que mi amante el Emperador
un hijo mayor tenía
sumamente encantador,
al muchacho yo cautivé
con misterio y habilidad
y lo que aprendí del padre
con ilusión en el jardín volvía a cantar.
Japonesito ven que quiero yo gozar
los besos dulces cual la miel
que tu boquita sabe dar.
Esclava tuya ser
es mi placer mayor,
pues son tus brazos para mi
la cárcel del amor.

III

Una noche me descuidé
y mi amante el Emperador
descubrió mis amoríos
con su hijo encantador,
le miró con tranquilidad
y después *acercóse* a mi
y besándome muy triste,
con emoción me abandonó
cantando así:

Japonesa, adiós,
tu amor murió ya en mí,
mi hijo te doy si es tu ilusión,
para que seas muy feliz.
Sólo una cosa yo
te voy ahora a pedir,
y es que le quieras tanto a él
cual yo te quise a ti.

¡AY SANDUNGA!

Creación de la Goya.
Letra de Álvaro Retana.
Música de Luis Barta.

I

El baile de la Sandunga,
es oda en Tegual *tepee*,
y voy a cantarlo ahora,
por ver su le gusta a usted.

Refrán

Ay, Sandunga,
Sandunga, de amor me muero,
si no me das tu cariño,
Sandunga por ti me muero.

II

Se quiere casar conmigo
un chico que me ha gustado
más no sirve para esposo
pues tiene el sueño pesado.

Refrán

III

El baile de la Sandunga
lo va a bailar Romanones.
Ya le ha dicho al zapatero
que le arregle los tacones.

LA REINA DE TOLEDO

Creación de Mercedes Serós, Carmen Flores y Egmond de Bries, 1922.
Letra de Monreal y Martra.
Música de Álvaro Retana.

I

Ha nacido por mi suerte
en el corazón de España
pues soy hija de Toledo
la hermosa tierra
que el Tajo baña.
Y también es toledano
el que tiene mi querer
un mocito que hoy me deja
pues se marcha a servir al Rey

Refrán

Toledanita
no pases penas
que él no se olvida
de su morena.

II

Ya se van los quintos, madre:
ya se va el galán que adoro.
Quiera Dios que mal no pase
y que a mi lado vuelva muy pronto.
A la Virgen de la Ermita
día y noche he de rezar,
y he de llevarle mil flores
por que guarde a mi galán.

Blanca es la plata,
rubio es el oro,
moreno el tuno
a quien yo adoro.

III.

Con una paloma blanca
más bonita que un lucero
he de mandarle una carta
para decirle lo que le quiero.
No me da pena ninguna
el que hoy tenga que partir,
pues cuando con el Rey cumpla,
con su reina ha de cumplir.

Toledanita.

¡Ay, lo que has hecho!
Mas no te apures,
y a lo hecho, pecho.

DUQUESA FRÍVOLA

Creación de Cándida Suarez y Salud Ruiz, 1927.

Letra de Álvaro Retana.

Música de Luis Barta.

Yo soy en la corte de la bella Francia
el más delicioso juguete de amor
Soy la favorita de nuestro monarca
que busca mis besos con loco fervor
En palacio mi coquetería
hoy despierta inquietante pasión
y por eso a mi paso los nobles
me saludan con esta canción

Duquesa que llenas la Corte
de un suave perfume de amor
del demonio tú tienes la gracia
y de un ángel el candor.
Duquesa que vas por la vida
pensando tan solo en reír
al mirar tu picante belleza
se siente un deseo tenaz de vivir.

En el exquisito siglo diez y ocho
triumfa como nunca la frivolidad.
Danzas y canciones alegran mi vida
con un grato aroma de *perversividad*.
Yo soy esa duquesa traviesa
que hace juegos con el corazón
y por eso los nobles repiten
esa tierna y galante canción.

Duquesa de rostro de nácar
que entonas un canto al placer
eres un adorable diablillo
con figura de mujer.
Duquesa que alegras la Corte
y reinas con todo esplendor
al mirar tus sabrosos encantos
se enciende la llama febril del amor.
Al mirar tus sabrosos encantos
se enciende la llama febril del amor.

