



GERALDINE POWER
powergeraldinem@gmail.com
The University of Melbourne

Una española en el París posterior a la Primera Guerra Mundial: Raquel Meller y la refundación de la España romántica

A Spaniard in Post-world War 1 Paris: Raquel Meller and the Recasting of Romantic Spain

Raquel Meller debutó en los escenarios internacionales en París en 1919. Previamente, la precedieron una serie de artistas españolas que habían labrado su fama explotando el interés de los parisinos por el baile exótico de las gitanas, las canciones subidas de tono y la evocación de la figura de Carmen. Pero Raquel Meller era diferente. Este artículo se basa en la respuesta de la crítica francesa ante las apariciones de Meller en París en su presentación en 1919. También explora las preocupaciones y debates españoles contemporáneos sobre la identidad nacional y su influencia en la evolución de las expresiones artísticas. El estudio señala los cambios en la “españolidad” que Meller proyectó en el París de 1919 y las perspectivas y recepción de los franceses cuando percibieron a Meller –vestida con su austero traje negro e interpretando cuplés sobre los sufrimientos y esperanzas de sus compatriotas españoles– como una maja goyesca que encarnaba el alma apasionada y dramática de España.

Palabras clave: music-hall, cuplé, españolada, Unamuno, casticismo, Goya, maja, identidad nacional, Raquel Meller.

Raquel Meller made her international stage debut in Paris in 1919. A stream of Spanish performers had preceded her, seeking fame as they exploited Parisians' appetite for exotic gypsy dance, risqué song and Carmenesque spectacle. But Raquel Meller was different. This article draws on French critics' responses to Meller's Paris 1919 appearances. It also explores contemporary Spanish concerns and debates regarding national identity and the influence of these on developments in the creative arts. The study points to shifts in the “Spanishness” that Meller projected in 1919 Paris and to perspectives and insights among the French as they perceived Meller –dressed in her austere black costume and performing cuplés about the sufferings and hopes of her fellow Spaniards– as a goyesque maja who embodied the dramatic and passionate Spanish soul.

Keywords: music-hall, cuplé, españolada, Unamuno, casticismo, Goya, maja, Spanish national identity.

Nacida en Tarazona como Francisca Marqués López, Raquel Meller (1888–1962) debutó en los escenarios de la Gran Peña de Barcelona en 1907 (Barreiro 2012b; Meller *ca.* 1920). Como era habitual en esta época, su repertorio, en gran parte importado de Francia, estaba compuesto principalmente

por cuplés del género ínfimo y, por tanto, las letras que cantaba, generalmente subidas de tono, eran interpretadas con un toque pícaro y sugerente (Encabo 2019; Baliñas 1999-2002, 317-325; Salaün 1990; Retana 1964). Sin embargo, al comenzar su carrera internacional a finales de agosto de 1919 en el music-hall Olympia, en un París de posguerra especialmente apasionado por la danza, Meller proyectó una imagen llamativa, dramática y sofisticada, que difería notablemente de la de sus comienzos en España. Lejos de interpretar frívolos cuplés cargados de doble sentido, el repertorio que eligió para el Olympia trataba temas sobrios que parecían abordar la esencia misma de su España natal y sus gentes. Con esta estrategia y el cambio de estética, la prensa parisina se rindió a sus pies.

Este artículo examina la naturaleza y los motivos detrás de la renovada personalidad escénica de Raquel Meller, así como el repertorio que presentó durante sus actuaciones en el music-hall Olympia de París en 1919.

En primer lugar, explora la españolidad escenificada en el París de la *Belle époque* en paralelo con un análisis de la bibliografía que trata las complejidades de las relaciones franco-españolas y su impacto en la expresión cultural, el intercambio y el surgimiento y afianzamiento de un sistema jerárquico de autoridad e influencia nacional. A continuación, se examina la respuesta de los críticos ante las representaciones de Meller en el Olympia, que pone de relieve el impacto que tuvieron en la transformación escénica de la artista las corrientes y debates artísticos, culturales e intelectuales contemporáneos que tenían lugar en España.

Proyecciones de la España romántica en el París de la *Belle époque*

A finales del siglo XIX, los relatos románticos de una tierra exótica, pintoresca y despreocupada escritos por viajeros franceses en España, entre ellos François René de Chateaubriand (1768-1848), Prosper Mérimée (1803-1870) y Théophile Gautier (1811-1872), todavía perduraban en la imaginación francesa. Andalucía, en particular, había fascinado a estos visitantes en busca de la *couleur locale* (color local) de España, y, en consecuencia, estos escribieron evocaciones de gitanas bailando con sus sensuales contoneos de caderas, y de hombres orgullosos, rudos y de temperamento fogoso (Gautier [1845] 1924; Mérimée [1875] ca. 1966). El estreno en 1875 en la Opéra-Comique de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy, basado en la novela homónima de Prosper Mérimée, representa un punto álgido entre las innumerables obras musicales y otras creaciones presentadas en los medios populares y artísticos de París, que se idearon en torno a esta otra España a base de estereotipos (Mérimée [1875] ca. 1966; Christoforidis y Kertesz 2019). A su vez, la propia *Carmen* se convirtió en un emblema de españolidad que

sería referenciado en una miríada de obras de creación francesa —entre ellas, *opéras-comiques*, pantomimas, obras de teatro, *sketches* de *music-hall*, *revue* y *chansons*— que se representaban en los escenarios parisinos (Christoforidis y Kertesz 2019; Power 2013).

Varios estudios han examinado la compleja relación franco-española que se desarrolló desde la incursión y ocupación de España por parte de Napoleón entre 1808 y 1813. Las relaciones entre estas dos naciones vecinas, que en el siglo romántico atravesaban dificultades políticas, se caracterizaron por el intercambio cultural y las influencias cruzadas. Francia, sin embargo, era cultural y políticamente dominante, y los estilos españoles que existían previamente sufrieron modificaciones una vez que hubo un activo intercambio cultural y artístico entre los dos países. A este respecto, Jesús Torrecilla examina elementos de la imagen exotizada de España y su análisis de la configuración de esta imagen sitúa a Francia como actor principal en esta construcción (Torrecilla 2004). Por su parte, Celsa Alonso señala la naturaleza bidireccional de la atracción. Se refiere de este modo tanto al atractivo de París y su Conservatorio para los músicos españoles, como a la curiosidad francesa por lo español, en parte inspirada por la emperatriz española Eugenia de Montijo (Alonso 1998, 305-307). Como señala Kerry Murphy en su análisis del interés francés por España y los españoles, “a finales de la década de 1830 la moda de España en las artes dramáticas estaba en todas partes” y, como apunta Celsa Alonso, una publicación periódica española de 1840 informaba de que el bolero y la cachucha se interpretaban “en todas partes” [‘partout’] en París (Murphy 2009, 295; Alonso 2000, 131).

El exotismo presente en el personaje de Carmen, en las mujeres españolas, en las bailarinas españolas, en la música española y en España en general, fue harto frecuente en los escenarios franceses del XIX. James Parakilas reflexiona sobre el papel de Francia en la exotización de España refiriéndose a la adopción francesa del tema de la Alhambra en la escenografía de la producción de la Ópera de París de 1813 de *Les Abencérages* de Luigi Cherubini (adaptación de *Les aventures du dernier Abencérage* de Chateaubriand), para el autor la apertura del tercer acto es “el nuevo estereotipo, la nueva visión, de la España ‘mora’” (Parakilas 1998, 146). Hervé Lacombe también ha abordado el fenómeno de la españolidad musical creada por los compositores franceses de *opéras-comiques*; y en otro estudio abordó el impacto de los artistas españoles que visitaban París sobre las posteriores construcciones francesas de la españolidad (Lacombe 2000b, 2000a; Ralph Locke 2009a). Tanto Kerry Murphy como Ralph Locke ofrecen perspectivas sobre la españolidad y el color local en *Carmen* (Murphy 2009; Locke 2009b). El artículo de Elizabeth Kertesz y Michael Christoforidis sobre la

recepción de *Carmen* en Madrid en 1887-1888 arroja luz sobre las reacciones de los propios españoles ante España como “cultura exotizada” (Kertesz y Christoforidis 2008, 80).

En su análisis del proceso de construcción artística del flamenco durante el periodo de 1833 a 1862, Gerhard Steingress señala la demanda de los públicos de París y otras circunstancias que dieron lugar a la “hibridación transcultural” y afrancesamiento del espectáculo flamenco que, a su vez, perpetuó la ilusión de una España pintoresca y mística (Steingress 2006, 64). Del mismo modo, Lisa Arkin sostiene que la cachucha de Fanny Elssler –en sí misma un híbrido del estilo bolero– fue un vehículo para que los franceses ejercieran una suerte de “hegemonía cultural” sobre España en un momento en que la propia Francia estaba reevaluando su lugar en Europa; la autora va más allá e indica que Elssler afrancesó el baile infundiéndolo a sus actuaciones el exotismo y el erotismo propios de una interpretación orientalista de la mujer (Arkin 1994, 321, 318). Arkin también destaca el importante papel de la compañía de danza Lefebre, que introdujo estilos de danza franceses en España alrededor de 1810, en la época de la ocupación francesa, y que, a su regreso a Francia, se encargó de introducir allí estilos españoles (1994, 85-125).

