



ISABEL FERRER SENABRE

<https://orcid.org/0000-0003-0150-6612>

isabel.ferrer.senabre@gmail.com

Investigadora independiente

La cupletista regional: representaciones de figuras femeninas en el *sainet* y la revista valencianos (1908-1922)

The Regional Cuplé Singer: Representations of Female Figures in the Valencian Sainet and Revista (1908-1922)

Este trabajo explora la aparición del rol de la cupletista en los sainetes y revistas escritos en valenciano entre las décadas de 1910 y 1920. El estudio se inserta en la corriente de análisis que sitúa a estas artistas como agente destabilizador del orden social hegemónico y que, por ello, precisó ser redefinido en relación con lo que la mujer representaba en la construcción de lo nacional (o regional). Así, el artículo sugiere la idea que el personaje de “la cupletista” y sus personificaciones participaron de la construcción de un modelo de feminidad “regional” deseable para las ideologías preponderantes actuando a modo de antítesis, lo cual se logró a través de recursos cómicos y caricaturescos.

Palabras clave: cuplé, cupletista, sainete, sainet, revista, modelos de feminidad, identidad valenciana, siglos XIX-XX.

This article explores the emergence of the role of the cupletista (cuplé singer) in sainetes (short farces with music) and revistas (revues) written in Valencian during the 1910s and 1920s. The study is part of the trend in analysis that considers these artists as destabilising agents of the hegemonic social order and, therefore, needed redefining in relation to what women represented in the construction of national (or regional) identities. Thus, the article suggests the idea that the character of “the cupletista” and her personifications were part of the construction of a model of “regional” femininity that was suited to the prevailing ideologies acting as an antithesis, which was achieved through comic and caricatural resources.

Keywords: cuplé, cupletista (cuplé singer), sainete, revista (revue), models of femininity, Valencian identity, 19th-20th centuries.

Introducción

En tierras valencianas, la segunda década del siglo XX fue un período caracterizado políticamente por el surgimiento de un incipiente valencianismo al tiempo que el blasquismo basculaba en el sistema político restauracionista

de una emergente sociedad de masas (Reig 2011). A nivel escénico y musical, las diferentes fórmulas de teatro breve de carácter urbano, con música o sin ella, dibujaron la cultura de la época llegando a todas las capas sociales (Moi-sand 2018). Aunque no de forma unívoca, diferentes autores han señalado cómo la actividad escénica sirvió a la Restauración para asentar sus postulados sociales y participó de las operaciones de difusión de las ideas de patria, tanto a nivel nacional (Salaün 2017: 23) como regional (Encabo 2012). Además, se ha destacado cómo el localismo devino una de las estrategias políticas prioritarias que se utilizaron para acercar y promulgar la idea de nación española a través de la exaltación de la particularidad territorial de cada una de las zonas que formaban el estado, en un proceso que también aconteció en la zona valenciana (Archilés 2002), conviviendo con la emergencia del valencianismo (Cucó 1999). Se ha estudiado, pues, de qué formas los espectáculos escénico-musicales participaron en la creación de estos imaginarios, acogiendo simultáneamente los influjos de las modas exteriores.

Entre la amalgama teatral del momento se ha subrayado la revista musical como el género que supo acoger el mayor número de innovaciones, coexistiendo con otras fórmulas escénicas más establecidas como el sainete. Asimismo, también fue entre las décadas de 1910 y 1920 cuando los espectáculos de variedades y, en especial, el cuplé, se generalizaron en tierras valencianas. Con ello, el calado de las artistas, caracterizadas por un erotismo en escena con capacidad subversiva frente a los valores tradicionales, situó a estas mujeres como agente destabilizador del orden social hegemónico y, por ello, como un elemento que precisó ser redefinido en relación con lo que la feminidad representaba en la construcción de lo nacional (o regional). Hubo un esfuerzo desde los sectores hegemónicos por dignificar –según su punto de vista– la figura de las cupletistas que llegaban a convertirse en figuras públicas; simultáneamente, se potenciaba la estigmatización de las artistas más modestas, asociándolas a la fatalidad y a lo marginal (Anastasio 2007; Clúa 2016; Navarro 2015).