6. Fuentes y bibliografía

6.1. Hemerografía histórica

ABC (1911-1970)

Ahora (1936)

Crónica (1937)

Diario de la Mañana (1939)

El avisador numantino (1940)

El Imparcial (1900)

El Popular: diario republicano (1915)

El Progreso: diario republicano autonomista (1926-1928)

España Democrática (1938)

España Libre: diario de la noche (1916)

Heraldo de Zamora (1928)

Hoja del lunes (1960)

La Correspondencia de España (1894-1920)

La libertad (1926-1932)

La Voz (1922-1937)

Mundo Gráfico (1915-1933)

Pluma y lápiz (1903)

6.2. Fuentes impresas

Retana, Álvaro. *El octavo pecado capital*. Madrid: Ediciones Jasón, 1933.

— *El Petronio del siglo XX*. Barcelona: Celebridades de Varietés, 1926.

— *Flor del mal*. Madrid: La Novela de Hoy, 1924.

— *La mascara de bronce*. Madrid: La Novela de Hoy, 1926.

— *Las “locas” de postín y A Sodoma en tren botijo*. Madrid: Odisea Editorial, 2004.

— *Las locas de postín. Los ambiguos. Lolita buscadora de emociones. El tonto*, editado por Maite Zubiaurre, Audrey Harris y Wendy Kurtz. Doral: Stockcero, 2013.

— *Las mujeres de Retana*. Madrid: Prensa Popular, 1921.

6.3. Literatura crítica

Alonso González, Celsa. «1900-1936: Modernización, nacionalización y cultura popular». En *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, coordinado por Celsa Alonso González, 105-142. Madrid: ICCMU, 2010.

— «Creación musical, cultura popular y construcción nacional». En *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, coordinado por Celsa Alonso González, 39-56. Madrid: ICCMU, 2010.

— *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU-SGAE, 1998.

Álvarez-Sousa, Antonio. «El constructivismo estructuralista: la teoría de las clases sociales de Pierre Bourdieu». *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, n.º 75 (1996): 145-172.

Anastasio, Pepa. «Pisa con Garbo: El cuplé como performance». *Trans: revista transcultural de música*, n.º 13 (2009). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>.

Aubert, Paul, Carlos Serrano y Jean-Michel Desvois. «Libros y medios de comunicación de masas». En *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, editado por Carlos Serrano y Sergue Salaün, 55-90. Madrid: Marcia Pons, ediciones de Historia, S. A., 2006.

Baliñas, María. «Retana y Ramírez de Arellano, Álvaro ». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

- Barce, Ramón. «El sainete lírico (1880-1915)». En *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, 195-244. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- Barreiro, Javier. «Álvaro Retana en la erotografía del primer tercio de siglo: un acercamiento a los textos del cuplé sicalíptico». En *El cortejo de afrodita*, coordinado por Antonio Cruz Casado, 267-284. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.
- «La Fornarina y el origen de la canción española». *Akarpía: investigación feminista. Representaciones feministas para una simbología de la otredad*, n.º 16 (2005): 27-40.
- «Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad». *Dossiers Feministes*, n.º 10 (2007): 85-100.
- Blasco Magraner, José Salvador. *Los inicios del erotismo en la escena teatral lírica madrileña. Vicente Lleó y el género sicalíptico*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- «L'illusion biographique». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 62 (1986) : 69-72.
- Buszek, María Elena. *Pin-up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. London: Duke University Press, 2006.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Traducido por Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós, 2006.
- *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2011.

- Cámara de Landa, Enrique. «Escándalos y condenas: el tango llega a Italia». En *El tango nomade: ensayos sobre la diáspora del tango*, coordinado por Ramón Pelinski, 163-250. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000.
- Casares Rodicio, Emilio. «La música del siglo XIX español: conceptos fundamentales». En *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, 13-122. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- «La música española hasta 1939 o la restauración musical». En *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, coordinado por José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio, 261-322. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.
- Cayuela Sánchez, Salvador. «La biopolítica en la España franquista». Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2010.
- Cejador y Frauca, Luis. *Historia de la lengua y literatura castellana comprendidos los autores hispano-americanos*. Vol. 13. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920.
- Charnon-Deutchs, Lou. *Fictions of the feminine in the nineteenth-century spanish press*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Cleminson, Richard y Francisco Vázquez García. *"Los Invisibles": a History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1939*. Cardiff: University of Wales Press, 2007.
- Cott, Nancy. «Mujer moderna, estilo norteamericano. Los años veinte». En George Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente 5 (El siglo XX, 1993)*, traducido por Marco Aurelio Galmarini, 91-101. Madrid: Santillana ediciones, 2000.