En esta línea, Marta Savigliano (1995) ha establecido una relación entre estos casos de manipulación francesa del Otro cultural y la teoría orientalista de Said al analizar la apropiación francesa del tango argentino tras su llegada a París hacia 1907. Savigliano señala que los bailarines argentinos recién llegados a París a menudo tenían que “ceder al autoexotismo e interpretar la versión francesa del tango ¡o vestir trajes de gaucho!” (1995, 119-120). En manos de los franceses, afirma, “la tensión y los contrastes observados en el tango argentino se exageraban y se malinterpretaban” con un efecto “grotesco” (Savigliano 1995, 119). Xavier Andreu, que examina el problemático mito romántico español a través de un estudio de la literatura de la época, también señala el desequilibrio de poder en la dinámica de Occidente frente al resto, y caracteriza la narración de esta España imaginada como siempre cambiante y resistente a la oposición (Andreu 2016).

José Colmeiro, por su parte, argumenta que durante el romanticismo la construcción europea del gitano como representante tanto de la españolidad como del exotismo es el resultado de un deseo de abrazar y a la vez dar forma al Otro. Su teoría se centra en la figura de Carmen, que se explica como una mezcla de mitos contruidos, como ejemplifica la narración de Mérimée, que parte del “yo masculino europeo” y del “otro femenino oriental” (Colmeiro 2002, 135). La lectura que lleva a cabo Colmeiro de la figura de la gitana Carmen como un “otro racializado”, construido, que atrae y repele al hombre blanco superior encarnado en

Don José, coincide con la caracterización que hace Lou Charnon-Deutsch del discurso racial perpetuado en Francia. Charnon-Deutsch escribe sobre el aparente deseo de categorizar racialmente al Otro, y señala la tendencia de los viajeros franceses del siglo XVIII por España a atribuir cualidades negativas a los miembros de la “raza” gitana (Colmeiro 2002, 128; Charnon-Deutsch 2004, 47). Stuart Hall coincide en este argumento afirmando que Occidente reduce, esencializa y, por tanto, “fija” las diferencias del Otro; expresa estas diferencias a través de atributos físicos inmutables, y “divide” la diferencia en cualidades binarias y marcadamente opuestas (Hall 1997, 243-263). Estas observaciones, junto con la explicación de Hall del principio dicotómico del salvaje “noble” frente al salvaje “innoble”, son congruentes en líneas generales con cualquier muestra de las representaciones de España y los españoles, así como con los comentarios de los críticos franceses sobre ellos, a lo largo de gran parte del siglo XIX y hasta bien entrado el XX (Hall 1992, 312). En algunos casos se describe a España como una nación apenas civilizada, mientras que en otros se articula el territorio mediante metáforas que sugieren lo grotesco, la sangre, los animales salvajes (con frecuencia felinos) o la violencia (Power 2013, 10-11).

A estas valoraciones francesas de carácter despectivo de España y de la “raza” española, basadas en generalidades y tópicos, y que contemplaban a España como un Estado marginal, dependiente y periférico, se sumaban los arraigados prejuicios asociados a la conocida como “leyenda negra”. Ricardo García señala la existencia de un discurso racializado que contribuyó a perpetuar esta leyenda negra, un fenómeno que llegó a englobar cualidades como el atraso, la ignorancia, la indolencia, el orgullo, los celos, el fanatismo religioso, la promiscuidad y la crueldad, de las que se citaban como prueba la Inquisición y la supuesta brutalidad de España en sus colonias americanas (García 1989). Barbara Fuchs arroja luz sobre otro aspecto relacionado en su capítulo “La raza española”, donde examina la “maurofilia”, o fascinación por la cultura morisca, una tendencia que implica la racialización de la diferencia y que revela, según ella, ansiedades sobre la alteridad y el mestizaje (Fuchs 2008).

Del fenómeno de una España apropiada y manipulada a través de las expresiones artísticas y el intercambio con Francia surge el problema de identificar la autenticidad del estilo, esto es, la “españolidad”. El relato de Annegret Fauser sobre las representaciones de España en la Exposición Universal de París de 1889 pone sobre la mesa el concepto de “autenticidad” y ofrece ideas sobre lo que, en dicho contexto, se presentaba como auténtico (Fauser 2005, 263). Christoforidis y Kertesz analizan el viaje de Emma Calvé a España en 1892 en busca de la pretendida autenticidad mostrada en la Exposición de 1889, mientras se preparaba para interpretar

el papel protagonista de *Carmen* en la Opéra Comique (Christoforidis y Kertesz 2019, 151-164). El motivo era que Calvé desconfiaba de la imagen excesiva que se desprendía de las *bohémiennes* creadas en Montmartre, con su exagerado contoneo de caderas, como intérpretes del papel de Carmen (Girard 1983, 50-51). Otro aspecto que se ha investigado en el contexto de las Exposiciones Universal de París es la fascinación francesa por lo exótico. Fauser lo analiza en su monografía, al igual que Lesley Wright en su artículo sobre la Exposición Universal de 1900 (Fauser 2005, Wright, 2001).

En la Exposición Universal de París de 1889, la presencia española fue tal que el primer musicólogo francés, Julien Tiersot, informó de que lo español estaba “por todas partes”¹. Los espectáculos de baile flamenco de los gitanos granadinos en el Grand Théâtre de l’Exposition suscitaron el aplauso generalizado de los críticos franceses, entre ellos el citado Tiersot, que escribió sobre la “auténtica” [*véritable*] música de baile española². Sin embargo, el español Josep Lluís Pellicer, en *Notas y Dibujos: estudio de la Exposición de París* (1891), censuró el trabajo de la compañía puesto que, al igual que sucedía con los espectáculos taurinos de la Exposición, consideraba las exhibiciones de baile gitano como una españolidad mercantilizada, declarándolas “prostitución de la vida [...] de Andalucía” (citado en Sazatornil Ruiz y Lasheras Peña 2005). También, poco impresionada con estas actuaciones, la crítica Emilia Pardo Bazán en “Cartas sobre la Exposición. IV”³, fue mordaz y observó que los espectadores consideraban a la Macarrona, la líder de la compañía, como “una Carmen” y describió a las gitanas como “[...] feas, traperas, descocadas, inhábiles en bailar y aguardentosas en cantar” (citado en Sazatornil Ruiz y Lasheras Peña 2005; Christoforidis 2007, 237; Goldberg 2019, 166-180).

Luis Sazatornil Ruiz y Ana Belén Lasheras Peña analizan en su artículo “París y la españolada” –del que se han extraído estas valoraciones–, el papel de las cinco Exposiciones Universales de París celebradas entre 1855 y 1900 en la creación y perpetuación de la españolada que representó a España a través de una colección de “estereotipos nacionales” (Sazatornil Ruiz y Lasheras Peña 2005). Ante esta situación, en la Exposición Universal de París de 1900, al igual que en la de 1889, surgió la airada queja de los españoles por la insensibilidad de la nación anfitriona y su negativa a renunciar a esas representaciones manidas y con claras connotaciones peyorativas.

Los autores llaman la atención sobre el acuciante debate llevado a cabo por los intelectuales españoles en la época de la Exposición Universal de París de 1900. España se debatía entre la vergüenza por su decre-

¹ Tiersot, Julien. 1889. “Promenades musicales à l’Exposition: Les Espagnols”, *Le Ménestrel* 55, 276.

² *Ibid.*

³ Emilia Pardo Bazán. 1889. “Cartas sobre la Exposición. IV”, *La España Moderna*, 10, 84-105.

ciente estatus internacional y la búsqueda de una identidad nacional positiva frente a estas proyecciones que, según la opinión de algunos, ridiculizaban a la nación, su gente y sus costumbres. Entre los que protestaron contra estas representaciones se encontraban Gonzalo de Reparaz y César Silió Cortés. Reparaz, en el artículo “La Exposición Universal de París” publicado en *La Ilustración Española y Americana* (n.º 15, 1900) se opuso a las insistentes referencias a toreros e inquisidores, y a las versiones del pasado centradas en Oriente y África, que pasaban por alto los logros académicos y coloniales de España (citado en Sazatornil Ruiz y Lasheras Peña 2005). En *Otro desastre más (España en París)*, publicado en 1900, Silió Cortés estableció paralelismos con el “desastre de 1898”, que supuso la humillante derrota de España en la guerra hispanoamericana y la pérdida de lo que quedaba de su imperio, y arremetió contra la “leyenda negra” y su descripción de los españoles como “resistentes a la cultura moderna” (citado en Sazatornil Ruiz y Lasheras Peña 2005). La exposición “L’Andalousie au temps des maures”, ideada por los franceses para representar la supuesta vida típica de los gitanos, que les parecía tan pintoresca, se montó para disgusto de intelectuales como Reparaz y Silió Cortés y a pesar de los intentos de la Comisión Española de llamar la atención sobre los avances industriales y de otro tipo de España (Sazatornil Ruiz y Lasheras Peña 2005, 52).