También en ámbito valenciano, todos estos fenómenos sociales interaccionaron con las dinámicas, productos culturales y celebridades locales influyéndose mutuamente en íntima relación con la política y los modelos de feminidad (Ferrer Senabre 2021 y 2022). Como se ha remarcado en párrafos anteriores, en este proceso contribuyeron las estrategias ligadas a las fórmulas teatrales. Así, este trabajo se ocupa de explorar la aparición del rol de la cupletista en los sainetes y revistas en valenciano entre las décadas de 1910 y 1920. El artículo sugiere la idea que este personaje y sus personificaciones participaron de la construcción de un modelo de feminidad regional deseable para las ideologías preponderantes actuando a modo de antítesis, lo cual se logró a través del uso de recursos cómicos y caricaturescos.

A partir de este objetivo, se analizará el corpus de piezas teatrales aparecidas en *El Cuento del Dumenge* (1908-1921) y *Nostre Teatre* (1921-1922), junto con las revistas musicales publicadas en este lapso¹. En primer lugar, se describirán las características del teatro en valenciano desde mediados del siglo XIX. A continuación, se ahondará en la relación entre construcción del género y valencianidad en la ficción escénica. En tercer lugar, se examinarán los rasgos con los cuales se construyó el personaje de “la cupletista” y sus implicaciones contextuales, para terminar con unas conclusiones.

Contextualizando el *teatre valencià*

En la actividad teatral de principios del siglo XX valenciano coexistieron espectáculos diversos, con la particularidad de convivir producciones en dos lenguas, castellano y valenciano, que a menudo entrañaban referencias culturales y valores sociopolíticos diversos. Para entender esta casuística y sus consecuencias hay que remontarse hasta mediados del siglo XIX. Es cuando tiene lugar la llamada *Renaixença*, fenómeno literario donde, a grandes rasgos, se renovó y expandió el interés en tierras catalanovalecianas por el estudio y uso de la lengua, la cultura y el paisaje propios. Un uso lingüístico que, si bien era mayoritario a nivel oral, adolecía de siglos de diglosia en las creaciones culturales. Sin embargo, las consecuencias de la *Renaixença* a nivel político no fueron iguales en todos los territorios. Los autores “*renaixencistes* valencianos optarán —a pesar de voces disidentes [...]— por desvincular el fenómeno literario de posibles connotaciones sociales y políticas” (Sirera 1995: 402-403)².

Esta distancia de lo político y el interés en construir un imaginario de la identidad regional valenciana dentro de la idea de españolidad (Archilés 2007: 483) tuvo sus repercusiones en la producción cultural en valenciano. A nivel literario, hubo una predilección por la poesía frente a la narrativa, con especial conreo lírico de la exaltación paisajística rural. En lo que respecta al teatro, existió una notable creación en valenciano con gran éxito de público que creció, eso sí, con diversas peculiaridades que han sido

¹ Se trata de dos de las publicaciones más importantes y longevas de literatura en valenciano, con directores y editores vinculados al valencianismo (Simbor 1990). En lo que respecta al género de la revista, es de conocimiento común las dificultades que entrañan las descripciones que acompañan a los títulos teatrales para definirlos. Sin ir más lejos, según el recuento que nos ofrece la base de datos de Sansano *et al.* (s. f.), donde se recogen las publicaciones de teatro popular entre 1850 y 1950 escritas en valenciano, se contabilizan casi cien subgéneros teatrales diferentes, con y sin música. De entre ellos, algunos contienen la palabra *revista*, los cuales han sido seleccionados para formar parte de este análisis.

² “*renaixencistes* valencians optaran —malgrat veus dissidents [...]— per desvincular el fenomen literari de possibles connotacions socials i polítiques (Sirera 1995: 402-403)”. Todas las traducciones son de la autora.

leídas como limitaciones. En primer lugar, se ha considerado que el carácter prescriptivo que tenía lo comercial para la supervivencia de los espectáculos teatrales obligó a los autores a hacer concesiones estilísticas, priorizando la sencillez en el lenguaje, lo cómico y el costumbrismo (Sirera 1995: 418). En segundo lugar, algunos autores sacrificaron un mayor realismo —especialmente en lo referente al reflejo de las clases populares sobre el escenario— en pro de acomodar el teatro al gusto del público burgués. Así, se terminó por reservar un uso erudito de la lengua para la poesía y uno más popular para el teatro, pero desechando al mismo tiempo que con este lenguaje pudieran construirse dramas u obras más complejas, géneros que se reservaron para las producciones en castellano (Martí 2021).