- Cruz Casado, Antonio. «Álvaro Retana, “El novelista más guapo del mundo”». En *Andalucía y la bohemia literaria*, coordinado por Manuel Galeote López, 17-48. Málaga: Arguval, 2001.
- «José María Carretero Novillo, "El caballero audaz" (1888-1951) y la novela erótica». En *Andalucía y la bohemia literaria*, coordinado por Manuel Galeote López, 69-96. Málaga: Arguval, 2001.
- «La moda femenina en las novelas eróticas en clave de Álvaro Retana (1890-1970)». En *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, 317-328. Granada: Universidad de Granada, 1998.
- «Un toque de rosa. Lesbianismo y homosexualidad en algunas novelas de Álvaro Retana». *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, nº. 32 (2012): 549-570.
- Díaz de Quijano, Máximo. *Tonadilleras y Cupletistas: (historia del cuplé)*. Madrid: Cultura Clásica y Moderna, 1960.
- Díaz Marcos, Ana María. «Masculinidades disidentes: El tercer sexo en las novelas de Álvaro Retana». *Prisma Social: revista de investigación social*, nº. 13 (2014): 1-32.
- Dougherty, Dru y María Francisca Vilches. *La escena madrileña entre 1918 y 1926*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990.
- Duque, Carlos. «Judith Butler y la teoría de la performatividad de género». *Revista de educación y pensamiento*, n.º 17 (2010): 85-95.
- Espin Templado, Pilar. *El teatro por horas en Madrid*. Madrid: CSIC, 1995.
- Ezpeleta Aguilar, Fermín. «Erotismo y escuela: "Los extravíos de Tony" (1919) de Álvaro Retana». *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, n.º 9 (2006): 39-56.
- Ferrarotti, Franco. «Historias de vida y ciencias sociales». *Perifèria*, n.º 5 (2006). doi10.5565/rev/periferia.162.

- Ferrer, Claudio. «El chotis en el teatro musical español». *Revista de musicología* 20, n.º 2 (1997): 981-990.
- Fortuny, Carlos [Álvaro Retana]. *La ola verde*. Barcelona: Editorial Jasón, 1931.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Traducido por Ulises Guiñazu. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 2000.
- G. Duero, Dante y Gilberto Limón Arce. «Relato autobiográfico e identidad personal. Un modelo de análisis narrativo». *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, n.º 2, 2 (2007): 232-275.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Senos*. Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1992.
- Gómez Navarro, J. L. *En torno a la biografía histórica*. Madrid: Instituto Universitario Ortega y Gasset, 1998.
- Gómez-Navarro Navarrete, José Luis. «En torno a la biografía histórica». *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n.º 13 (2005): 7-26.
- González García, Carmen. «La dictadura de Primo de Rivera: una propuesta de análisis» *Anales de Historia Contemporánea*, n.º 16 (2000): 337-408.
- Heuer, Jacquelin. «Álvaro Retana recuperado». En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coordinado por Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, 2:643-654. Madrid: Castalia, 2000.
- Iglesias Igesias, Iván y Susana Bardavío-Esteban. «Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte: un análisis pragmático-cultural». *Studi spanici*, n.º 37 (2012): 193-210.

- Imaz, Mikel. «De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX by Alberto Mira». *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, n.º 1 (2005): 200-201.
- Lagarde, Marcela. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua: Puntos de Encuentro, 2001.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Litvak, Lily. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936*. Madrid: Taurus, 1994.
- *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1979.
- L. Madrid, Alejandro. «Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue». *Trans: revista transcultural de música*, n.º 13 (2009). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>.
- Longa, Francisco. «Trayectorias e historias de vida: perspectivas metodológicas para el estudio de las biografías militantes». En *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, 1-20. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2010.
- Lopetegui, Ana, ed. *Mujeres en la escena*. Madrid: SGAE, 1996.
- López Ruiz, José. *Aquel Madrid del cuplé*. Madrid: Editorial Avapiés, 1988.
- Magnien, Brigitte. «Crisis de la novela». En *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, editado por Carlos Serrano y Serge Salaün, 233-302. Madrid: Marcia Pons, ediciones de Historia, 2006.
- Martínez Arnaldos, Manuel, ed. *Artemio Precioso y la novela corta*. Albacete: Diputación de Albacete, 1997.

