

Retablo español (1942): la consagración de Concha Piquer y de los espectáculos de arte español

Enrique Encabo Fernández

Universidad de Murcia

Es habitual en los textos que narran la historia de la *canción española* o *copla*, situar *Ropa tendida* como un momento fundacional, tanto por tratarse de la primera colaboración del trío Quintero, León y Quiroga, como por el protagonismo de su intérprete, Concha Piquer. Sin embargo, son pocos los datos acerca de este espectáculo y, además, inexatos y erróneos, pues en realidad fue *Retablo español* —“Ropa tendida” era una de las estampas que integraban la obra— su primera creación conjunta. Por ello, en este artículo se analiza el espectáculo *Retablo español* —estrenado en noviembre de 1942— atendiendo tanto a la configuración misma del producto, basado en creaciones y modelos previos heredados de la escena teatral de principios de siglo y de la II República, como a su recepción.

Palabras clave: Canción española; copla; Concha Piquer; música española del siglo XX; artes escénicas; teatro.

It is usual in all the texts that narrate the history of the Spanish song or *copla*, to situate *Ropa tendida* as a foundational moment, as much for the collaboration of the trio of creators Quintero-León-Quiroga as for the protagonism of its interpreter, Concha Piquer. However, the existing academic literature provides little data on this show and, on occasion, these are erroneous. For this reason, this article will analyze the show *Retablo español* (1942), focusing both on the configuration of the product itself, based on previous creations and models corresponding to the republican period, and on its reception.

Keywords: Spanish song; *copla*; Concha Piquer; 20th century music; performing arts; theater.

1. Introducción: datos y dudas

Es habitual en prácticamente todos los textos que narran la historia de la llamada *canción española* —posteriormente conocida como *tonadilla* o *copla*— situar *Ropa tendida* como un momento fundacional (Román, 1994, p. 132), tanto por ser, supuestamente, la primera colaboración del trío Quintero, León y Quiroga como por el protagonismo de su intérprete, Concha —aún Conchita— Piquer. Sin embargo, en estas investigaciones se ofrecen pocos datos del montaje y su recepción. El presente artículo nace, por tanto, de una inquietud personal por conocer realmente el impacto y trascendencia de este primer espectáculo y sus creadores¹.

¹Este trabajo se enmarca en el proyecto *Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936-1975): sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales*. IP del proyecto: Iván Iglesias. Financiado por el plan de ayudas 2021 a Proyectos de Generación de Conocimiento en el marco del Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023, Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia: PID2021-128307OB-I00).

Lamentablemente, son escasos los vestigios y pistas que he podido encontrar hasta el momento sobre el mismo. Los textos académicos y divulgativos que se aproximan al universo de la copla no profundizan en esta primera colaboración, presentando además erratas e inexactitudes. Por lo tanto, aunque la prensa, oficial tras la instauración del franquismo, no proporciona excesivos datos, me serviré de la misma como principal fuente de información.

2. *¿Ropa tendida o Retablo español?*

Como indicaba anteriormente, el principal objetivo de este artículo es establecer cuál fue el primer espectáculo de *arte español* firmado por la tríada Quintero, León y Quiroga y protagonizado por Concha Piquer. Y aunque parezca algo sencillo, no lo es atendiendo a la bibliografía existente en torno a la copla y a la artista valenciana. Por ejemplo, la biografía de Concha Piquer ofrecida en la web de la Real Academia de Historia señala que «el primer espectáculo de variedades que marca más exactamente el inicio del género de la copla se estrenó el 13 de enero de 1942 en el madrileño Teatro Reina Victoria y llevaba por título *Ropa tendida*»². También Andrés Peláez (2009) se refiere a este espectáculo como *Ropa tendida*, añadiendo —algo inexacto— que estaba inspirado en *Las calles de Cádiz* (1933). Inés María Luna (2017, pp. 85 y 110) corrige a los anteriores autores datando el estreno de *Ropa tendida* en 1940 y de *Retablo español* en 1943, mientras que José Andrés de Molina (2001) sitúa el estreno de *Ropa tendida* en Madrid en 1942. Elsa Calero (2014) avanza la fecha dos años, indicando 1944 como fecha de estreno de *Ropa tendida*, «espectáculo que sentaría las bases de una relación profesional muy fructífera entre los compositores/letristas y Concha Piquer» (p. 5). Stephanie Sieburth (2016) —siguiendo a Román— indica que Antonio Márquez, «mencionando *Las calles de Cádiz* de Lorca como modelo» (pp. 91-91), reunió al famoso trío para crear *Ropa tendida* (1942). Coincide en el año 1942 como momento del estreno de *Ropa tendida* Julio Arce (2021, p. 108), y Alberto Romero Ferrer (2019) va más allá, detallando el programa completo del espectáculo *Ropa tendida* (1942), precisando como fecha del estreno enero de 1942: coinciden ambos en que este tuvo lugar en el Reina Victoria. Por último, consultada la biografía escrita por la hija de la artista, nombra el espectáculo mínimamente, dando un salto temporal de *Las calles de Cádiz* (1940) a la canción “Cría cuervos” (Márquez Piquer, 2015, pp. 77-80) ³.

En todos estos textos encontramos los dos errores más repetidos en la literatura existente⁴: por un lado, la fecha de estreno y, por otro, el título de la obra. Respecto a la fecha, si bien es cierto que en enero de 1942 Concha Piquer y su «gran Compañía de Arte Español» están en el madrileño Reina Victoria, el espectáculo que ofrecen son las estampas andaluzas de León y Quiroga — las “Sevillanas del Espartero” y “Café del Puerto”—, no contando aún con la colaboración de Quintero (Figura 1). En su reciente tesis doctoral, María Jesús Pérez Ortiz (2023) ofrece una fecha exacta, indicando que el «apunte de sainete original de Rafael de León y Antonio Quintero, música de Manuel López Quiroga» *Ropa tendida*, se estrenó en el Teatro Reina Victoria el 2 de enero de 1942 (p. 224). Sin embargo, la función de esa noche corresponde a *Vidas cruzadas*, de Benavente, anunciándose para el lunes 5 el beneficio de Ana María Noé y Guitart. Es ese

²Román Fernández, Manuel. «Concepción Piquer López»; recuperado de <https://dbe.rah.es/biografias/9758/concepcion-piquer-lopez>.

³Es preciso advertir que la biografía escrita por Concha Márquez Piquer (con un carácter más sentimental que riguroso) debe tomarse con todas las reservas, pues a pesar de ser testigo directo de muchos de los aspectos que se reflejan, contiene numerosas erratas en cuanto a fechas y nombres. Según Concha Márquez Piquer, escribió su texto para *corregir* una biografía no autorizada, refiriéndose a la escrita por Martín de la Plaza (2001).

⁴También en mi caso (Encabo, 2019, p. 29), repetí el error al guiararme por la literatura académica consultada y no haber acudido, aún, a las fuentes primarias.



mismo lunes 5 cuando se anuncia la llegada a la capital de Conchita Piquer, apareciendo el 12 de enero la reseña del debut. El redactor de la noticia indica que, aunque se anuncian con diferente título, algunas de las estampas que se ofrecen son las mismas que las de 1940 —caso de “Café del Puerto” que es «un calco exacto de “Las calles de Cádiz”» (S.f.⁵ 1942a, p. 2)—, destacando algunas canciones nuevas como “Almudena”, “Dime que me quieres” o “Eugenia de Montijo”. En este espectáculo todavía no observamos el nombre de Antonio Quintero como coautor, ni los de Amalia de Isaura y Manolo Caracol como intérpretes, que sí estarán en *Retablo español*.

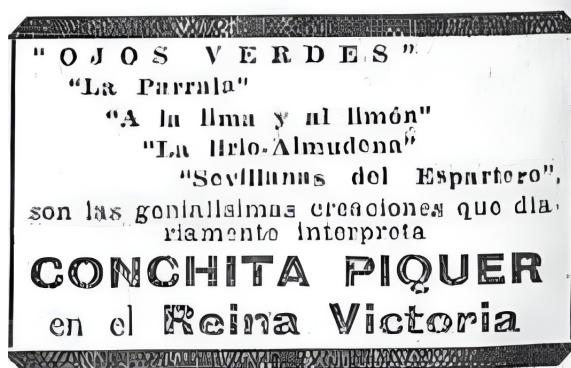


Figura 1. Publicidad del espectáculo de Conchita Piquer en el Reina Victoria (*Hoja del Lunes* (Madrid), 26 de enero de 1942)

El segundo error, referido al título, se produce cuando se toma la parte (“Ropa tendida” es una de las estampas que conforman la obra) por el todo (*Retablo español*)⁶. A pesar de lo exiguo de la documentación y las erratas halladas en los estudios precedentes, pretendo en las siguientes líneas comprender la gestación y recepción de este espectáculo. Pero, antes de continuar, es preciso desdecir las afirmaciones anteriores, y aclarar una vez más que *Retablo español* fue —a falta de documento que pruebe lo contrario— el primer trabajo conjunto de Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga —aunque el maestro Quiroga previamente ya había colaborado, por separado, con Antonio Quintero y con Rafael de León— y que, dentro de los diversos números que lo conformaban, se encontraba “Ropa tendida”⁷. *Retablo español* se estrenó en noviembre de 1942 en el Poliorama de Barcelona (al madrileño Teatro Fontalba llegaría en enero de 1943).