En este contexto, entre las artistas populares españolas que llegaron a la capital francesa a finales del siglo XIX y principios del XX, Carolina Otero, Rosario Guerrero y la Tortajada⁴ fueron de las que tuvieron más éxito. Estas y otras importadas desde España actuaban, cantaban o bailaban en revistas, pantomimas, dramas, farsas u *opéras-comiques*. Sin embargo, fuera cual fuera el género, los espectáculos populares de tema español en París seguían presentando al país mediante referencias simbólicas a tropos y clichés en torno a “lo español”. Tras su debut en los Salons du Grand Véfour el 30 de diciembre de 1889, la gallega Carolina Otero alcanzó rápidamente el estatus de celebridad. Para los parisinos de la *Belle époque* ella encarnaba la España exótica⁵. La revista de *music-hall*, en la que se podía presentar una sucesión de llamativos cuadros, ofrecía un formato propicio para actuaciones cortas y, a menudo, servía como entrada a la escena parisina del entretenimiento para las aspirantes a nuevas artistas. Tanto Otero como la Tortajada eran personalidades tan reconocidas en París a finales del siglo XIX que fueron inmortalizadas en innumerables revistas, carteles y fotografías.

⁴ Para más información véase, en este mismo dossier, el artículo de Michael Christoforidis y Elizabeth Kertesz, “A la sombra de *Carmen*: Otero, Guerrero, Tortajada y la pantomima en la escena cosmopolita”.

⁵ Colecciones de documentos sobre la Bella Otero: 8-RO-12284 (n.º 1 y 2) y Rés-Fol-SW-191 (fechas 1889-1893), Bibliothèque Nationale de France, París (en adelante BNF).

En mayo de 1890, Carolina Otero participó en un espectáculo en el Cirque d'Été de París. Las valoraciones de sus actuaciones por parte de los críticos reflejan una clara preocupación por distanciar a la Otero de aquellas otras artistas que, durante la Exposición de 1889 y desde entonces, habían afirmado falsamente ser españolas. Panserose estaba convencido de la ascendencia árabe de Otero y encontraba pruebas de ello en su aspecto “oriental”, mientras que Hugues Leroux afirmaba que Otero había sido traída de Sevilla y que le recordaba a las gitanas que había visto en Andalucía⁶. La siguiente descripción de un tango “erótico” y una jota “sensual” interpretados por Otero en este espectáculo muestra una secuencia de baile especialmente sexualizada, más allá de la práctica predominante para el tango andaluz o la jota aragonesa:

Flexible como una pantera, con la mano apoyada en su trasero andaluz “de primera”, gira lenta, eróticamente [...] el vientre se ofrece, se retira, y el torso se inclina completamente hacia atrás, en total abandono [...] Otero frunce el ceño, se muerde los labios [...] con un ojo que promete y una mano que hace señas⁷.

Tal sexualización de la danza española sugiere una planificación de espectáculos destinados a satisfacer, mediante el erotismo, el apetito del público parisino. El uso del símil que invita a comparar a Otero con un animal salvaje refuerza la indomabilidad asociada a la gitana transgresora y seductora, que remite, una vez más, al mito de Carmen.

En 1900 Rosario Guerrero y Carolina Otero protagonizaron sendas pantomimas dramáticas evocando la figura de Carmen. *La Flamenca* de Séverin, con música de Porichelly, fue protagonizada por Guerrero en el Folies-Bergère. Otero, por su parte, interpretó el papel principal de Mercédès en *Une fête à Séville* de René Bréviaire, con música de Georges Palicot, en el Théâtre Marigny. Como concesión al apetito francés por el color local y al refuerzo de su percepción de España como una nación bruta e incivilizada, ambas pantomimas presentaban la muerte en la plaza de toros (Power 2013, 46-53). En una carta a Jean Lorrain, Gustave Coquirot escribió sobre la actuación del bailarín Juan Ortiz Churri en *La Flamenca*: “es todo Goya, toda España, toda la belleza de lo horrible, la atracción del mal”, y observó que bailaba como si imitara a un mendigo, a una persona parálitica o descoordinada, como si representara “todas las

⁶ *Ibid.*

⁷ “Souple comme une panthère, le poignet appuyé sur sa croupe extra-andalouse, elle exécute une rotation lente, lascive, scandée par des mouvements spasmodiques: le ventre s'offre, se retire, et le torse se renverse complètement en arrière dans une attitude pâmée. Et pendant ce temps, Otero fronce les sourcils, se mord les lèvres avec les dents, tout entière à sa danse luxurieuse, avec un oeil qui promet et une main qui appelle”. [Sin firma]. “La belle Otero se marie”, *Fantasio*. En 8-RO-12284 (n.º 1), BNF Todas las traducciones son de la autora.

miserias del cuerpo”. Coquiote se refirió también a las asombrosas bailarinas gitanas que, en su opinión, se habían escapado de los estudios de Goya, señalando sus “extrañas cabezas de mono y zarigüeya” y sus “cuerpos largos, desconcertantes y locos”⁸. Hasta ese momento solo unos pocos comentaristas, como Gautier, se habían ocupado de esta asociación entre Goya (a través de sus imágenes grotescas y negras) y una España fea, inquietante e incluso terrorífica (Gautier 1924 [1845], 33, 75, 327). El uso que hace Coquiote de metáforas animales para expresar los rasgos gitanos es paralelo al discurso denigrante de Mérimée ([1875] ca. 1966, líneas 465, 472, 475, 677). También Gautier había escrito sobre la fisonomía “bestial” de los gitanos (Gautier [1845] 1924, 327).

La popular cupletista la Fornarina (Consuelo Vello, 1884-1915) llegó a París poco antes de su debut en 1907 en la inauguración del music-hall Apollo. Con ella trabajaba el letrista José Cadenas (1872-1947), recién nombrado corresponsal en París del diario *ABC* y amante de Fornarina en aquella época. Quinito Valverde (1875-1918), compositor de más de doscientas cincuenta obras, en su mayoría de género chico y revistas, fue otro colaborador clave (González Peña y Casares Rodicio 1999-2002, 921-926). Como preparación para el espectáculo, el periodista Fernando Periquet (biógrafo de la Fornarina, aficionado a Goya y autor de los textos de las *Tonadillas* de Granada y del libreto de su ópera *Goyescas*) insistió en que Cadenas depurara el repertorio de la Fornarina para hacerlo apetecible al público francés (Periquet 1915, 60).

La Fornarina estaba convencida de que el público parisino la apreciaba, lo que atribuía a su negativa a ajustarse a la “fórmula” española: blandir castañuelas e interpretar “peteneras frenéticas” (Fornarina 1908, 737). Enrique Gómez Carrillo, por su parte, afirmaba en *El Liberal* que la actuación de la Fornarina no era “castiza” y la caracterizaba como una “española de Montmartre”⁹.

Gómez Carrillo fue diplomático, periodista y crítico literario guatemalteco, mundano, bien relacionado y apreciado. Escribió más de ochenta libros, entre ellos *El Modernismo* (1905). Su referencia peyorativa a una españolidad no castiza e hibridada urdida en Montmartre se refleja de forma similar en el relato de Periquet cuando sugiere que, tanto la Fornarina como Pastora Imperio debían representar una españolidad autoexotizada en este espectáculo (Periquet 1915, 60-61). Periquet lamentó que España se simbolizara con demasiada frecuencia por sus mujeres en lugar de por

⁸ “c’est tout Goya, toute l’Espagne, toute la beauté de l’horrible, l’attrance du mal”; “toutes les misères du corps!”; “têtes étranges de singe et de sarigue”; “longs corps déconcertants et fous”. Coquiote en Lorrain (2007, 52).

⁹ Enrique Gómez Carrillo. 1907. “¿Española de Montmartre?”, *El Liberal*, 24 de noviembre.

sus muchos logros, lo que es otro indicio más de que el sentimiento y la retórica de Pellicer en su protesta por las exhibiciones flamencas de 1889 seguían vigentes entre los españoles en 1907 (Periquet 1915, 61).

Durante su estancia en París, el compositor Quinito Valverde colaboró con Cadenas y con letristas franceses para escribir una serie de cuplés y *chansons* de gran éxito, y transformó también números de sus obras líricas españolas en *chansons* (González Peña y Casares Rodicio 1999-2002; Acker et al. 2000; Power 2013, 130-136, 357-358). Desde su llegada a la capital francesa, Valverde parecía desempeñar un papel dinámico en el mundo del espectáculo hispano. Es probable que fuera una figura central en el espectáculo *Noël à Séville*, organizado en el music-hall Olympia en la víspera de Navidad de 1908, con su alineación de destacados artistas españoles que incluía, además de Valverde, a la Fornarina, la Macarrona, Antonio de Bilbao y Majigongo en un programa de “*chansons d’Espagne*” (interpretadas por la Fornarina), boleros y baile flamenco¹⁰. La diversidad y mezcla de los espectáculos con sabor español en París a finales de 1908 y durante 1909 indican un auge de las funciones de *music-hall* parisinas que incorporan bailes andaluces y flamencos representadas en lugares como el Ba-Ta-Clan, el Bal Tabarin, el Folies-Bergère, el Étoile-Palace, el Européen, el Apollo y el Olympia.