Bajo este manto eclosionó la obra de Eduard Escalante i Mateu (1834-1895), quien perfiló un estilo caracterizado por la preminencia del sainete humorístico, priorizando los personajes de clase popular con pretensiones de ascenso social que, aunque pudiese reflejar situaciones potencialmente realistas, se ha valorado como ambiguo y poco crítico con respecto a las condiciones de vida de las clases populares (Sansano en García Gázquez 2020: 326)³.

Ya introduciéndonos en el siglo XX, el relato canónico sobre el desarrollo del teatro en valenciano del momento, con o sin música, parte de la idea que la escena vivió de un cierto “epigonismo escalantiano”, en el cual *sainet* y *teatre valencià* devinieron sinónimos y se considera que hubo pocas innovaciones reseñables respecto de las obras del último tercio del siglo anterior (Sirera 1981: 34-35; Lloret Esquerdo 1994: 47-48, García Frasquet 2022: 73-74). Sin embargo, no debemos de olvidar que fue una época de masiva existencia de compañías y de asistencia de público que llegaría a su punto de esplendor a principios de los años treinta, con propuestas músico-escénicas donde se intuía una mayor voluntad reformista y crítica, especialmente desde mediados de la década de 1920 (Sirera y Miralles 1992: 9-13; Carceller 2014: 30-31; Bojó 2020). Además del conocido *sainet*, con y sin música, a finales del XIX emergió un género que se ha convenido en denominar *revista valenciana* o *d'actualitat* (Sirera 1981 y 1993: 30)⁴, con tintes similares a la revista en castellano (Barce 1996-1997).

³ Sirera (1994: 40) define el *sainet* como una comedia de aproximadamente un acto, de carácter humorístico-crítico, situada en época contemporánea a su escritura y representación con voluntad descriptiva e incursión de elementos paródicos, satíricos y de teatralidad folklórica. Paralelamente al desarrollo del teatro en valenciano, a mediados del siglo XIX empezó a escribirse también zarzuela en dicha lengua. Este género recibió un gran impulso gracias al éxito de *Un casament en Picanya*, de Francesc Palanca i Roca y música de Joan García Català (Teatro Princesa, Valencia, 1859), que alcanzó más de cien representaciones, lo que la sitúa a la altura de autores consagrados del momento (Galbis 2006: 615). El impulso del teatro lírico fue parejo a la incursión de los dramaturgos más importantes del teatro en valenciano.

⁴ En general, la historiografía sobre este género no ha sido generosa ni sistemática. La dibuja Sirera (1995: 478) como un “género fronterizo” caracterizado por “la acumulación de cuadros independientes donde predomina el componente musical, con un hilo conductor —muy débil, o que se borra

En cualquier caso, a pesar de la existencia de una genealogía teatral propia, y a riesgo de ser reduccionista, podría afirmarse que las obras de teatro en valenciano de finales del siglo XIX y principios del XX, como posteriormente sucedería en el cine (García Carrión 2011: 313), contienen rasgos típicos de su tiempo que las acomodan en un proceso de alcance mayor comunes a otras regiones:

encontramos un conjunto de obras destinadas al entretenimiento, pero en las que se ofrecen los valores característicos de los procesos de construcción de identidades decimonónicas: la historia como legitimadora del presente y el futuro, la lengua propia [...]), la raza (entendida como “lo propio” frente a “el otro”) y la nación (o, en este caso, la región, primando el color local en las producciones teatrales) (Encabo 2012: 180)⁵.

Cabe insistir que este conjunto de obras ha sido, y sigue siendo, muy influyente en la construcción del imaginario de la valencianía, con una presencia todavía notable en el teatro de entornos asociativos.

Ser valenciana en la ficción teatral

Uno de los factores que acostumbra a entrar en discusión cuando se analizan las construcciones de género en el teatro es la verisimilitud de las características sociales mostradas en comparación con la realidad fuera de las tablas. Es decir, hasta qué punto las dramatizaciones, más que ajustarse al reflejo de las condiciones de existencia poblacionales, tenían una función moralizadora, con la finalidad de preservar un esquema social interesado.

Según los especialistas, el siglo XIX fue especialmente fecundo en dibujar a través de la cultura una sociedad que se acomodase a los postulados de la burguesía y las clases sociales medias emergentes de las ciudades (Burguera 2008: 101-102). Para ello, a través de todos los artefactos culturales, se ofreció una visión que presentaba a la gente del campo como continuadores de una tradición anterior que, al mismo tiempo, sirvió para asentar una determinada marca identitaria de la región —o del país— que incluyó paisajes, emblemas y fiestas. En el caso valenciano se

muy pronto— actuado, y con la necesidad de integrar las mutaciones escenográficas (se trata, en definitiva, de obras que exigen un soporte escenográfico importante) mediante la combinación de escenas con todos los personajes y telones cortos”. Además de “la presentación humorística, crítica desenfadada de noticias y hechos estrictamente contemporáneos al momento de escritura [...]” (Sirera 1993: 30) (original en valenciano).