⁵Empleamos la abreviatura *S.f.* para indicar que el artículo o la crónica va sin firma.

⁶Consultados los fondos de la SGAE, no he encontrado ninguna obra registrada como “Ropa tendida”, sí como *Retablo español* (código SGAE 3.346.275) apareciendo como creadores Manuel López Quiroga, Antonio Quintero y Rafael de León, y como editores Jardín de Coplas Editorial S.L. Como más adelante detallaré, a propósito del estreno Conchita Piquer subrayaba que *Retablo español* era un espectáculo «totalmente nuevo».

⁷En el Archivo General de la Administración se encuentra un expediente (3571/42) relativo a la obra *Pergaminos y claveles* («Fantasía cómica en prosa y verso» de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Quiroga) con solicitud de representación firmada el 4 de noviembre de 1942. Si esta obra era anterior no es relevante dado que el informe de censura (elaborado por Antonio Pastor) fue negativo y, por consiguiente, no se autorizó su representación a cargo de la Compañía de Concha Piquer. Un día después aparece la solicitud (expediente 3577/42) firmada por Rafael de León (el 5 de noviembre) para otra obra, el «apunte de sainete viejo» *Ropa tendida*. El informe del censor (emitido el 9 del mismo mes) informa de que se trata de una «estampa de Madrid de 1900 sin trascendencia alguna» y por tanto autoriza su representación. Como se puede observar, las fechas coinciden con el estreno de *Retablo español* en Barcelona.

3. El nacimiento de los *espectáculos de arte* y la *canción española*

Aunque se ha señalado en repetidas ocasiones que Conchita Piquer creó los conocidos como *espectáculos de arte* o *espectáculos de arte español* a partir de su experiencia y aprendizaje en Broadway, lo cierto es que estos bebían de toda una tradición precedente. Como las investigaciones de los últimos años muestran, ya en tiempos de la II República hallamos experimentaciones en esta línea, pero quizás, en su ideación, su génesis se encuentra en el ambiente escénico de las primeras décadas del siglo XX.

En los últimos años del XIX se ofrecen al público bastantes títulos dentro del género chico que son sainetes de temática andaluza (consecuentemente con músicas inspiradas en esta región). Estos sainetes conviven con la escena del cuplé, que eclosiona en la primera década del pasado siglo extendiendo su hegemonía hasta los años treinta (Encabo, 2019). Dentro del universo del cuplé, junto a la vertiente sentimental, de actualidad y sicalíptica, también existió una tendencia andaluza o flamenca, representada por Pastora Imperio, Carmen Flores o Dora la Cordobesita, entre otras muchas intérpretes. El éxito del cuplé convivirá con otras fórmulas escénicas con las que, además, inevitablemente se hibridará en los años veinte y treinta: las variedades⁸ (espectáculos configurados a partir de números breves a cargo de diversos artistas y en los cuales también tienen presencia cantaores, bailaoras y tocaores de la escena flamenca), la revista (en la cual se insertan, siguiendo la moda, cuadros flamencos o andaluces) y la ópera flamenca (posteriormente, también la comedia flamenca). Apuntar siquiera brevemente este contexto es fundamental, por cuanto muchos de los creadores y artistas de lo que posteriormente comprenderemos como *canción española* desarrollan su primera actividad en este fecundo vivero (a modo de ejemplo: Miguel de Molina, Angelillo, Imperio Argentina, Estrellita Castro, la Argentinita o la propia Conchita Piquer). Temas fundacionales como “La cruz de mayo”, “María de la O”, “María Magdalena” o “Mi jaca” dan como resultado su difusión no solo como canciones sino también reformulados dentro de pequeñas obras dramáticas escritas aprovechando su éxito, *apropósitos* resultantes de su popularidad en los que tienen cabida numerosas expresiones andaluzas, flamencas o agitanadas (Figura 2).

Temporalmente, además, estamos en el momento en que la denominada Generación⁹ del 27 cultiva el neopopularismo junto a las vanguardias, reclamando una estética diferente a la más adusta propugnada anteriormente por la conocida como del 98. Frente a Castilla como representación de España, los jóvenes del 27 (muchos de ellos andaluces) apuestan por una España donde lo cosmopolita, lo urbano y lo folclórico representan el color y la viveza del país. Entre estos intelectuales destaca la figura de Federico García Lorca que, tanto en su creación poética como teatral (no solo como autor, sino también a través de su proyecto *La Barraca*, en clara sintonía con las Misiones Pedagógicas), expande y propaga el universo de la simbología andaluza.

Precisamente, del encuentro de García Lorca con una artista del cuplé —la Argentinita— y un torero reconvertido en empresario —Ignacio Sánchez Mejías— surgirá ese original producto llamado *Las calles de Cádiz* (1933)¹⁰. Pensado en un principio como una segunda parte de

⁸ Javier de Montillana (1943), ya en su momento, reconocía esta filiación: «Cuando los números aislados de las variedades tenían una vida lágarda, sin vigor ni fuerza de atracción para el espectador, surgió el “folklorismo”, que agrupó a los artistas dispersos, encuadrándolos unas veces en números sin ligazón y otras teniendo como motivo las llamadas comedias líricas. Desde entonces ya hemos perdido la cuenta de las compañías que respondían a esta reorganización de las varietés» (p. 4).

⁹ Empleo la etiqueta *generación*, ampliamente discutida, con todas las reservas y solo a modo de contextualización. Teniendo en cuenta que dentro de las tradicionales generaciones (98, 14 y 27) hubo elementos comunes y contactos artísticos, en ningún caso tomo el término como una categoría cerrada y definitoria.

¹⁰ En su estudio sobre el espectáculo, Manuel Broullón (2024, p. 109) refleja más agentes implicados en la creación



Un número fuera de programa: Estrellita Castro, cantando «María de la O», en la caseta del popular Perico Chicote
(Fots. Cortés)

Figura 2. Estrellita Castro y Sabicas en la caseta de Perico Chicote (*Crónica*, 11 de agosto de 1935)

El amor brujo, la obra tenía dos características que también estarán presentes en los futuros espectáculos de Concha Piquer. Por un lado, la coherencia argumental¹¹, siquiera como excusa para la inserción de los numerosos cantables y bailables (en los que recaía el protagonismo del espectáculo, al igual que sucedía en las comedias flamencas). Por otro, la importancia de la compañía, formando parte del elenco —a diferencia de la economía de medios de, por ejemplo, la primera versión de *El amor brujo*— una treintena de artistas. Para Díez Huertas (2001), ello fue posible gracias al liderazgo de la Argentinita como artista que aportó el cuerpo, el conocimiento técnico de la danza y la capacidad de formular un espectáculo de éxito comercial.

4. Antonio Quintero se une a Quiroga, León y Piquer

La historiografía tradicional marca la Guerra Civil como una ruptura radical en el terreno artístico en España, algo que, siendo cierto, no se ajusta del todo a la realidad. Es innegable que la traumática fractura provocada por la contienda marcó la actividad escénica, al igual que la posterior instauración del régimen franquista que conllevó dos nuevas realidades: por una parte, el exilio de una buena parte de la intelectualidad —artistas, compositores o dramaturgos, derivándose de esta circunstancia un notable empobrecimiento de la escena—; por otra, la férrea

del mismo a partir de la bibliografía existente: «Ortega incluye a “la Argentinita, Ignacio Sánchez Mejías, Pepín Bello, Eduardo Ugarte, Rafael Alberti y María Teresa León” (2016, 16). El propio Santiago Ontañón, como testigo con conocimiento de causa, podría tomarse como una de las fuentes más fiables: “La Argentinita, Ignacio Sánchez Mejías, Federico García Lorca, Pepín Bello, Eduardo Ugarte” y él mismo (1988, 76)».