Entre otros espectáculos con sabor español representados en los locales populares de París en 1908, las bailarinas “andaluzas” Lérida y Graziella actuaron en septiembre en el Ba-Ta-Clan; en noviembre y diciembre, la Macarrona, Antonio de Bilbao y Manuel Giménez interpretaron sus “*danses flamenco*” en el Bal Tabarin, mientras que “la belle Tórtola Valencia” bailó en el Folies-Bergère¹¹. En diciembre, la belle Bilbao y la bailarina Bella Chrysanthema actuaron en el Étoile-Palace, y una revista en el Européen incluyó una parodia de *Carmen*¹². Por último, un anuncio de *Comædia* de septiembre de 1908 describe el programa de la reapertura del Apollo tras las vacaciones de verano; entre los espectáculos de circo y otros, figura *La Gitanella*, formada por el trío Faïco, Lolita la Flamenca y Antonio de Bilbao y su compañía, que interpretaban bailes y canciones gitanas¹³.

Valverde también compuso en París partituras para varias producciones escénicas con temas españoles, incluida la obra basada en una novela de Paul Reboux, *La Maison de Danse*, que se estrenó en el Théâtre du Vaude-

¹⁰ [Sin firma]. 1908. *Comædia*, 22 de diciembre, 4; y 25 de diciembre, 4. Los listados señalan también la participación de “las señoritas Carmen, Salvitta, Incarnacion, Graziella, Bailia y Aurora Bellini, Pepe Fernández” y sus “guitarristas”.

¹¹ [Sin firma]. 1908. *Comædia*, 6 de septiembre, 2; [Sin firma]. 1908. *Comædia*, 2 de noviembre, 2; [Sin firma]. 1908. *Comædia*, 19 de noviembre, 2.

¹² [Sin firma]. 1908. *Comædia*, 3 de diciembre, 4; [Sin firma]. 1908. *Comædia*, 16 de diciembre, 4.

¹³ [Sin firma]. 1908. *Comædia*, 5 de septiembre, 2; [Sin firma]. 1908. *Comædia*, 6 de septiembre, 3.

ville el 13 de noviembre de 1909¹⁴ (Nozière y Müller 1909). Gaston Sorbets señaló que los ensayos iniciales del baile para esta producción se llevaron a cabo en el sótano de la residencia de Valverde, y explicó también que todos los bailarines españoles afincados en París ensayaron en este lugar y, además, que todos los extras españoles para la producción, así como el conjunto de mandolinistas y guitarristas, fueron reclutados allí¹⁵. Estos datos sitúan a Valverde en el epicentro de la comunidad de bailarines españoles expatriados y, en cierta medida, de los músicos e intérpretes. Su partitura para *La Maison de Danses*¹⁶ muestra los esfuerzos de Valverde por componer en un estilo aflamencado, pero fueron sus operetas híbridas franco-españolas *L'Amour en Espagne* (1909 y 1910) y *La Rose de Grenade* (1912) las que permitirían las actuaciones flamencas de algunos de los artistas españoles más relevantes. La crítica parisina no escatimó elogios para la extraordinaria destreza de los bailes de Antonia Mercé, la Argentina, Faïco y Antonio de Bilbao (Power 2013, 186-206).

El aparente fomento y aprovechamiento por parte de Valverde de las habilidades de la comunidad de intérpretes españoles expatriados que se estaba reuniendo en París desde 1907 contribuyó, sin duda, a la relevancia de estos y otros talentosos artistas españoles¹⁷. La decisión del empresario Serge Diaghilev de incluir la danza en su *Saison Russe* de 1909 en el Théâtre du Châtelet de París supuso probablemente un impulso adicional para la disciplina del *ballet* y la danza. Paulino, que escribió en *Comœdia* tras el ensayo general, destacó a Nijinsky, “un bailarín extraordinario que sabe combinar la gracia con la habilidad acrobática más fenomenal”¹⁸. Tres años más tarde, en la inauguración de la Feria de Montmartre, dirigida por el guitarrista español Amalio Cuenca, artistas españoles interpretaron lo que parece ser una recreación de un cuadro flamenco¹⁹. Los críticos franceses quedaron cautivados: en *Comœdia*, Le Masque de Verre caracterizó este

¹⁴ Fernand Nozière y Charles Müller. 1909. *L'illustration Théâtrale. La Maison de Danses: pièce d'après le roman de Paul Reboux*, 135, 8 de enero, 2-40.

¹⁵ Gaston Sorbets. 1910. “La Maison de Danses au théâtre du Vaudeville”. *L'illustration Théâtrale* 135, n.º 2: 41.

¹⁶ Joaquín Valverde Sanjuán (Quinito). 1909. *Maison de danses*. Ildelfonso Alier. Contiene: “Chanson flamenca”, “Tango de Estrella et Pepillo” “Danse du chèle”. Ver el catálogo del Archivo Histórico de la Unión Musical Española (Acker et al. 2000, 583, n.º 18381).

¹⁷ Véase Jean Barny. 1910. “Un Conservatoire Espagnol à Paris”, *Gil Blas*, 21 de agosto, 2. En este texto, Barny se refiere a la residencia parisina de Valverde como una “especie de pequeño conservatorio español” [“une sorte de petit conservatoire espagnol”] donde los cantantes y bailarines españoles solían reunirse para ensayar bajo la atenta mirada de Valverde.

¹⁸ “... M. Nijinsky, un extraordinaire sauteur, qui sait allier la grâce à la plus prodigieuse acrobatie”. Paulino. 1909. *Comœdia*, 19 de mayo, 2.

¹⁹ Morain. 1912. *L'Excelsior*, 26 de mayo, 9. El periodista promociona este espectáculo como una reconstrucción “fiel” [“fidèle”] de una andaluza *maison de danses*. Podríamos interpretar el comentario como la recreación de un tablao o de un cuadro flamenco.

espectáculo como “la España de Mérimée renovada y combinada con la flor y nata del modernismo parisino”²⁰. En *Gil Blas* hablaron de la implicación del pintor español Ignacio Zuloaga en los preparativos y de las actuaciones de famosos artistas españoles: guitarristas, cantantes y bailarines como Faïco y La Macarrona²¹. Enrique Gómez Carrillo fue visto entre el público y el crítico *Le diable boîteux*, escribiendo para *Gil Blas*, informó de que entre el “tout Paris” presente en la inauguración se encontraban Josep María Sert, así como Serge Diaghilev, y Léon Bakst, diseñador de los Ballets Rusos. “Entonces [...]” prosigue el crítico, “[...] asistimos a este espectáculo: el célebre bailarín ruso, Nijinsky, estrechando [...] la mano del célebre bailarín español, Faïco, y felicitándole con eslava abundancia de buen gusto”²².

Con el estallido de la guerra en 1914, París fue testigo de una salida masiva de talentos creativos. Manuel de Falla regresó a Madrid tras siete años en la capital francesa. Precisamente fue Falla quien presentó a Serge Diaghilev a los decanos de la comunidad artística madrileña, entre ellos Joaquín Turina, Conrado del Campo, Gregorio y María Martínez Sierra y Adolfo Salazar (García-Márquez 2000, 57). Además, Falla visitó Sevilla, Granada y Córdoba con Diaghilev y con el joven coreógrafo Léonide Massine, con el fin de familiarizarse con las tradiciones de la danza y la música flamencas que se incorporarían a la puesta en escena del *ballet* de Falla *El sombrero de tres picos* (*Le Tricorne*) (García-Márquez 2000, 58).

Cuando *Le Tricorne* se estrenó en el Teatro Alhambra de Londres, el 22 de julio de 1919, el público se encontró con algunos elementos inesperados y arriesgados. Joan Acocella señala que, para quienes estaban acostumbrados a la estética primitiva de los Ballets Rusos, el modernismo manifiesto en los decorados y el vestuario de Picasso y el estilo abstracto de la coreografía de Massine, el *ballet* fue sorprendente (Acocella 2000, 105-108). Vicente García-Márquez también llama la atención sobre el espíritu de colaboración y energía que caracterizaron los preparativos de la puesta en escena. También escribe acerca de las conversaciones sobre qué música de Falla acompañaría al audaz telón de boca de Picasso, con su guiño modernista a Goya, los absurdos efectos de maquillaje de Picasso y la visión de Diaghilev de presentar la obra como parte de una dedicatoria a España (García-Márquez 2000,

²⁰ “[...] rénovation de l’Espagne de Mérimée alliée au plus modernisme Parisien”. [Sin firma]. 1912. “Le Masque de Verre”, *Comœdia*, 10 de mayo, 1.

²¹ [Sin firma]. 1912. *Gil Blas*, 9 de mayo, 1.

²² “Puis [...] on eut ce spectacle: le célèbre danseur russe Nijinsky serrant [...] la main du célèbre danseur espagnol Faïco, et le congratulant avec une abondance savoureusement slave”. Véase *Le Gaulois Littéraire et Politique*, 15 de mayo de 1912, 1; y “Le diable boîteux”, *Gil Blas*, 9 de mayo 1912, 1. Para la referencia de la presencia de Enrique Gómez Carrillo en La Feria, consúltese “Le diable boîteux”, *Gil Blas*, 9 de mayo de 1912, 1.