- Martínez Expósito, Alfredo. «Normalización y literatura “queer”». En *Seminario Teoría Queer: de la transgresión a la transformación social*, 24-39. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2009.
- Montijano Ruiz, Juan José. *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Editado por Pedro M. Villora. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010.
- *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009.
- Mori, Thiago. «Ribetes de Sicalipsis. Modelos cosmopolitas para un erotismo subliterario catalán». *Ambigua: revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, n.º 2 (2015): 96-110.
- Nicole Robin, Claire, Carlos Serrano Lacarra, Eliseo Trenc y Brigitte Magnien. «Cultura cotidiana». En *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, editado por Carlos Serrano y Serge Salaün, 135-186. Madrid: Marcia Pons, ediciones de Historia, 2006.
- Nieva, Isabel María Alba. «Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)». Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015.
- Ortiz Hedesa, Olga. *El amor patriarcal en la copla española*. Córdoba: Asamblea de Mujeres de Yerbabuena, 2013.
- Passerini, Luisa. «Sociedad de consumo y cultura de masas». En George Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol. 5 (El siglo XX, 1993), traducido por Marco Aurelio Galmarini, 349-368. Madrid: Santillana ediciones, 2000.
- Passeron. Jean-Claude. «Flux, Itinéraires, Trajectoires.». *Revue Française De Sociologie* 31, n.º 1 (1990): 3-22. doi:10.2307/3321486.

- Pérez Navarro, Pablo. *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*. Barcelona-Madrid: Editorial Egales, 2008.
- Pérez Rordriguez, David. «La homosexualidad en la canción española». *Ogigia: revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 6 (2009): 55-71.
- Piro, C. *Invertidos y rompepatrias: socialismo y homosexualidad en el Estado Español*. Vitoria-Gasteiz: Eztabaida Argitalpenak-Liburudenda, 2011.
- Ramos, Olga María. *De Madrid... al cuplé: una crónica cantada*. Madrid: La Librería, 2001.
- Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro, 1967.
- *Historia del arte frívolo*. Madrid: Tesoro, 1964.
- Rivera, Ruth. «La construcción del hecho escénico a través de la prensa de Valladolid en el cambio de siglo (XIX-XX). Un proyecto de viabilidad investigadora». Trabajo de Fin de Master, Universidad de Valladolid, 2011.
- Rodríguez, Francisco. «El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial». *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, n.º 2, 26 (2000): 9-24.
- Romero-Domínguez, Lorena R. «La dictadura de Primo de Rivera: entre el control y la censura (1924-1930)». En *Un siglo de información en Sevilla: (prensa, radio y televisión*, coordinado por Concha Langa-Nuño, Lorena R. Romero-Domínguez y María José Ruíz Acosta, 51-82. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009.
- Rosal Nadales, Francisco José. «La lucha contra la amoralidad en la sociedad española: la Lectura Dominical frente a los espectáculos de variedades (1900-1920)». *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 21 (2017): 67-84.

- Sáez, Gemma, Inmaculada Valor Segura y Francisca Expósito. «¿Empoderamiento o Subyugación de la Mujer? Experiencias de Cosificación Sexual Interpersonal». *Psychosocial Intervention*, vol. 21, n.º 1 (2012). <http://dx.doi.org/10.5093/in2012v21n1a9>.
- Salaün, Serge. «Cuplé y variedades (1890-1915)». En *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, coordinado por Marie Salgues, Evelyne Ricci y Serge Salaün, 125-152. Madrid: Editorial Fundamentos, 2005.
- «Do cuplé deshabilé: A Colección de "El Teatro Frívolo" ou o erotismo escénico nos anos trinta». *Unión libre: cadernos de vida e culturas*, n.º 5 (2000): 85-93.
- *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- «El género ínfimo: mini-culture et culture de masses». *Bulletin hispanique* 91, n.º 1 (1989): 147-168.
- «Espectáculos (tradicción, modernidad, industrialización, comercialización)». En *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, coordinado por Serge Salaün y Carlos Serrano Lacarra, 187-212. Madrid: Marcia Pons, ediciones de Historia, 2006.
- «La sociabilidad en el teatro (1890-1915)». *Historia Social*, n.º 41 (2001): 127-146.
- «Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936): estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo». *Dossiers Feministes*, n.º 10 (2007): 63-83.
- «Le mots et le corps: la rénovation du théâtre espagnol vers 1900». *Hispanística XX*, n.º 15 (1997): 3-22.
- «Les mots et la "chose". Le théâtre "pornographique" en Espagne». *Hispanística XX*, n.º 19 (2002): 211-232.
- *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*. París: Presses Sorbonne nouvelle, 2011.