¹¹Manuel Broullón (2024, p. 112) emparenta *Las calles de Cádiz* con la tradición escénica del sainete, concretamente cuando este se hibrida con la revista del año, caso de *La Gran Vía* o *El año pasado por agua*, obras en las que «una estructura argumental mínima» permite enlazar una serie de números de cante y baile heterogéneos, con una curva de intensidad creciente que alternaba los solos con los números grupales.

censura que en todo momento velaba por que los espectáculos no solo no contravinieran los valores del Movimiento y del nacionalcatolicismo sino que, además, tuvieran un carácter moralizador y educativo. Aun así, la estética andalucista que había sido protagonista —en las tablas y en el cine— durante la década de los treinta no desaparecerá, y encontrará en la voz de Concha Piquer la expresión sentimental de los tiempos de posguerra.

Conchita Piquer (1908-1990) también era una figura artística anterior a la guerra. Nacida en Valencia en una familia extremadamente humilde, pronto sintió la vocación artística (o quizás se vio obligada por la necesidad económica), y de la mano de su mentor, el compositor Manuel Penella, llegó a Estados Unidos en la década de los veinte, donde en el ambiente de Broadway continuó la actividad profesional que había comenzado en España.

En 1926 regresó a Madrid llamada a convertirse en la gran figura de la canción española. Es lugar común indicar que de su encuentro en Sevilla con Rafael de León y el consejo de este nació la idea de que esta valenciana educada artísticamente en Estados Unidos se dedicase al arte andaluz. No obstante, esta afirmación no es del todo cierta pues, como Manuel Martín Pacheco (2024) ha detallado, para el espectáculo con el que la Piquer volvía a Madrid contó con uno de los *padres* de la canción española: Manuel Font de Anta¹². En esta presentación, además de canciones inglesas, charlestones y números ya estrenados —como “En tierra extraña” o “La Maredeueta”—, la artista ofreció cuplés «de inspiración regional» compuestos por Font de Anta, entre los que encontramos “De Sevilla”, “Emperaora” o “Por la celosía”, los tres de temática andaluza¹³.

Salvador Valverde (1895-1975), letrista de “Emperaora” y “Por la celosía”, también se inscribe en esta línea andalucista de los años treinta, década en la que colabora con Rafael de León (1908-1982) y Manuel López Quiroga (1899-1988) en creaciones como “¡Ay! Maricruz”, “María de la O”, “Triniá” y “Ojos verdes” (Figura 3). Estos dos últimos ya habían alcanzado fama —al igual que Perelló y Mostazo— con sus canciones andaluzas antes de escribir para Concha Piquer. Tras el exilio de Salvador Valverde en 1939, León y Quiroga siguieron trabajando conjuntamente hasta llegar a unirse, en 1942, con el escritor y dramaturgo Antonio Quintero (1895-1977).

Antonio Quintero es uno de los nombres fundamentales del teatro popular en España antes y después de la guerra. Junto a Pascual Guillén (1891-1972) fue el artífice del célebre espectáculo *La copla andaluza*, estrenado en el Teatro Pavón de Madrid en diciembre de 1928. Pero no solo eso; susas son también obras tan aplaudidas por los públicos como *Filigrana*, *Morena clara* o *La marquesona*, cuyo éxito propició sus correspondientes adaptaciones cinematográficas. Siendo un autor exitoso durante la II República, la instauración del nuevo régimen político no supuso, a diferencia de lo que sucedió con otros dramaturgos, un problema en su carrera. Así, en diciembre de 1942 la prensa señalaba: «Antonio Quintero, en el Victoria, con “Filigrana”; Antonio, en provincias con Arias, Torrecilla y Selica Pérez Carpio; Antonio Quintero con los “ases”; el conocido autor con Conchita Piquer, y Antonio Quintero en Lara, sí, porque en Lara va a reponer la semana entrante seguramente “Como tú, ninguna”. Total, que Antonio Quintero es, por lo que se ve, el autor de moda» (U., 1942b, p. 10).

¹²Manuel Font de Anta (1899-1936) fue considerado uno de los reyes del «pequeño derecho». Su actividad está ligada a figuras tan representativas de la canción española como la Argentinita o Estrellita Castro, y entre sus cuplés o canciones se encuentran títulos como “La nieta de Carmen” o “La cruz de mayo”, esta última considerada por algunos investigadores la primera *copla o canción española*.

¹³Ya antes de su primer viaje a América, Conchita Piquer interpretó en la localidad sevillana de Fuentes de Andalucía títulos de evocación andaluza y castiza: «La bonita canzonetista *Conchita Piquer* ha obtenido un ruidoso éxito interpretando los cuplés, de los autores sevillanos Sres. Mancebo y Farfán, “Venganza gitana”, “La maja española”, “Disparate” y “La moda de las alpargatas”». También en su paso por Estados Unidos interpretó canciones andaluzas como “¿Niña de qué te las das?” (Martín Pacheco, 2024, p. 87).



Figura 3. Salvador Valverde, Rafael de León y el maestro Quiroga (fotografía de Martín Santos Yubero)

5. *Retablo español*

5.1 De las *Estampas siglo XVIII* a *Retablo español*

El día 2 de febrero de 1940, en el Teatro Calderón, se presentaba el «gran espectáculo de canciones y bailes españoles: Estampas siglo XVIII, Calles de Cádiz y Nochebuena en Jerez» (S.f., 1940c, p. 2)¹⁴. Era el segundo de los dos festivales —el primero con repertorio operístico— organizados por la Asociación de la Prensa y, aunque por este dato pueda parecer una obra de circunstancia, el lujo en la presentación escénica desmiente tal sospecha. Conchita Piquer —ya considerada una estrella—, como empresaria, no escatimó en gastos en lo relativo a vestuario y decorados y, además, se rodeó de las grandes figuras flamencas del momento:

Aparte de Conchita Piquer que, con su belleza, linda voz y talento extraordinario, es figura esencial en todo el desarrollo del espectáculo, trabajan «la Macarrona», y «la Malena», la «Niña de los Peines», Mari Paz, la estupenda bailarina; «el Bengala», el famoso «Pericón de Cádiz», Conchita, la pareja de baile Muguet-Albaicín y una serie de «cantaores, bailaores y tocaores» reclutados en Cádiz, Granada y Sacro-Monte, que son la esencia del arte gitano (S.f. 1940a, p. 4).

La presencia en este montaje de tantos nombres flamencos refuerza la idea señalada por Julio Arce¹⁵, quien al aproximarse a los espectáculos *Zambra* de Manolo Caracol y Lola Flores afirma

¹⁴El anuncio destacaba del elenco, además de a Conchita Piquer, a la Niña de los Peines, Muguet-Albaicín, Mary Paz, Rafael Arcos y «20 auténticos gitanos de ambos sexos». Antes de su presentación en Madrid, Conchita Piquer ya había ofrecido diversos números sueltos de este espectáculo durante la Guerra Civil.

¹⁵«En los años cuarenta el flamenco y lo flamenco tenían un significado diferente al que tienen hoy en día. En el caso de la canción española aún no se había definido con un término concreto con el que en la actualidad lo

que, en esta década, los universos de la canción española o copla y del flamenco no son percibidos como diferentes, sino dentro de una estética común:

lo que cantaba Manolo Caracol por un lado, y lo que cantaba y bailaba Lola Flores por otro, no era apreciado en los años cuarenta como dos géneros, sino como dos estilos de una misma cosa. La separación entre el flamenco y eso que hoy llamamos copla comenzó a hacerse en la década siguiente (Arce, 2021, p. 110).

Esta confluencia queda de nuevo patente en el comentario de Ortiz Nuevo a propósito del esfuerzo de Concha Piquer por ofrecer en su compañía los grandes nombres del flamenco:

La patente de *Las calles de Cádiz* la tenía la Argentinita y Conchita Piquer le pidió permiso pár poder hacer ella el espectáculo. Entonces fue y contrató una cantidad de artistas que no veas: Pastora y su marío, Pepe Pinto, la Macarrona, la Malena, la Ignacia, la Albaicín y su marío, Mari Paz, Luis el Compare, Pepe el Limpio, Paulito, Rafael Ortega... (Ortiz Nuevo, 2008, p. 50).

Como ya he señalado, *Las calles de Cádiz* fue un espectáculo ideado por la Argentinita antes de la Guerra Civil. Conchita Piquer retomó el montaje durante la contienda y lo modificó hasta su presentación en la capital madrileña en 1940, con una importante novedad que marcaría su carrera artística: la aparición de las canciones de Quiroga y León. En efecto, en la versión de la Piquer se incluían “A la lima y al limón”, “La Petenera” y, el que sería gran éxito, “La Parrala”. A modo de ejemplo del suceso que supuso “La Parrala”, M. Camba, en ocasión de la presentación del espectáculo en Santiago de Compostela, se mostraba entusiasmado por esta canción identificando a través de sus versos a la Piquer con la protagonista de la canción:

Ha pasado Andalucía por Santiago, y con ella su alegría, su cantar de copla torera, su color de arena y sol y también el alma más hermosa de su raza: Conchita Piquer, la «calé» [...] ya pasó la Andalucía, con sus locas ilusiones y con ella Conchita Piquer, la más hermosa de las gitanas, la más elegante de las «calés»... La que llora, la que bebe, la que sufre... (Camba, 1941, p. 1).