63-64). En 1919, el crítico Ralph Wright fue más allá y se refirió a la “coherencia artística” de la obra, a la “perfección de la unión entre la música y la acción”, y afirmó que *Le Tricorne* demostraba que “la música, la historia, la danza y la escenografía [...] pueden mantenerse unidas en torno a una idea central” (citado en Christoforidis 2000, 92). Cuando García-Márquez afirma que la escena final del *ballet* —en la que aparece toda la compañía en escena y se combinan la jota de Falla (una danza asociada a la región aragonesa de Goya), los trajes goyescos de Picasso y una “recreación” de *El pelele* de Goya— es como un “homenaje” a Goya, parece identificar al gran maestro y su obra como la “idea central” unificadora del *ballet* (García-Márquez 2000, 64).

Raquel Meller: “extraordinaria embajadora del alma española”

La biógrafa de Raquel Meller, Henriette Magy, relató que, tras ver actuar a Meller, Enrique Gómez Carrillo organizó una audición para ella con Paul Franck, director del Olympia (Magy 1931, 26-38). La temporada de Meller en el Olympia comenzó dos meses más tarde, en los últimos días de agosto de 1919, y concluyó a tiempo para su boda con Gómez Carrillo el 8 de septiembre en Biarritz²³.

Paul Franck, intérprete, creador de mimo y opereta, era una figura influyente en la industria del *music-hall* y, junto con el propio Gómez Carrillo, estaban perfectamente situados para trabajar con Raquel Meller en la adaptación de su programa de actuaciones a los tiempos que corrían gracias a sus amplios conocimientos conjuntos y a su comprensión de la actualidad internacional del espectáculo, la cultura y la intelectualidad. Gómez Carrillo estaba con gran probabilidad al tanto del debate español contemporáneo sobre la identidad nacional y sería plenamente conocedor del reciente triunfo en Londres de *Le Tricorne* con sus elementos modernistas, goyescos, folclóricos, españoles y flamencos (Garafola 1988). Seguramente era consciente de la combinación de arte popular y arte elevado de la obra y del potencial que su éxito ofrecía para una comprensión y apreciación más amplias de España. La reacción tan positiva a *Le Tricorne* confirmó que España, percibida durante mucho tiempo por un exotismo algo artificial, podía ser valorada y respetada en el contexto de la alta cultura y que, al dar forma al espectáculo español de Raquel Meller para el público del *music-hall* parisino de posguerra, podían (y debían) concebirse representaciones innovadoras y actualizadas de “lo español”.

²³ Para la cobertura por parte de la prensa de la boda de Gómez Carrillo y Raquel Meller, véase Lugné-Poe. 1919. *L'Éclair*, 1 de septiembre; y Juan de Becon. 1919. “La boda de Raquel Meller”, *La Époque*, 11 de septiembre, 1.

Con todo ello, el debut internacional de Raquel Meller en el Olympia de París en 1919 rompió con las expectativas en torno a lo español concebidas hasta entonces. Vestida con un llamativo traje negro que incluía un tocado, Meller no interpretó números pertenecientes a la amplia variedad de *españoladas* artificiosas, tan familiares para el público francés. En su lugar eligió cuplés de y sobre su España natal, interpretados con sobrio patetismo. Posiblemente el golpe de efecto más notable de Meller en el Olympia fue el hecho de interpretar su repertorio de cuplés españoles en el idioma original, hecho que refleja una confianza significativa en el potencial de una perspectiva francesa fresca, sofisticada y abierta sobre España.

Varios críticos señalaron el tono notablemente elevado de las actuaciones de Meller en el Olympia en comparación con el típico *music-hall* contemporáneo. Para Lugné-Poe, Meller ofrecía la esperanza de “cierta clase en los escenarios de music-hall” en medio de la falta de sofisticación y la “habitual baja”²⁴. Max Viterbo escribió sobre las actuaciones de Meller en el Olympia en enero del año siguiente desde una perspectiva similar: se posicionó contra los “bajos [...] instintos de la chusma” y felicitó a Paul Franck por su valentía a la hora de imponer una programación superior al público, frente a la especulación mercenaria generalizada en la industria del entretenimiento²⁵. Algunos otros críticos todavía evocaban en la figura de Meller la España romántica exotizada. Así, René Bizet se refirió a: “[...] esas melodías tristes como las que se oyen en todas las guitarras de España” y a “este lenguaje deliciosamente dulce [...] [con el] tono gutural áspero que da a las canciones de allí tanta angustia encantadora”²⁶. Davin de Champclos describía lo que él percibió como la presencia claramente andaluza de Meller, refiriéndose a sus “dos inmensos y dulces ojos oscuros que ardían bajo su mantilla por la palidez andaluza de su rostro”. Champclos, quizá incapaz de desprenderse del espectro inquietante de la persistente y amenazadora “leyenda negra”, subrayaba la imagen perturbadora de la “boca roja como la sangre de Meller que se abre sobre su asombrosa dentadura”²⁷.

²⁴ “[...] de l’aristocratie sur les tréteaux d’un music-hall”; “coutumière turpitude”. Lugné-Poe. 1919. *L’Éclair*, 1 de septiembre. *Recueil factice d’articles de presse concernant Raquel Meller, artiste de music-hall*. En 8-RO-16189, p. 14, BNF.

²⁵ “les bas et imbéciles instincts de la populace”. M. Viterbo. Entrada del 20 de enero de 1920. En 8-RO-16189, p. 24, BNF.

²⁶ “[...] ces mélodies tristes comme on en entend sur toutes les guitares d’Espagne”; “ce langage délicieux de douceur [...] une gutturale cruelle qui donne aux chansons de là-bas tant de charmante inquiétude”. R. Bizet. 1919. *L’intransigeant*, 1 de septiembre. En 8-RO-16189, p. 17, BNF.

²⁷ “deux yeux bruns immenses et doux qui flambaient sous la mantille, dans la pâleur andalouse du visage”; “la rose saignante de la bouche, épanouie sur des dents admirables”. D. Champclos. 1919. *Élégances de Paris*, 12 de septiembre. En 8-RO-16189, p. 16, BNF.

No obstante, podemos considerar estas reseñas basadas en la España centrada en Andalucía algo atípico en las críticas de la presentación de Raquel Meller. En marcado contraste con estas reflexiones nostálgicas, Régis Gignoux destacó de las representaciones de España de Meller su profundidad y amplitud en comparación con aquellas más deficitarias que se presentaron en las Exposiciones Universales. De este modo, señalaba que mientras artistas como Otero reflejaban la imagen “popular” de España, Meller era “una embajadora extraordinaria” no solo del “alma española”, sino del “alma humana”, y consideraba que su retrato de España era “poesía”²⁸. Otros críticos hicieron observaciones similares. Antoine escribió que Meller: “[...] en tres breves lamentos, evocó toda la España casta y noble”, la España “real” y contrastó el alcance de la españolidad representada por Meller con la representada por esos perennes “gitanos dudosos” que actuaban en los “sórdidos” music-halls de Montmartre²⁹.

Édouard Beaudu, en esta misma línea, insistió en que, tanto si Meller era madrileña como sevillana, de cualquier modo, representaba a toda España. “En sus ojos se reflejan todos los cielos de España”, escribió, y “su porte revela el temperamento de su raza”³⁰. En 1921, Legrand-Chabrier detectó la diferencia de Meller respecto al estereotipo femenino español: “el público de los *music-halls* espera que las cantantes españolas proyecten un carácter excesivamente pintoresco”, es decir, “chillón, salvaje, estridente”; Meller, por el contrario, se expresaba según sus costumbres nativas y no recurría a “provocativos ‘ole oles’”³¹. También sobre las actuaciones de Meller en 1921, Louis Schneider distinguía igualmente una España menos conocida, más introspectiva, señalando que no había “solo una España soleada que baila seguidillas y bebe manzanilla”; en su rostro y “en la caricia melancólica de su voz” —escribió— Meller “lleva consigo toda [...] la España que llora, sufre, espera”³². Invocando las horribles escenas de la Inquisición de Goya, Antoine percibía a Meller como una

²⁸ “populaires”; “une ambassadrice extraordinaire [...] de l’âme espagnole”; “l’âme humaine”, “poésie”. R. Gignoux. 1919. 4 de septiembre. En 8-RO-16189, p. 3, BNF

²⁹ “en trois brèves complaints, évoqua toute la chaste et noble Espagne”; “la vraie”; “gitanes douteuses”; “encanaillées”. Antoine. 1919. *L’Information*, 8 de septiembre. En 8-RO-16189, p. 7, BNF

³⁰ “Madrilène ou sévillane. Je l’ignore”; “c’est assurément tout le ciel d’Espagne qui ondoie dans le miroir de ses yeux”; “dans sa démarche se révèle le tempérament de sa race”. E. Beaudu. 1919. *Paris-Sport*, 31 de agosto. En 8-RO-16189, p. 15, BNF

³¹ “Une chanteuse espagnole, pour l’habitude de music-hall, c’est une Espagne évoqué avec un pittoresque excessif, criard, farouche, rauque [...] Raquel Meller n’a rien de la chanteuse à olle olle provocants [...]”. Legrand Chabrier. Entrada del 19 de octubre de 1921. En 8-RO-16189, p. 38, BNF

³² “il n’y a pas, comme on le pourrait croire, qu’une Espagne ensoleillée, qui danse des séguedilles et boit du manzanillo”; “dans la caresse mélancolique de sa voix, elle campe avec elle [...] toute l’Espagne qui pleure, qui souffre, qui espère”. L. Schneider. Entrada del 25 de septiembre de 1921. En 8-RO-16189, p. 33, BNF

“distinguida maja [que] fue testigo de los autos de fe durante el reinado de Felipe II”, representando “la melancolía y las pasiones de una raza”. Meller, la “ilustre maja”, y todo el pueblo español se subsumen en la España eterna cuando Antoine escribe: “Meller no es moderna ni de tiempos pasados; me he cruzado con esa mujer en la sombría catedral de Burgos, en las esquinas de Toledo y se asoma a los balcones de Sevilla para las dramáticas procesiones de Semana Santa”³³.