— «Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo XX». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 10, n.º 19-20 (1996): 27-48.

— «Sexo y la canción. (Prostitución y espectáculos en los siglos XIX y XX)». *El Bosque*, n.º 2 (mayo-agosto 1992): 107-121.

Sanchez, Alberto. «La mujer en la literatura galante del período de entreguerras. Las mujeres de Joaquín Belda y Álvaro Retana». En *La mujer en la literatura, la sociedad y la historia: identidad, cambio social y progreso en las culturas mediterráneas*, coordinado por Mercedes González de Sande y Fidel López Criado, 443-450. Santiago de Compostela: Andavira, 2010.

Scaraffia, Guiseppe. *Señoras de la noche: historias de prostitutas, artistas y escritores*. Madrid: Machado Libros.

Serrano Lacarra, Carlos y Paul Aubert. «Hacia la modernización». En *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, editado por Carlos Serrano y Serge Salaün, 35-54. Madrid: Marcia Pons, ediciones de Historia, 2006.

Serrano, Pedro. «Diccionario criminal». En *Fuera de ley. Hampa, anarquistas, bandoleros y apaches. Los bajos fondos en España (1900-1923)*, 521-557. Madrid: La Felguera, 2016.

Sigüenza, Raquel. «Los lugares del hampa». En *Fuera de la ley. Hampa, anarquistas, bandoleros y apaches. Los bajos fondos en España (1900-1923)*, 175-222. Madrid: La Felguera Ediciones, 2016.

Subirá, José. *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor, 1933.

Terrasa Mateu, Jordi. «Control, represión y reeducación de los homosexuales durante el franquismo y el inicio de la Transición». Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2016.

- Thompson, Paul. *The voice of the past, oral history*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Toledano, Juana. «Erotismo y censura en Álvaro Retana». En *El cortejo de afrodita*, coordinado por Antonio Cruz Casado, 259-266. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.
- Toro Ballesteros, Sara. «El escritor que se pintó a sí mismo: los figurines de Álvaro Retana». *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, n.º 3 (2015): 183-208.
- Urgate Pérez, Javier. «La matriz del deseo: del género a lo genital». *Ayer. Homosexualidades*, n.º 87 (2012): 23-44.
- Usó, Juan Carlos. *Orgullo travestido: Egmont de Bries y la repercusión social del transformismo en la España del primer tercio del siglo XX*. Santander: El Desvelo, 2017).
- Vasco San Miguel, Eduardo. «Para una historia de la voz escénica en España». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Vázquez de Gey, Elisa. *Anita Delgado. Maharani de Kapurthala*. Madrid: Planeta, 1998.
- *La Princesa de Kapurthala*. Madrid: Planeta, 2008.
- Vázquez Montalban, Manuel. *Cancionero general (1939-1971)*. Barcelona: Lumen, 1979.
- *Cien años de canción y music-hall*. Barcelona: Seix Barnal, 1974. Reedición, Sant Cugat del Vallés: Nortedur, 2014.
- Vernet Pons, Vicenç. «La estrategia ficcional en la novela de Álvaro Retana». Tesis doctoral, Universidad Rovira I Virgili, 2008.

Villena, Luis Antonio de. «Álvaro Retana, en el abanico de la novela galante-decadente». *Turia: Revista cultural*, n.º 21-22 (1992): 317-328.

— *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*. Madrid: Pre-textos, 1999.

Vones-Liebenstein, Úrsula. «El método prosopográfico como punto de partida de la historiografía eclesiástica». *Anuario de historia de la Iglesia*, n.º 14 (2005): 351-364.

Zúñiga, Ángel. *Una historia del cuplé*. Barcelona: Barna, 1954.

Zussman, Robert. «Autobiographical occasions: Special Issue». *Qualitative Sociology*, 23-1 (2000): 5-8.