La prensa aplaudió la *novedad* («un espectáculo enteramente nuevo en Madrid») promovida por «la iniciativa, genio artístico y plausible inquietud de la bellísima e insuperable cantante Conchita Piquer» (S.f., 1940a, p. 4). Se celebró —en consonancia con los valores del franquismo— la música «genuinamente castiza, popular». A este respecto, resultan de interés las palabras de Manuel de Góngora¹⁶, que reflejan, a pesar del elogio al arte *andaluz* de Conchita Piquer, el antiflamenquismo (Llano, 2021) que el franquismo hereda de décadas anteriores:

Conchita Piquer [...] ha hecho este primoroso hilván de estampas, cantes, bailes y estilizaciones folklóricas andaluzas [...] no es el cuadro flamenco de *colmao*, con sus jipíos aguardentosos y sus guitarras de juerga trasnochada. Aquí no huele a vinazo agrio y mezclado: aquí se ha pretendido —y se ha conseguido— que todo huele a limón fresco y magnolia morena, y para ello se ha ido a la misma entraña de lo popular (S.f., 1940d, p. 4).

Aunque no puede entenderse *Retablo español* sin el éxito de este espectáculo, es preciso señalar la principal diferencia entre ambos, y es la presencia de Antonio Quintero. La intervención del

distinguimos y reconocemos. Es más, hasta los años ochenta el término copla, como denominación de una tipología de canciones, no aparece por ninguna parte» (Arce, 2021, p. 110).

¹⁶Estas fueron pronunciadas por el poeta granadino en el transcurso del festival artístico y posteriormente recogidas por la prensa.



gaditano como coautor propició diferencias entre los mismos, principalmente a nivel dramatúrgico, si bien ambos consistían en una serie de cuadros o estampas, «una escenificación del arte folklórico nacional y, más concretamente, del arte castizo gitano» (S.f., 1940b, p. 4). Otra diferencia entre los dos montajes es el cambio de artistas, pues a pesar de lo celebrado de la participación de la Malena¹⁷ y la Macarrona en 1940, Concha Piquer prescindirá de ellas y reclutará para el siguiente montaje a Amalia de Isaura¹⁸ —con notable talento teatral— y, manteniendo el espíritu flamenco, a Manolo Caracol.

■ 5.2 El espectáculo

El prestigio literario y teatral de Antonio Quintero tiene solera y raigambre. Sus éxitos de antaño y los que está obteniendo ahora le han colocado a la cabeza de los pocos comediógrafos con que hoy cuenta, desgraciadamente nuestro teatro. Su éxito aquí y fuera de aquí con *Filigrana* y el alcanzado con el guion escénico del espectáculo grandioso y único de Conchita Piquer, la más grande y la más genial de nuestras artistas, le confirman en esa categoría envidiable de autor afortunado (S.f., 1943b, p. 5).

Aparentemente la principal diferencia entre *Retablo español* y los espectáculos anteriores es el mayor peso otorgado a la parte teatral, con inclusión de sainetes junto a los números musicales. Aparentemente, porque un análisis de la obra nos permite comprender que el principal sainete (“Ropa tendida”) es poco más que una estampa; el resto son ilustraciones musicales y el verdadero protagonismo, una vez más, recae en las creaciones en forma de canción de Concha Piquer.

Existe una edición sin fecha de publicación de la obra llevada a cabo por Ediciones Marazul (Barcelona). Aunque no datada, en el prólogo se indica que *Retablo español* ya ha sido disfrutado por «los públicos de Madrid, Barcelona y Valencia» y, por tanto, es evidente que esta edición comercial es posterior a enero de 1943, esto es, tras el estreno de la obra en Madrid, tercera ciudad a la que llega. En ella aparecen las «estampas y canciones» —así se subtitula la obra— ordenadas del siguiente modo: “Romance de los siete niños”; “Ropa tendida (apunte de sainete viejo)” y, dentro de la misma, los temas “¡Qué hermoso pelo tienes!”, “Ya estoy aquí, señora”, “Don Carlitos, galán de la flor y la nata” y “Madrileña y duquesa”; “Carcelera (estampa lírica)”; “Nochevieja (estampa lírica)” y, dentro de esta, “Doce pastores al Niño”, “Te quiero de enero a enero” y “Cada uvita es una estrella”; “La rosa de la bahía (estampa de Cádiz de 1894)” y, dentro de esta, “Nací a la sombra de un cocotero”, “La criolla Mari Juana”, “Mari Juana, yo me muero” y “Me duele el corazón de ser morena”; y, a continuación, las creaciones de Conchita Piquer “La Mariana”, “Yo no me quiero enterar”, “Coplas de el almendro”, “Magnolia”, “De seis a siete”, “La viudita” y “Acacia”. Aunque este es el contenido de esta edición comercial¹⁹, dada la naturaleza del espectáculo, es sencillo deducir que este orden podía verse alterado según el público y la ocasión. Además, como veremos a propósito de su presentación en Sevilla, también podían

¹⁷La Malena —así como otros artistas tales Muguet-Albaicín, Rafael Ortega, Ana María de los Reyes y Anita Costa— aun acompañará en enero de 1942 a Conchita Piquer en las estampas “Café del Puerto” y “Sevillanas del Espartero”.

¹⁸Amalia de Isaura fue una notabilísima figura de la escena teatral y del espectáculo del siglo XX en España. Artista polifacética, cultivó el cuplé, la parodia, la imitación, la interpretación y, muy particularmente, el arte del maquettismo, del que aún hoy se considera máximo exponente. Figuró en las compañías de artistas como Estrellita Castro y Ramper, formando pareja artística con Miguel de Molina en 1934, una relación laboral y personal que duró hasta el exilio del malagueño en 1942. La popularidad de la pareja fue tal que sus nombres aparecen en la novela *Celia* de Elena Fortún, situándolos en Valencia, donde los intérpretes, en la vida real, se vieron sorprendidos por la entrada de las tropas franquistas en la capital mientras actuaban.

¹⁹Esta edición, como es habitual en este tipo de publicaciones, no contiene partituras, ofreciendo únicamente el libreto y las letras de las canciones, así como también algunas didascalías.

omitirse algunas canciones o incluirse algunas otras estrenadas anteriormente y no previstas en el mismo, caso de “Ojos verdes”.

Aunque Antonio Quintero y Rafael de León firman todas las estampas y canciones como letristas —como músico siempre figura el maestro Quiroga—, se puede observar la mayor impronta de uno u otro dependiendo del cuadro. Así, mientras que en el “Romance de los siete niños” parece tener mayor peso el poeta sevillano, la mano del dramaturgo se deja sentir en el «apunte de sainete viejo» “Ropa tendida”. De hecho, en enero del mismo año 1942, Pedro Pérez Fernández y el propio Antonio Quintero habían escrito para Amalia de Isaura y Estrellita Castro el «pasillo cómico-lírico» *Madrid-Sevilla*, con música del maestro Quiroga. La obra, similar a “Ropa tendida”, y también realizada atendiendo a las dos personalidades artísticas encargadas de interpretarla, jugaba con todos los clichés y estereotipos relativos a Madrid y a Sevilla. Para contribuir a la comicidad del libreto, al tratar de parecer madrileña la sevillana Estrellita Castro, simulaba llamarse Basilisa, «que es un nombre muy castizzzzo»²⁰.

“Ropa tendida”, al igual que *Madrid-Sevilla*, es una obra en la que los personajes están ideados ad hoc para Conchita Piquer, que da vida a «La de Antuñedo», y Amalia de Isaura, que interpreta a Basilisa (nótese la coincidencia en el nombre con el personaje encarnado por Estrellita Castro en la obra anterior). El argumento, totalmente intrascendente, basado en un ligero enredo y con final feliz como sucede en este tipo de obras, sirve para incluir numerosas escenas de conjunto a la manera del sainete del último tercio del siglo XIX, con sus lavanderas, sus trifulcas, su chulería madrileña y, por supuesto, sus canciones, con protagonismo del conjunto —cantando y bailando— y, especialmente, de Conchita Piquer. El personaje de Basilisa es eminentemente cómico y pensado para la maquinetista²¹ Amalia de Isaura²².