Con expresiones como “alma española” y “alma humana” de Gignoux, y el uso del término “raza” por parte de Beaudu que identificaba la imagen y experiencias escénicas de Meller con los españoles de ayer y de hoy, estos críticos no regurgitaban superficialidades de fórmulas gastadas como las que podrían haberse aplicado a Otero, Guerrero o la Fornarina solo una década antes. La España mostrada por Raquel Meller suscitó respuestas más complejas. Además, la retórica de estos críticos franceses denotaba familiaridad con el debate en curso en España sobre la identidad nacional y la regeneración.

El casticismo, lo goyesco y Raquel Meller

Miguel de Unamuno en su ensayo *En torno al casticismo* (1895) presentaba el casticismo como la solución a la mermada posición de España en el escenario mundial. El escritor proponía como fórmula de regeneración que España mantuviera “lo castizo” y se abriera a Europa (Unamuno 1895, 214). En su pensamiento, el casticismo miraba a las antiguas glorias imperiales y culturales de España, centradas en Castilla, y otorgaba importancia a los poetas, estadistas y pintores de la cultura clásica española. Para Unamuno, la “tradición eterna” de la nación, vivida por el pueblo llano, era esencial para el casticismo, y este concepto se entrelazaba con otro que él denominaba “intrahistoria”. Las imágenes conmovedoramente evocadoras de Antoine que situaban a Meller como maja, en medio de lugares y acontecimientos españoles significativos, son congruentes con estos elementos de la visión de Unamuno (1895, 15).

Walter Clark explica la noción de Unamuno de la “intrahistoria”, que hacía diferencias entre “grandes acontecimientos, fechas y personajes” y la “historia no contada, no registrada, del propio pueblo”³⁴ (Clark 2006, 112). Esta “intrahistoria”, escribe Clark, “consiste en condiciones permanentes y

³³ “cette Maja racée a vu les autodafés de Philippe II”; “les mélancholies et les passions d’une race...”; “elle n’est ni moderne ni d’autrefois; j’ai croisé cette femme dans la sombre cathédrale de Burgos, au coin des ruelles de Tolède et elle s’accoude aux balcons de Séville pour les dramatiques Processions de la Semaine Pascale”. Antoine. 1919. *L’Information*, 8 de septiembre. En 8-RO-16189, p. 7, BNF

³⁴ “intrahistory”; “major events, dates, and figures”; “unsung, unrecorded history of the people themselves”.

continuas que conforman la tradición eterna [que] parece surgir del inconsciente colectivo de un grupo de personas y darle forma”³⁵ (Clark 2006, 112). En sintonía con esta estética, alrededor de 1900, una serie de importantes figuras de la creación española volvieron sus ojos a la obra de Francisco de Goya, otorgando especial importancia a sus figuras de majos y majas, que se percibían como la personificación del casticismo, ya que vivían la “intrahistoria” cotidiana de España, su “tradición eterna” (Clark 2006, 113; Goldberg 2019, 47-49). Clark enumera una serie de obras de principios del siglo XX que surgieron de este abrazo a los majos y majas de Goya, un fenómeno para el que se acuñó el término “majismo”. Entre estas obras se encontraba la ópera *La maja de rumbo*, en la que el compositor Emilio Serrano colaboró con Carlos Fernández-Shaw, y que se estrenó en Buenos Aires en 1910 (Clark 2006, 113); igualmente deudora de Goya fue *El Avapiés*, ópera en tres actos con música de Conrado del Campo y Ángel Barrios y libreto de Tomás Borrás, que se estrenó en el Teatro Real de Madrid en 1919, pocos meses antes del debut en París de Raquel Meller. Era una expresión artística del casticismo que celebraba la vida de los madrileños. John Brande Trend escribió sobre *El Avapiés* que era “como si todas las figuras de los cartones para tapices de Goya se hubieran escapado del Prado y hubieran venido a hacer sus trucos”³⁶, y mencionó específicamente la procesión del segundo acto que hacía referencia a la figura del pelele de Goya (Trend 1921, 182). Xemecé informaba en *Blanco y Negro* de que *El Avapiés* pretendía reflejar las costumbres y la vida cotidiana de Madrid, y sugería que esta obra, en la que aparecía una procesión saliendo de una iglesia, majas y bailes, no podía ser más española³⁷ (Xemecé 1919).

Los artistas plásticos también se comprometieron con estos “reajustes” del pensamiento español y encontraron inspiración en Goya, Cervantes y el Greco. El crítico Lugné-Poe prestó especial atención al “paraíso de Sitges”, hablando de “evolución” y de un “pueblo magnífico” en una España “renaciente” que estaba “resurgiendo del pasado y elevándose hacia un ideal de distinción e inesperada nobleza artística”, y encontraba el espectáculo de Meller coherente con esta “nueva escuela”. En su análisis de *La Vie brève* (1914) de Falla, Samuel Llano señala las alusiones del crítico Linor a un “renacimiento musical” en España y a la aparición de una “escuela española” (Llano 2013, 145)³⁸. Ignacio Zuloaga había expuesto en París

³⁵ “consists of continuous permanent conditions which make up the eternal tradition [that] seems both to emerge from and to give shape to the collective unconscious of a group of people”.

³⁶ “as if all the figures in Goya’s tapestry cartoons had escaped from the Prado and come to do their tricks”.

³⁷ Xemecé. 1919. “El Avapiés, ópera española, en tres actos”, *Blanco y Negro* (Madrid), 16 de marzo, 15-17.

³⁸ “paradis de Sitges”; “évolution”; “peuple magnifique”; “renaissance”; “resurgit du passé et s’élève vers un idéal de distinction et de noblesse artistiques insoupçonné”; “école nouvelle”. Lugné-Poe. En entrada del 1 de septiembre de 1919. En 8-RO-16189, p. 1, BNF.

desde la década de 1890; y el pintor catalán Josep María Sert desde 1908. Durante los meses de abril y mayo de 1919, el *Retrato de Mme. de Heredia* de Ignacio Zuloaga fue expuesto junto a obras de Goya, Mariano Fortuny, Joaquín Sorolla, Santiago Rusiñol (figura destacada de la comunidad creativa de Sitges y del movimiento modernista) y otros en la *Exposition d'Art Espagnol Moderne*, celebrada en el Palais des Beaux-Arts de París. Dos meses después de la primera temporada de Raquel Meller en París, los diseños de Zuloaga figuraron en la ópera *Goyescas* de Granados en su estreno parisino (Lorente 2010, 170; Juberías Gracia 2021, fig. 9); y, en 1920, los Ballets Suédois presentaron su producción de *El Greco* en el Théâtre des Champs-Élysées de París.

Tanto Fernand Nozière como Fred Orthys subrayaron el dramático atuendo negro de Meller. Nozière relató el momento de la aparición de la artista en escena: “no se lanza a cantar, ni se acompaña de castañuelas, ni rompe a bailar”; y subrayó “aparece vestida de negro, coronada con la noble mantilla”³⁹. Tanto para Orthys como para Antoine, la actuación de Meller indiscutiblemente evocaba a Goya, y parecía conjurar un surtido de cameos históricos goyescos:

Raquel Meller con sus ojos negros, su traje negro y su mantilla negra, en su canción “El relicario” evoca una imagen viva e inolvidable de Goya [...] imitando con una habilidad exquisita todos los aspectos de la pasión, encarna brillantemente lo cruel, lo felino, lo amoroso y lo fantástico, toda la belleza de la España de las leyendas⁴⁰.

Estas descripciones de Nozière y Orthys concuerdan con el relato de Ángel Zúñiga sobre la versión de la propia Meller de su estreno de “El relicario” en el Teatro Eldorado de Barcelona. Raquel Meller explicó que iba vestida con el traje “típico” que más tarde llevaría habitualmente –“negro, con la mantilla ancha que cae sobre mi frente”– y que, mientras se preparaba para su entrada en escena, dio orden a la orquesta de tocar muy bajo, y al técnico, de apagar las luces y proyectar el foco “solamente sobre mi persona” (Zúñiga 1954, 192).