Resulta curioso que tantos autores hayan considerado “Ropa tendida” como iniciador del género *copla* cuando poco hay de lo que entendemos como tal en el sainete. Ambientado en Madrid (1900), las músicas y los parlamentos remiten al *tipo* de la chulapa y al casticismo madrileño, alejados de todo andalucismo²³ (en la música, salvando “los tangos de las Marías” o un garrotín, se emplean materiales madrileños como la canción infantil “A Atocha va una niña”²⁴ o el inevitable chotis). Más andaluzas resultan otras estampas del espectáculo como la “Carcelera” —destinada al absoluto lucimiento del flamenco Manolo Caracol—, “Noche vieja” o “La rosa de la bahía”, en las que, además, encontramos —también en la canción del mismo espectáculo “Yo no me quiero enterar”— de manera manifiesta la escritura de Quintero, claramente observable en todas sus comedias flamencas, consistente en imitar hiperbólicamente —y reflejándolo de tal modo en el libreto— el habla de la región (cambiando *c* por *s* o acortando terminaciones, entre otros recursos).

■ 5.3 El estreno

Retablo español se estrenó en el Poliorama de Barcelona —siendo empresario del mismo Sebastián Falgueras—, tras la despedida de la compañía de Enrique Guitart, el viernes 27 de noviembre de 1942. Para calibrar la expectación a propósito del nuevo espectáculo de la «Compañía de Conchita Piquer» merece la pena observar la publicidad del mismo: tanto *El noticiero universal* como

²⁰Una copia del libreto puede consultarse en el Archivo General de la Administración.

²¹Este término se aplica a los artistas que se dedican a cantar, bailar, recitar e imitar satíricamente.

²²En la edición de Marazul aparece en la portada la efigie de Conchita Piquer, pero también se incluye una fotografía de Amalia de Isaura, lo que muestra el peso específico y la importancia de esta artista en el espectáculo.

²³También el vestuario, apareciendo «La de Antuñedo» (Conchita Piquer) con «mantón alfombrado, pañuelo blanco a la cabeza y bajo el brazo una caja de madera».

²⁴En “La viudita”, dentro del mismo espectáculo, también se toma el material folclórico “La viudita del conde Laurel” como cita.



La prensa lo anunciaban como «acontecimiento», situando en lugar preeminentes los nombres de Conchita Piquer y Amalia de Isaura, y nombrando igualmente a Eladio Cuevas, Manolo Caracol, Carmelita Vázquez, Rodri-Mur, Anitín Piquer²⁵, Regla Ortega y «todo su gran cuadro de baile». También aparecían los responsables de vestuario, figurines, decorado... y, en un tamaño de letra menor, el trío León, Quintero y Quiroga (Figura 4). Aunque en el anuncio no aparecía su nombre, fue muy aplaudido el desempeño del guitarrista Melchor de Marchena.



Figura 4. Publicidad de *Retablo Español* en Barcelona (*La Prensa*, 26 de noviembre de 1942)

El 28 de noviembre *El noticiero universal* (S.f., 1942c, p. 5) publicaba la reseña del estreno —también *La prensa* (S.f., 1942b, p. 4)—, señalando el lleno de la sala. El notable éxito alcanzado por *Retablo español* tiene más mérito si tenemos en cuenta que, en el momento —plena posguerra—, «el teatro está por las nubes» (S.f., 1942d, p. 25), y que, además, son muchos otros los espectáculos teatrales en cartelera, con figuras como Raquel Meller (en el Tívoli), y la feroz competencia del cine, que ofrece títulos como *Medianoché* (Mitchell Leisen), *Goyescas* (Benito Peredo) o *Rebecca* (Alfred Hitchcock). Desde *El noticiero universal* se aplaudía el «tono y el colorido

²⁵ Anitín Piquer, la hermana de Concha, actuaba por primera vez en la compañía. Preguntada por Retana sobre la cuestión, la Piquer respondía: «Ana actúa destacadamente en el espectáculo. Ustedes juzgarán su labor» (Retana, 1943, p. 2).

típico español en los bailes, en las canciones y en los cuadros con ligerísimo argumento a modo de estampas» (S.f., 1942c, p. 7), mientras que U., en las páginas de *Gol*, se hacía eco del éxito de «esta “estrella” admirable, que escuchó calurosísimos aplausos durante toda la representación», indicando además que al estreno también acudió Rafael de León (U. 1942a, p. 4).

De entre los diferentes números, la prensa subrayó «uno de ambiente madrileño titulado “Ropa tendida”, otros de carácter andaluz que se titulan “Noche vieja”, “Carcelera” y, finalmente, la estampa del Cádiz colonial “La rosa de la bahía”» (S.f., 1942c, p. 7). Respecto a los intérpretes, se aplaudió la labor de Conchita Piquer («excelente cantadora y bailarina de siempre, que sabe dar ritmo, emoción y prestancia a las figuras que encarna»), Amalia de Isaura («afortunadísima en sus números cómicos») y Manolo Caracol («uno de los mejores intérpretes del difícil arte del “cante”»), siendo las dos primeras ampliamente ovacionadas por el público (S.f., 1942c, p. 7). El periodista de *El noticiero universal* auguraba un éxito creciente, que llegó a cumplirse, pues en el mismo diario observamos el espectáculo publicitado como «éxito sin precedentes» (30 de noviembre de 1942), «éxito apoteósico» (5 de diciembre de 1942) y con el anhelado «no quedan localidades» (6 de diciembre de 1942) a pesar de ofrecerse en función doble. La prensa contribuyó a la popularidad y expectación, incluyendo diversas noticias relativas a Conchita Piquer («que habla de puertos, nieblas, marinos y tatuajes»), como sus declaraciones —«jura y perjura que el público barcelonés es el mejor público del mundo» (S.f., 1942d, p. 25)— o una entrevista en su camerino:

El fino arte de Conchita Piquer amparó y regeneró, en vísperas de nuestra guerra de liberación, cuantas “Marías” vagaban sin rumbo por el arroyo. “María Magdalena”, “María de la O”, “Maricruz”, fueron saliendo de sus labios dignificadas [...] León y Quiroga se han convertido en los proveedores en exclusiva de la artista. A las “Marías” siguieron “Ojos verdes”, “No te mires en el río”, “La Parrala” y tantas otras canciones, hasta llegar a esa “Tatuaje” que, cada noche, evoca en la sala del Poliorama el manido y siempre operante hechizo de los puertos, el acordeón, el aguardiente y el amor fugaz de los marineros (Sempronio, 1942, p. 13).

Este reportaje resulta interesante por varios aspectos. Además de incluir la entrevista y un retrato fotográfico de la artista, a la charla entre el periodista y la Piquer se une en un determinado momento Amalia de Isaura. Nótese, además, que el periodista indica que Concha Piquer canta “Tatuaje” durante las representaciones de *Retablo español*, canción escenificada un año antes (Alarcos Llorach, 2006) y aparentemente no incluida en el espectáculo, pero que la artista muy probablemente ofreciese dada su popularidad. A este respecto, en otra reseña, Alfonso Flaquer (1942, p. 3) también subraya el éxito de Amalia de Isaura en la «graciosa caricatura de “Sombreros y Mantilla” y “A la lima y al limón”», piezas que tampoco aparecen en la versión impresa del libreto. Estas informaciones muestran, una vez más, la flexibilidad del espectáculo y la posibilidad de añadir piezas al mismo a petición del público. Así, tras el éxito del montaje en Madrid, *La prensa* señalaba:

Conchita Piquer y su espectáculo siguen ganando aplausos en Fontalba. La genial cantante prepara un nuevo programa pero, de todos modos, no dejará de interpretar sus antiguos y constantes éxitos “La Parrala”, “Almudena”, “Tatuaje”, etc.» (S.f. 1943d, p. 4).

Volviendo al reportaje de Sempronio, Conchita Piquer relata al entrevistador que, aunque obtiene sus mayores éxitos con las canciones dramáticas, prefiere las de tono humorístico: «No requieren el esfuerzo de las otras. Mi cuplé predilecto es “A la lima y al limón”. Es el más descansado» (Sempronio, 1942, p. 13). Destaco esta respuesta por cuanto la artista emplea el término *cuplé*, mostrando el terreno hibrido y aún compartido en 1942 de la escena del cuplé y lo que posteriormente se conocerá como *copla*.



Tras su estreno en Barcelona, la «fantasía lírica» *Retablo español* llega «por cinco únicos días» al Teatro Principal de Valencia el viernes 8 de enero de 1943 (S.f., 1943a, p. 7). Posteriormente, el 15 de enero, se presenta en el Teatro Fontalba de Madrid. La expectación ante la nueva creación es máxima en la capital, y con carácter previo al estreno aparecen diversos reportajes y entrevistas. Así, *Pueblo* indica que Conchita Piquer se presenta con

un “Retablo español” con libro de Antonio Quintero y Rafael de León y con música del maestro Quiroga, autor de tantas y tantas canciones que se han hecho popularísimas», destacando igualmente la presencia de Amalia Isaura (S.f. 1943b, p. 2).

Por su parte, Álvaro Retana entrevista el mismo día del estreno a «la bella estrella y empresaria»:

—¿Qué me dice de “Retablo español”? ¿Es semejante al espectáculo que vimos el año pasado?²⁶

—Semejante... solo en cierto modo [...] Es una fantasía lírica de Antonio Quintero y Rafael de León con música de Quiroga [...]

—Entonces del programa anterior...

—Absolutamente nada —me corta—. Todo es completamente nuevo, incluso mis creaciones (Retana, 1943, p. 2).

El reportaje de Retana se presenta con la misma fotografía que había aparecido en *Destino* a propósito del estreno barcelonés, y en él Concha Piquer afirma su preferencia por el teatro antes que el cine y el ventajoso contrato que le han ofrecido desde América (Figura 5). Subraya, además, que «ni en vestuario ni en decorados he regateado sacrificios». Nótese que la artista insiste en que del programa anterior no rescata ningún número, tratándose de un espectáculo completamente nuevo.

Como había sucedido en Barcelona, *Retablo español* obtiene un rotundo éxito en la capital, apareciendo diversas noticias acerca de su estreno. C. desde la *Hoja Oficial del Lunes* señalaba el acierto de «los diversos cuadros que componen esta fiesta de arte popular, de puro folklore andaluz y gitano, mezclando estampas asainetadas y originales canciones, donde se nos ofrece, limpio de tópico, y verdaderamente regenerado, el clásico cuplé» (C. 1943, p. 2)²⁷. F. de I. (1943, p. 2), por su parte, subrayaba el acierto de Conchita Piquer «al rodearse de colaboradores que saben lo que se traen entre manos: autores, músicos, pintores y dibujantes, y un cuadro de artistas en el que siempre hay figuras que, además de ella, puedan atraer la atención de la gente». Tanto uno como otro aplaudían los «distintos cuadritos del programa», especialmente las

“Coplas de los Siete Niños”, breve estampa andaluza, alegre y brillante; “Ropa tendida”, boceto de sainete madrileño, muy gracioso; la “Carcelera”, que fue aplaudidísima en justicia; “Nochevieja”, cuadro flamenco y, por último, “La rosa de la bahía”, estampa del Cádiz fin de siglo, muy animada» (F. de I., 1943, p. 2)²⁸.

En el volumen *Recuerdos de un siglo de teatro 1942-1943*, se incluyen dos recortes de prensa en los que se nos da información sobre el repertorio que sonó en el Fontalba y que no aparece en la

²⁶En enero de 1941 Conchita Piquer se despidió de Madrid y continuó presentando el «espectáculo de arte folklórico» estrenado en febrero de 1940 en el Teatro Calderón por diversas ciudades del país (en Santiago de Compostela en marzo, en Córdoba en abril...), compaginándolo con su actividad cinematográfica y, además, retirándose por un breve periodo de tiempo por una enfermedad (que propició su descanso en Baleares). En enero de 1942 volvió a Madrid con las estampas andaluzas de León y Quiroga, que es el espectáculo al que se refiere Retana.

²⁷Obsérvese cómo, de nuevo, se emplea el término cuplé relacionándolo con el espectáculo.

²⁸C., desde la *Hoja Oficial del lunes*, añadía a estos “La Mariana”.

Ante el estreno de "Retablo español", de Conchita Piquer

Del folklore nacional al Cádiz de 1894. Una sinfonía de luz y color

Conchita Piquer reaparece hoy con su espectáculo "Retablo español". Radiante de dinamismo, juventud y alegría, Conchita se dispone a que la salva de aplausos y ovaciones que aún la acompañan desde Valencia no se enfrien ante el público cosmopolita de la capital de España, que ya en otras ocasiones la ha hecho patente su cariño.

Ante los preparativos que se llevan a cabo en Fontanilla, entre el trabajo de los tramojistas preparando los decorados y el revoloteo incesante de toda la compañía, que va de un lado a otro ultimando los detalles, me adueño por unos minutos de la atención de la bella estrella y empresaria.

—¿Qué hay, Conchita? ¿Mucho trabajo? —¡Hola!—saluda—. No me habla de eso.

—Pues lo siento; pero a eso he venido. Conchita ríe y cede al fin.

—Entonces, pregunte cuánto quiera.

—¿Qué me dice de "Retablo español"?

—Es semejante al espectáculo que vimos el año pasado?

—Semejante... sólo en cierto modo. Yo creo que le ha superado y procurado además dignificarlo en todos los sentidos para que resulte apropiado exponente de lo que su título pretende.

Es una fantasía lírica—continúa Conchita—de Antonio Quintero y Rafael de León con música de Quiroga. Quintero ha llevado a la obra un boceto de sainete madrileño, que aún la da más variedad. Está dividido en estampas escenificadas, de argumento independiente, con su correspondiente título y reparto, en las que se trata de exaltar el contenido eminentemente español del espectáculo. Ofrece nutrita representación del folklore nacional y termina con el cuadro "La rosa de la bahía", estampa del Cádiz colonial de 1894, en el que toma parte toda la compañía.

—Entonces del programa anterior...

—Absolutamente nada—me corta—. Todo es completamente nuevo, incluso mis creaciones.

—¿Qué hay de ellas?

—El tiempo lo dirá. Y el público.

—¿Qué figuras nos trae? —Primeramente, Amalia de Isaura. Y, claro, de ella no creo necesario hablar. Es lo suficientemente conocida y aplaudida para no necesitar presentación.

Asiento, dando por descontados los méritos y la gracia de la gran maquillista, y sigue Conchita.

—Eduardo Cuevas, el primer actor y director de zarzuela; Manolo Caracol, de cantador, Carmelita Vázquez, magnífica bailarina, que, como apreciarán, es una chica que promete; Rodimur, y algo nuevo: mi hermana Anitín.

A mi gesto de sorpresa se apresura a aclarar:

—Ana actúa destacadamente en el espectáculo. Ustedes juzgarán su labor.

—¿Y de la presentación?

—Ni en vestuario ni en decorados ha regatado sacrificios.

—Entonces—concluyo—, con usted, con su compañía y con todo lo que me dice, el éxito no se hará rogar.

Conchita me dirige una mirada que dice muchas cosas, y yo, recordando, vuelvo a preguntar:

—He oido algo de un viaje suyo a América. ¿Qué hay de cierto?

—Solo unas conversaciones, bastante ade-



CONCHITA PIQUER

lantadas, en las que se me quiere llevar a Suramérica, actuando antes en Portugal en unas condiciones realmente sin precedentes.

—Pero usted preferirá España—protesto.

—Preferiría, siempre; pero son tan tentadoras las proposiciones...

Y Conchita Piquer, la artista que tan espléndidamente luce en el Extranjero la belleza y simpatía de nuestras mujeres, ríe tan expresivamente, que son innecesarias mayores explicaciones.

Pero aún guardo otra pregunta, y se la disparo antes de despedirme:

—¿Y del cine, qué?

El tema cae tan de improviso que duda un momento antes de contestar.

—El cine sigue gustándome tanto como siempre; pero ahora... mi espectáculo...

Comprendo y la doy facilidades:

—Vamos, que gusta más del triunfo fácil y personal de la escena que del trabajo frío ante la cámara, ¿no?

Conchita asiente, encantada con la adivinación. Y yo, que ya la he distraído lo suficiente para que siete personas retengan otras tantas consultas esperando que terminemos, me decido a marchar.

—Gracias, Conchita. Hasta después.

—A usted, Retana. Adiós.

A. de R.

NACIONAL DE ESPAÑA
ORIAS DE PERSONAL
nenes para cubrir las plazas si-

Figura 5. Reportaje de Álvaro Retana a Conchita Piquer (*Pueblo*, 15 de enero de 1943)



edición impresa del libreto: se señala en los mismos la «genial» interpretación de Manolo Caracol de unas alegrías de Cádiz, así como de las «sentidas carceleras viejas»; respecto a Concha Piquer, se aplaude la interpretación de, entre otras, las canciones “La Mariana”, “Evocación torera” y “Tatuaje”²⁹. Los periodistas también mencionaron los decorados de Caballero, Morales y Cortezo, y, por supuesto, la ejecución de los artistas. Excepto el cantante e imitador Rodri-Mur («un poco despegado del resto, porque su especialidad es cultivar un género muy distinto»), todos cosecharon aplausos, especialmente Manolo Caracol y «la genial maquinetista Amalia de Isaura» (*ibidem*). Lugar especial, naturalmente, para Conchita Piquer:

En el espectáculo que vimos ayer todo lo que Conchita Piquer hace resulta magnífico, porque la señora Piquer es (ya lo hemos dicho antes de ahora) una gran artista, que da a todo lo que canta una emoción o una gracia enteramente personales y de la mejor ley (*ibidem*)³⁰.