Podríamos suponer que el retrato de Meller realizado por el artista español Carlos Vázquez Ubeda (1869–1944) y titulado *Raquel Meller no relicário* presenta una aproximación cercana al atuendo descrito por estos

³⁹ “[...] il ne faut pas croire qu'elle lance des refrains ardents en les accompagnant de castagnettes, en les commentant par des danses”; “Elle s'avance vêtue de noir, couronnée de la noble mantille”. Nozière. 1919. *L'Avenir*, 1 de septiembre. En 8-RO-16189, pp. 10-11, BNF

⁴⁰ “Raquel Meller avec ses yeux noirs, son costume noir et sa mantilla noire, dans sa chanson *El Relicario*, évoque une vivante et inoubliable estampe de Goya [...] mimant avec un art exquis tous les caractères de la passion, elle incarne merveilleusement, cruelle, féline, amoureuse et fantastique, toute la belle Espagne des légendes”. F. Orthys. 1919, *Le Matin*, 30 de agosto. En 8-RO-16189, p. 6, BNF

críticos, particularmente en el caso de Orthys, ya que este mencionó específicamente la interpretación de Meller de “El relicario”. A la vista de los vínculos establecidos por los críticos entre las representaciones de Meller y la obra de Goya, merece la pena considerar que, dado que esta imagen de Meller tiene cierto parecido con el cuadro *La Duquesa de Alba de luto*, es posible que Vázquez modelara su obra a partir del retrato de Goya de la decimotercera duquesa de Alba (1762-1802) que, como señala Clark, fue “uno de los más famosos epígonos de las majas” (Clark 2006, 113).



Ilustración 1. Retrato de la Duquesa de Alba de luto, óleo sobre lienzo de Francisco de Goya, 1797 (Hispanic Society of America, Nueva York)



Ilustración 2. Raquel Meller no relicário, óleo sobre tela de Carlos Vázquez Úbedas, sin fecha (Museo de Arte de São Paulo)

En cualquier caso, las asociaciones de Meller con Goya no eran nuevas. Meller había incluido algunas de las *Tonadillas* de Enrique Granados (inspiradas en los tapices reales de Goya) en sus conciertos, y estrenó este repertorio en la Sala Imperio de Barcelona el 31 de enero de 1914 (Barreiro 2012a).

Javier Barreiro señala que la artista fue alentada en esta empresa por Fernando Periquet, quien facilitó su colaboración con Granados, y subraya que llevó a cabo una investigación exhaustiva, estudiando las obras de Goya y consultando con especialistas en la materia para reproducir fielmente los trajes apropiados (Barreiro 2012a). Barreiro enumera las siguientes obras de la colección *Tonadillas* de Granados que se incorporaron al repertorio de Raquel Meller: “El tralalá y el punteado”, “El majo tímido”, “La maja dolorosa”, “El callejeo”, “El majo discreto” y “La maja de Goya” (Barreiro 2012a). En su escrito en *El Cine* sobre la actuación de Meller en la Sala Imperio el 31 de enero de 1914, Leopoldo Varó se refirió a: “escenificaciones goyescas: reproducciones plásticas de obras pictóricas, relatos descriptivos con adaptaciones musicales y tonadillas del maestro Granados”⁴¹. La portada de la edición de *El Cine* en la que aparece el artículo de Varó está compuesta por seis fotografías de Meller, ataviada según el majismo, asumiendo poses goyescas, incluida una imitando a *La maja vestida* de Goya. El pie de foto que acompaña a la obra se refiere a Meller como la “privilegiada artista, única intérprete de las célebres *Goyescas* de Granados”⁴². En este espectáculo de 1914, Raquel Meller trató inequívocamente de presentarse a semejanza de algunas de las pinturas de majas de Goya. Del mismo modo, en sus actuaciones de 1919 en el Olympia de París parecía expresamente vestida para parecerse a la decimotercera duquesa de Alba pintada por Goya. No es de extrañar, por tanto, que para Orthys su interpretación de “El relicario” en el Olympia de 1919 evocara “una imagen viva e inolvidable de Goya”⁴³.

En una colección de recortes de prensa relativos a las apariciones de Meller en París a partir de su estreno en el Olympia en 1919 conservado en la Biblioteca Nacional de Francia⁴⁴, encontramos el facsímil de un folleto titulado *Les Chansons de Raquel Meller*, que incluye una sinopsis de los números de su repertorio. Significativamente, demuestra que la cupletista insistió en interpretar solo canción española en estas primeras apariciones parisinas, una postura coherente con la determinación de Unamuno de preservar la identidad puramente española frente a las tendencias extranjeras (Meller ca. 1920, 46-48; Unamuno 1895, 21). También muestra que, en línea con su afirmación en *Confidencias* –“[...] si algo hay verdaderamente de grande, de fuerte, en mi arte, ahí lo he adquirido, en ese taciturno ‘tete a tete’ [*sic*] con la tristeza”–. Meller buscaba expresar el sentimiento dramático y la tragedia en sus representaciones (Meller ca. 1920, 78); los cuplés elegidos trataban en su

⁴¹ Leopoldo Varó. 1914. “Goya y la Raquel”, *El Cine*, 7 de febrero, 3.

⁴² [Sin firma]. 1914. *El Cine* (portada), 7 de febrero.

⁴³ “[Raquel Meller] évoque une vivante et inoubliable estampe de Goya”. Orthys. 1919. *Le Matin*, 30 de agosto. En 8-RO-16189, p. 6, BNE

⁴⁴ En 8-RO-16189, pp. 20-21, BNE

mayoría temas serios y a menudo trágicos. Entre los números incluidos en *Les Chansons de Raquel Meller* figuran los siguientes: “Fleur de thé”; “Diguili que vingui!”, una canción catalana; “El peligro de las rosas” y “Caperucita roja”, estos dos advierten de los peligros de la confianza ciega; “Comme la fleur”, que establece un paralelismo entre la suerte de una mujer y la vida de una flor; “La petite fille de Carmen”, la plegaria de una joven Carmen de Triana que espera que su vida no repita la tragedia de la Carmen de Merimée y Bizet; “Monjita”, un relato de la profunda relación entre una monja y el niño gravemente enfermo al que cuida hasta su muerte; y “Hongrie”, sobre una joven gitana orgullosa que desea demostrar que las mujeres gitanas no encajan en el estereotipo de *Carmen*.

Aunque las críticas de la prensa francesa sobre los estrenos internacionales de Meller incluían pocos detalles sobre los cuplés que interpretaba, la escasa información que proporcionan los críticos sugiere que “El gitanillo” y “El relicario” estaban entre los principales⁴⁵. De este modo, Gignoux escribe sobre la representación que hace Meller de la aguda angustia que experimenta la mujer abandonada en “El gitanillo”: “[...] no tiene fuerzas para defenderse. Murmura las últimas palabras como un supremo llamamiento en vano [...] Parece que va a caer, a morir. No: una sonrisa de agonía, un sollozo. Y se va”⁴⁶. El pasodoble “El relicario”, que se convirtió en una marca de identidad de Raquel Meller, presenta sin duda la tristeza y la “melancolía” a las que aludían varios críticos⁴⁷. Cuenta la historia de un torero famoso y, como se describe en el texto, “castizo”, que convierte en una reliquia el trozo de su capote que ha sido pisado por una mujer que pasaba por allí. En la corrida del día siguiente, la mujer ve cómo es herido por el toro. Yace moribundo. Él la mira, le tiende la reliquia e intenta hablar con ella.

Conclusiones

Por todo lo apuntado anteriormente, podemos afirmar que las reacciones de los críticos a las actuaciones de Raquel Meller en el Olympia de París tras la Primera Guerra Mundial indican cambios no solo en las repre-

⁴⁵ Podemos deducir que los críticos se referían a estos dos cuplés comparando la información ofrecida por los críticos franceses en 8-RO-16189 (pp. 1-19) con sus traducciones al español en [Varios críticos franceses]. 1919. “Los nuestros en Europa, Raquel Meller en París”, *Cosmópolis*, pp. 345-354. Este artículo consiste en una traducción al español de artículos franceses sobre las actuaciones parisinas de Meller de agosto y septiembre.

⁴⁶ Gignoux. 1919. *Le Figaro*, 4 de septiembre. Esta traducción española de la obra de Gignoux apareció en [Sin firma]. 1919. “Los nuestros en Europa, Raquel Meller en París”, *Cosmópolis*. La portada de la partitura de “El gitanillo” (Ildefonso Alier ed., sin fecha) indica que Modesto y Vicente Romero compusieron “El gitanillo” sobre motivos de Quinito Valverde y José Serrano.

⁴⁷ José Padilla. 1918. *El relicario*, Unión Musical Española. Ver el catálogo del Archivo Histórico de la Unión Musical Española (Acker *et al.* 2000, 442, n.º 13907)

sentaciones escénicas populares de España y la españolidad en la capital francesa, sino también en el nivel de conciencia y comprensión francesa de los debates y replanteamientos relativos a la identidad nacional española.

A propósito de Meller, los críticos franceses parecían mostrar un mayor compromiso con conceptos que reflejaban el pensamiento y las tendencias artísticas españolas del momento, incluida la noción de casticismo, incorporando en sus comentarios referencias a la España “real”, el “alma española” y la “España de las leyendas”, y percibían a la propia cupletista como una “maja”. La España dramática mostrada por Raquel Meller tenía poco en común con los espectáculos de las Exposiciones Universales de París de danza gitana centrados en Andalucía. Tampoco coincidía con la España proyectada por Otero o la Fornarina. Con su emblemático traje negro, en el que se asemejaba a una maja goyesca, Raquel Meller encarnaba con orgullo la España eterna, y sus cuplés narraban la vida cotidiana de los españoles del pasado, del presente y del futuro.