Tras el éxito en su estreno madrileño, *Retablo español* pasó del Fontalba al Lope de Vega; tanto en este teatro como en la presentación del espectáculo en otras ciudades de provincias ya no figura en la compañía Manolo Caracol, siendo sustituido por Juan Varea y, posteriormente, por Juanito Valderrama —que coincide en la compañía de Concha Piquer con el guitarrista Esteban de Sanlúcar (Escobar Borrego, 2023, p. 147). Este cambio está en consonancia con la conocida anécdota de la expulsión del cantaor de la compañía por desavenencias de la Piquer con el artista flamenco. En estas presentaciones seguimos encontrando la palabra cuplé referida al arte de Conchita Piquer: «características moldes que hacen inconfundible la personalidad de la artista, aristocracia del casticísimo cuplé sombreado por la pureza del baile español» (P. L., 1943, p. 5). *Retablo español* continuó representándose en diversas ciudades españolas como Sevilla, Burgos, Salamanca o La Coruña, quizá el último destino del mismo en la península (en el Teatro Rosalía de Castro en julio de 1944) antes de partir hacia América. Un año antes, a propósito de la presentación en el Teatro Cervantes de Sevilla, la prensa informaba de que Conchita Piquer tuvo que repetir algunos números e «interpretar otros que no figuraban en programa —como “Ojos verdes”— y que merecieron una acogida cordialísima» (S.f., 1943e, p. 6). Un mes después se subrayaba el éxito absoluto de *Retablo español*, «a pesar de ser el espectáculo de Conchita Piquer el mejor y más caro de cuantos hoy actúan en España, circunstancia que en Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia y otras ciudades obligó a señalar el precio de 20 pesetas butaca» (AERREUVE, 1943, p. 3).

La compañía de Concha Piquer (sin Juanito Valderrama) salió rumbo a Argentina en el transatlántico Cabo de Buena Esperanza el 29 de agosto de 1944, llegando a Buenos Aires el 19 de octubre. El 25 de octubre ofrecieron *Retablo español* en el Teatro Cómico, obteniendo enorme éxito (del que se derivó un contrato con Radio Belgrano). Aunque la campaña argentina en principio era para tres meses, el 15 de enero de 1945 se informaba de que se prorrogaba por otros tres meses. En 1947 la artista, ya en España, declaraba a propósito de la gira americana: «vengo encantada. Estuve en Buenos Aires trece meses y después fui a Chile, Lima, Bogotá [...] Habana, Méjico, donde trabajé más de nueve meses seguidos, y por último, Nueva York, pero en plan de descanso» (J.M., 1947, p. 8).

²⁹ *Recuerdos de un siglo de teatro. 1942-1943*. Madrid: Centro de Documentación Teatral-INAEM, pp. 117-118.; recuperado de https://www.teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/teatro_resources/pdf/recuerdos-de-teatro-1942-1943.pdf.

³⁰ F. de I. (1943, p. 2) destacaba que las intervenciones de Conchita Piquer fueron, en su mayoría, de tono dramático.

6. Conclusiones

Y he aquí que llega Conchita Piquer, de rancia solera artística y de un prestigio indudable, para ofrecernos, con otros valores líricos, este “Retablo español”, *construido* con la agilidad y el garbo de Antonio Quintero y Rafael de León, y la música popular del no menos popular maestro Quiroga [...] Unas canciones de fácil sentido y unos bailes más o menos gitanos, con fondo de música pegadiza y agudezas de la prosa que sirve de motivo la fantasía lírica (Montillana, 1943, p. 4).

Aunque el cuarteto Quintero-León-Quiroga-Piquer³¹ es considerado, por sobradas razones, fundamental en la popularidad de la canción española o copla durante las décadas centrales del siglo XX, aun hoy encontramos datos erróneos sobre los espectáculos que idearon y llevaron a escena. También clichés estereotipados (que no responden a la realidad del momento en que llevaron a cabo su actividad) en cuanto a propuestas artísticas, estéticas y gustos del público receptor.

En este artículo hemos analizado el montaje que, hasta el momento, se considera el primero en que estas cuatro figuras trabajan conjuntamente: *Retablo español* (1942). A pesar de la pretendida «novedad» de la obra, esta no puede comprenderse sin una larga tradición, que comprende fórmulas escénicas como, entre otras, *El amor brujo* (en 1915 a cargo de Pastora Imperio, y reformulado en 1925 por Antonia Mercé y en 1933 por la Argentinita), *La copla andaluza* (1928) o *Las calles de Cádiz* (1933). Subrayar esta tradición es necesario para desmitificar la impronta que el paso de Conchita Piquer por Estados Unidos supuso en los *espectáculos de arte español*. En demasiadas ocasiones se ha repetido que la artista y empresaria cambió el concepto de espectáculo gracias a su aprendizaje en tierras americanas, idea que desprende una admiración (rayana en lo ridículo) hacia los espectáculos *Zigfield Follies* ignorando el importantísimo circuito teatral establecido desde décadas anteriores en España. Cuando Conchita Piquer regresa de su aventura americana ya están todos los teatros habitualmente dedicados al género chico y la zarzuela programando espectáculos de variedades, al mismo tiempo triunfa la comedia y la ópera flamenca, y la industria publicitaria, discográfica y cinematográfica está promoviendo la *andaluzada*. De este modo, en el momento en que Concha Piquer configure sus espectáculos de arte no hará sino retomar la herencia depositada por Manuel de Falla, Pastora Imperio, Federico García Lorca, la Argentinita y tantos otros, al amparo de la escena de las variedades y espectáculos afines.

Como hemos observado, “Ropa tendida” no marca, como en reiteradas ocasiones se ha señalado, el inicio del género, dado que es un sainete de ambiente madrileño que se integra en un espectáculo mayor titulado *Retablo español*. La compañía de Conchita Piquer ofrece el mismo al amparo de los buenos resultados obtenidos en 1940 con las *Estampas siglo XVIII* (que se presentan junto a la reformulación del espectáculo de la Argentinita *Las calles de Cádiz*). En *Retablo español* —por la presencia de Antonio Quintero— tiene un peso específico la parte teatral. No obstante, el éxito del mismo se debe a las escenas de conjunto (con cante y baile), a las figuras que forman parte de la compañía (Manolo Caracol y Amalia de Isaura, entre otras) y, especialmente, a las creaciones de Conchita Piquer.

Retablo español es —hasta la información que tenemos— la primera colaboración conjunta de los cuatro artistas. En él se inserta “Ropa tendida” como una más de las estampas. Como también hemos observado, en las mismas fechas es enviado este texto y otro denominado *Pergaminos y claveles* —firmado por los mismos tres autores— a la Vicesecretaría de Educación Popular para ser sometidos a informe de censura. Esto nos puede hacer pensar que, quizás, también *Pergaminos*

³¹A ellos habría que añadir la figura de Antonio Márquez, torero reconvertido en empresario por su total confianza y dedicación a su esposa Concha Piquer.



y claveles —que no supera el dictamen de la censura— estaba pensado para formar parte del espectáculo, dando cuenta una vez más de la flexibilidad de un montaje a base de estampas intercambiables. Como hemos visto, durante las distintas representaciones, y atendiendo a los gustos del público, Conchita Piquer incluye canciones —caso de “Ojos verdes” o “Tatuaje”— que no forman parte del mismo, pero que son demandadas dado su éxito y popularidad. Esta flexibilidad y reformulación del espectáculo es observable también en el montaje posterior que ofrece Concha Piquer, con el mismo título (acompañada, en este caso, de Juanito Valderrama), pero con un repertorio distinto. Por último, y ahondando en la idea de tradición, hemos apuntado la presencia del «pasillo cómico-lírico» de Quintero, Pérez Fernández y Quiroga *Madrid-Sevilla* con el que *Retablo español* comparte al menos cuatro características: el año de representación (1942), la presentación hiperbolizada de lo *madrileño* y lo *andaluz*, el estar escrito expresamente para sus intérpretes —teniendo, además, Amalia de Isaura un protagonismo destacado en las dos obras— y hasta la coincidencia en el nombre de uno de los ficticios personajes, la madrileña Basilisa.

Tras ofrecer *Retablo español*, Conchita Piquer abandonó temporalmente España para «hacer las Américas». Hay quien indica que Juanita Reina aprovechó la ausencia de la valenciana para que Quintero, León y Quiroga le escribieran los espectáculos *Solera* (siguiendo la línea de *Retablo español*). Sea cierto o no, la realidad es que no se reduce esta actividad de los creadores a la labor de la artista sevillana; los mismos autores trabajarán junto a una jovencísima Lola Flores y el cantaor Manolo Caracol en la creación de los espectáculos *Zambra* (Arce, 2021), y artistas como Salud Ruiz o Juanito Valderrama (educado en la compañía de Conchita Piquer) seguirán el modelo establecido a partir de *Retablo español*. Ciento que estos espectáculos caerán en el olvido, no así el repertorio musical presente en los mismos, que sobrevivirá a la dramaturgia gracias al cine y, muy especialmente, la radio, y que configurará, de la mano de creadores como Mostazo, Perelló, Quintero, León, Quiroga, Valerio, Ochaíta y Solano, entre otros, aquello que conocemos como *canción española*.

Bibliografía

- ALARCOS LLORACH, Emilio (2006). *Tatuaje*, un acercamiento a la copla. *Clarín: revista de nueva literatura*, n.º 65, pp. 3-12.
- ARCE, Julio (2021). El Embrujo y las Zambras: Lola Flores, Manolo Caracol y los espectáculos escénicos en los años cuarenta. En Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.). *Entre copla y flamenco(s): escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson, pp. 103-112.
- AERREUVE (1943). Un magno acontecimiento de arte. *Diario de Burgos*, n.º 16.204 (20 de mayo), p. 3.
- BLAS VEGA, José (1996). *La canción española: de la Caramba a Isabel Pantoja*. Madrid: Taller el Búcaro.
- BROUILLÓN LOZANO, Manuel A. (2024). «¡Nadie como ella!». Redes artísticas en torno a *La Argentinita*, una dramaturgia intermedial y cuatro versiones de *Las calles de Cádiz* (1933-1944). En Araez Santia-go, Tatiana, Encabo Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.). *Cuplé y canción española: escenarios de representación*. Madrid: Dykinson, pp. 107-121.
- C. (1943). Teatros. Novedades de la semana. *Hoja Oficial del Lunes*, n.º 200 (18 de enero), p. 2.
- CALERO CARRAMOLINO, Elsa (2014). *La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960)* [Trabajo Fin de Grado]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, <http://hdl.handle.net/10486/661339>.
- CAMBA, M. (1941). Conchita Piquer. *El Compostelano: diario independiente*, n.º 6318 (27 de marzo), p. 1.
- DÍEZ HUERTAS, Celia (2001). Encarnación López: entre el folklore y la vanguardia. *Cairon: revista de estudios de danza*, n.º 7, pp. 77-91.

- F. de I. (1943). Fontalba. Presentación del «Retablo español», de Conchita Piquer. *Pueblo*, n.º 783 (16 de enero), p. 2.
- ENCABO, Enrique (2019). Introducción. Más allá del canon: erotismo, deseo y frivolidad. En Encabo, Enrique (ed.). *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, pp. 9-38.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2023). Tradición escénica popular y versos musicalizados con sabor a copla y cine: pervivencia de la guitarra flamenca en Ciudad de México. En Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.). *America como horizonte: intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 139-158.
- FLAQUER, Alfonso (1942). Teatro. Poliorama. *La Prensa*, n.º 470 (27 de noviembre), p. 3.
- J. M. (1947). 3 preguntas y 1 anécdota. Concha Piquer. *El Noticiero Universal*, n.º 19.164 (10 de diciembre), pp. 8-9.
- LLANO, Samuel (2021). *Notas discordantes: flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid (1850-1930)*. Madrid: Libros corrientes.
- LUNA, Inés María (2017). *La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre copla flamenca y canción española* [tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla, <https://hdl.handle.net/11441/70886>.
- MÁRQUEZ PIQUER, Concha (2015). *Así era mi madre: biografía de doña Concha Piquer*. Madrid: Letra Clara.
- MARTÍN PACHECO, Antonio (2024). Manuel Font de Anta (1889-1936) y Conchita Piquer (1906-1990): cuplés andaluces para un debut «a la americana». En Araez Santiago, Tatiana; Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.). *Cuplé y canción española: escenarios de representación*. Madrid: Dykinson, pp. 81-92.
- MOLINA REDONDO, José Andrés de (2001). La canción en España durante la primera mitad del siglo XX: notas históricas, temáticas y lingüísticas. En Casas Gómez, Miguel (ed.). *IV Congreso de Lingüística General, vol. 5*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 171-185.
- MONTILLANA, Javier de (1943). Espectáculos. Liceo. *El Adelanto*, n.º 18.145 (20 de mayo), p. 4.
- ORTIZ NUEVO, José Luis (2008). *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*. La Puebla de Cazalla: Ediciones Barataria.
- P. L. (1943). Teatro. *Libertad*, n.º 1.480 (16 de mayo), p. 5.
- PELÁEZ, Andrés (2009). La copla en la posguerra: espectáculos y protagonistas. En García Media, Alicia y Iglesias Martínez, Nieves (coords.). *La copla en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de España, pp. 53-65.
- PÉREZ ORTIZ, María Jesús (2023). *El teatro musical breve: teoría, praxis, intertextualidad y génesis del espectáculo folclórico andaluz de los años 40, 50 y 60* [tesis doctoral]. Málaga: Universidad de Málaga, <https://hdl.handle.net/10630/26520>.
- PLAZA, Martín de la (2001). *Conchita Piquer, biografía no autorizada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Recuerdos de un siglo de teatro, 1942-1943*. Madrid: Centro de Documentación Teatral-INAEM, pp. 117-118; <https://11nq.com/UmnxQ>.
- RETANA, Álvaro de (1943). Ante el estreno de «Retablo español», de Conchita Piquer. *Pueblo*, n.º 782 (15 de enero), p. 2.
- ROMÁN, Manuel (1994). *Memoria de la copla: la canción española, de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROMERO FERRER, Alberto (2019). Otra historia del teatro español de posguerra: las fantasías líricas de Quintero, León y Quiroga. En Laín Corona, Guillermo y Santiago Nogales, Rocío (eds.). *Cartografía teatral: en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Tomo II. Madrid: Visor, pp. 635-651.



- S.F. (1940a). Dos grandes funciones de arte en el Calderón, organizadas por la Asociación de la Prensa. *Hoja Oficial del Lunes*, n.º 44 (22 de enero), p. 4.
- S.F. (1940b). Hoy, en el Calderón, fiesta de arte lírico. *Hoja Oficial del Lunes*, n.º 45 (29 de enero), p. 4.
- S.F. (1940c). Gacetillas. *Hoja Oficial del Lunes*, n.º 46 (5 de febrero), p. 2.
- S.F. (1940d). La asociación de la prensa ha reanudado su gloriosa tradición de festivales artísticos. *Hoja Oficial del Lunes*, n.º 46 (5 de febrero), p. 4.
- S.F. (1942a). Novedades de la semana. *Hoja Oficial del Lunes*, n.º 147 (12 de enero), p. 2.
- S.F. (1942b). [Anuncio]. *La Prensa*, n.º 468 (26 de noviembre), p. 4.
- S.F. (1942c). En el Poliorama. *El Noticiero Universal*, n.º 17599 (28 de noviembre), p. 7.
- S.F. (1942d). Escenario. *Destino*, n.º 284 (24 de diciembre), p. 25.
- S.F. (1943a). [Anuncio]. *Jornada*, n.º 391 (6 de enero), p. 7.
- S.F. (1943b). Los estrenos de la semana. *Pueblo*, n.º 779 (12 de enero) p. 2.
- S.F. (1943c). Teatro. Noticiario Breve. *Gol*, n.º 769 (23 de enero), p. 5.
- S.F. (1943d). Teatro. En el descansillo. *La Prensa*, n.º 556 (10 de marzo), p. 4.
- S.F. (1943e). Retablo español, en Cervantes. *Falange Española*, n.º 2.931 (1 de abril), p. 6.
- Sempronio (1942). La Piquer en el camerino. *Destino*, n.º 282 (12 de diciembre), p. 13.
- Sieburth, Stephanie (2016). *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.
- U. (1942a). Teatro. La vuelta de Conchita Piquer. *Gol*, n.º 703 (29 de noviembre), p. 4.
- U. (1942b). Teatro. Antonio Quintero y sus cosas. *Gol*, n.º 729 (6 de diciembre), p. 10.