Bibliografía

- Acocella, Joan. 2000. “The Critical Reception of *Le Tricorne*”. En *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, ed. por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, 105-113. Granada / Madrid: Fundación Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza INAEM.
- Acker, Yolanda, María de los Ángeles Alfonso, Judith Ortega, Belén Pérez Castillo. 2000. *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: SGAE.
- Alonso, Celsa. 1998. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
- . 2000. “La réception de la chanson espagnole dans la musique française du XIX^e siècle”. En *Échanges musicaux franco-espagnols, XVII^e-XIX^e siècles: actes des Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*, ed. por François Lesure, 123-160. París: Klincksieck.
- Andreu Miralles, Xavier. 2016. *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Taurus.
- Arkin, Lisa C. 1994. “The Context of Exoticism in Fanny Elssler’s ‘Cachucha’”. *Dance Chronicle* 17, n.º 3: 303-325. <https://doi.org/10.1080/01472529408569170>.
- Baliñas, María. 1999. “Cuplé [couplet] (I), España”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares Rodicio, vol. 4, 317-325. Madrid: SGAE.
- Barreiro, Javier. 2012a. “Cincuentenario de Raquel Meller”. *Javier Barreiro* (blog), 25 de julio, <https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/07/25/cincuentenario-de-raquel-meller/>.
- . 2012b. “Raquel Meller, el misterio y la gloria”. *Javier Barreiro* (blog), 8 de junio, <https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/06/08/raquel-meller-el-misterio-y-la-gloria/>.
- Charnon-Deutsch, Lou. 2004. *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Christoforidis, Michael. 2000. “Issues in the English Critical Reception of *The Three-Cornered Hat*”. *Context* 19: 87-93.

- . 2007. “Manuel de Falla, Flamenco and Spanish Identity”. En *Western Music and Race*, ed. por Julie Brown, 230-243. Cambridge: Cambridge University Press.
- Christoforidis, Michael, y Elizabeth Kertesz. 2019. *Carmen and the Staging of Spain. Recasting Bizet's Opera in the Belle Epoque*. Nueva York: Oxford University Press.
- Clark, Walter Aaron. 2006. *Enrique Granados: Poet of the Piano*. Nueva York: Oxford University Press.
- Colmeiro, José F. 2002. “Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain”. En *Comparative Literature* 54, n.º 2: 127-144. Durham: Duke University Press.
- Encabo, Enrique, ed. 2019. *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU.
- Fausser, Annegret. 2005. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester, Nueva York: University of Rochester Press.
- Fornarina, Consuelo. 1908. “Leurs confidences: La Fornarina”, *Fantasio* 39, 1 marzo. (Se ha consultado el ejemplar 8-RO-12245, Bibliothèque Nationale de France, París).
- Fuchs, Barbara. 2008. “The Spanish Race”. En *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*, ed. por Margaret R. Greer, Walter D. Mignolo y Maureen Quilligan, 88-98. Chicago: University of Chicago Press.
- Garafola, Lynn. 1988. “The Making of Ballet Modernism”. *Dance Research Journal* 20, n.º 2: 23-32. <https://doi.org/10.2307/1478384>.
- García Cárcel, Ricardo. 1989. “Los fantásticos relatos acerca de nuestra patria: la leyenda negra”. *Historia Social* 3: 3-15. <https://www.jstor.org/stable/40340527>.
- García-Márquez, Vicente. 2000. “Gestación y creación de *El sombrero de tres picos*”. En *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, ed. por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, 57-64. Granada / Madrid: Fundación Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza INAEM.
- Gautier, Théophile. (1845) 1924. *Voyage en Espagne: tra los montes*, nueva edición revisada. París: Bibliothèque-Charpentier.
- Girard, Georges. 1983. *Emma Calvé: la cantatrice sous tous les ciels*. Millau: Grands Causses.
- Goldberg, K. Meira. 2019. *Sonidos Negros. Sobre la negritud del flamenco*. Nueva York: Oxford University Press.
- González Peña, María Luz, y Emilio Casares Rodicio. 2002. “Valverde Sanjuán, Joaquín”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares Rodicio, vol. 10, 719-722. Madrid: SGAE.
- Hall, Stuart. 1992. “The West and the Rest: Discourse and Power”. En *Formations of Modernity*, ed. por Stuart Hall y Bram Gieben, 275-331. Cambridge: Polity Press.
- . 1997. “The Spectacle of the Other”. En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. por Stuart Hall, 243-263. Londres: SAGE Publications.
- Juberías Gracia, Guillermo. 2021. “Los decorados de *Goyescas* en su estreno parisino (1919). Nuevos datos sobre el trabajo de Zuloaga y Dethomas”. *Ars Bilduma* 11. <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.21884>.

- Kertesz, Elizabeth, y Michael Christoforidis. 2008. "Confronting Carmen beyond the Pyrenees: Bizet's Opera in Madrid, 1887-1888". *Cambridge Opera Journal* 20, n.º 1: 79-110. <https://doi.org/10.1017/S0954586708002413>.
- Lacombe, Hervé. 2002a. "L'Espagne à Paris au milieu du XIX^e siècle (1847-1857). L'influence d'artistes espagnols sur l'imaginaire parisien et la construction d'une hispanité". *Revue de Musicologie* 88, n.º 2: 389-431. <http://www.jstor.org/stable/947224>.
- . 2000b. "L'Espagne à l'Opéra-Comique avant Carmen: Du Guitarrero de Halévy (1841) à Don César de Bazan de Massenet (1872)". En *Échanges musicaux franco-espagnols, XVII^e - XIX^e siècles: actes des Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*, ed. por François Lesure, 161-194. París: Klincksieck.
- Llano, Samuel. 2013. *Whose Spain? Negotiating 'Spanish Music' in Paris, 1908-1929*. Nueva York: Oxford University Press.
- Locke, Ralph P. 2009a. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2009b "Spanish Local Color in Bizet's Carmen: Unexplored Borrowings and Transformations". En *Music, Theatre, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914*, ed. por Annegret Fauser y Mark Everist, 316-360. Chicago: University of Chicago Press.
- Lorente, Jesús Pedro. 2010. "La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo". *Artígrama* 25: 165-183. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2010257557.
- Lorrain, Jean. 2007. *Correspondence à Gustave Coquiot, réunies, présentées et annotées par Éric Walbecq.* ed. por Éric Walbecq. París: H. Champion.
- Magy, Henriette. 1931. *Raquel, la vie et l'art de Raquel Meller*. París: Studio Technique d'Éditions.
- Meller, Raquel. ca. 1920. *Confidencias*. Madrid: Sociedad General de Librería. (Se ha consultado el ejemplar VC/1645/14, Biblioteca Nacional de España, Madrid).
- Mérimée, Prosper. (1875) ca. 1966. *Carmen*, ed. de Michel Cégretin. París: Bordas.
- Murphy, Kerry. 2009. "Carmen: Couleur locale or the Real Thing?". En *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914*, ed. por Annegret Fauser y Mark Everist. 293-315. Chicago: University of Chicago Press.
- Parakilas, James. 1998. "How Spain got a Soul". En *The Exotic in Western Music*, ed. por Jonathan Bellman, 137-193. Boston: Northeastern University Press.
- Periquet, Fernando. 1915. *La Fornarina, cancionista (su historia 1884-1915)*. Madrid: Sociedad Española de Librería.
- Power, Geraldine Mary. 2013. "Projections of Spain in Popular Spectacle and Chanson. Paris: 1889-1926". Tesis doctoral. University of Melbourne. <http://hdl.handle.net/11343/39671>.
- Retana, Álvaro. 1964. *Historia del arte frívolo*. Madrid: Tesoro.
- Said, Edward W. 1985. *Orientalism*. Harmondsworth: Penguin.
- Salaün, Serge. 1990. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- Sazatornil Ruiz, Luis, y Ana Belén Lasheras Peña. 2005. "París y la españolada: casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales, 1855-1900". *Mélanges de la Casa de Velásquez* 35-2: 265-290. <https://doi.org/10.4000/mcv.2245>.

- Steingress, Gerhard. 2006. *Y Carmen se fue a París: un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.
- Torrecilla, Jesús. 2004. *España exótica. La formación de la imagen española moderna*. Boulder: The Society of Spanish / Spanish-American Studies.
- Trend, John Brand. 1921. *A Picture of Modern Spain, Men & Music*. Londres: Constable & Co Limited.
- Unamuno, Miguel de. 1895. *En torno al casticismo*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, series II, vol. 5, 1916.
- Wright, Lesley A. 2001. "Music Criticism and the Exposition Internationale Universelle de 1900", *Context* 22, 19-30.
- Zúñiga, Ángel. 1954. *Una historia del cuplé*. Barcelona: Barna.

Traducción del inglés

Enrique Encabo

Recibido: 28-7-2023

Aceptado: 8-4-2024