⁵ Para una descripción del sainete madrileño, véase Espín (1987: 106 y ss.).

concretó en “fiestas como la de las fallas y la batalla de las flores... exponentes patrios como por ejemplo el himno, la señera, la naranja, la barraca, la paella... tópicos como el de la pólvora, la luz, el mar...” (Roca 2002: 88)⁶.

Se ha destacado el papel de la poesía de la Renaixença para construir el ideal paisajístico valenciano, mientras que la literatura y, sobre todo, el teatro, ayudaron a construir el paradigma de la autenticidad valenciana a través de sus personajes. Sin embargo, si bien se ha hablado con mayor profundidad sobre las implicaciones políticas de la construcción social y la moralidad que implicaba este teatro, hasta donde se ha podido rastrear para llevar a cabo este estudio, no son especialmente abundantes los trabajos que ahonden en la descripción de la construcción de los roles de género en el *sainet*, relevantes no solo en lo que atañe a las mujeres, sino también a los hombres (Martykánová y Walin 2023: 11-14) o a la propia estructura familiar (Burguera 2008).

Algunas pistas sobre lo concerniente a los rasgos de los personajes masculinos en los inicios del teatro en valenciano de mediados del siglo XIX se basan en el estudio de la obra teatral de Josep Bernat i Baldoví (1808-1864). En ella se dibujó a los *llauradors*, habitantes de lo rural valenciano, como los protagonistas de una sociedad equilibrada y ordenada dividida en ricos y pobres, así como políticamente bastante neutra. En lo que respecta a las mujeres, algunos de los tipos femeninos, a pesar de encontrarse subordinados a lo masculino, no se correspondieron con el conocido molde de “ángel del hogar” propugnado a finales del Ochocientos. Las caracterizaciones de la feminidad, a través de voces “a veces normativas y a veces inverosímiles”, implicaban voluntad de acción política, reivindicaciones femeninas y mayor libertad sexual, unos modelos que en el tiempo mudaron teatralmente a lo que se esperaba en los nuevos estándares de respetabilidad (Sanfeliu 2002: 196).⁷

Sin embargo, fue a través de las relaciones familiares donde mejor se esbozaron los diferentes modelos de masculinidad y feminidad que determinaron el posterior teatro en valenciano, creando lugares y arquetipos fácilmente reconocibles. Según Felip, es frecuente encontrar en la obra del influyente Escalante unos maridos ingenuos sometidos a las voluntades femeninas y unas mujeres con caracteres fuertes y con aspiraciones para sus hijos —sobre todo, hijas— a través del casamiento de estos. Respecto a las

⁶ “Festes com la de les falles i la batalla de les flors... exponents patris com ara l'himne, la senyera, la taronja, la barraca, la paella... tòpics com el de la pólvora, la llum, la mar... tota aquesta “parafernalia folklòrica” està constituïda per símbols que, si bé no naixen en aquesta època, és en el tombant del XIX i del XX que quallen i es consoliden com a emblemes de tot un poble: el valencià” (Roca 2002: 88).

⁷ Un poco más joven que Bernat, el dramaturgo Francesc Palanca i Roca (1834-1889) también se movió entre los discursos tópicos misóginos y una cierta defensa de los derechos de las mujeres (García Gázquez 2020).

hijas, Escalante dibujó dos arquetipos antagónicos: por un lado, aquella hija con similares intereses aspiracionales que los padres y, por otro lado, la hija noble que, además, a menudo aparecía enamorada de un joven igual de honrado pero sin recursos económicos. Serán los prototipos de joven valenciana/o que guiará el esquema moral de las piezas.

Aun contemplando una mayor riqueza de roles, a mediados del siglo XIX estas ideas sobre los atributos de la valenciana virtuosa ya estaban bien presentes en el teatro musical de producción valencianohablante. La trama de *¡¡El sol de Rusafa!!* (Francesc Palanca, música de Joan García, Teatro de la Princesa, 1861)⁸ está protagonizada por Pepeta, una labradora, enamorada de Sento, de su misma clase social y ocupación, que es enviado a la guerra. En ese espacio temporal, será seducida por un viejo alcalde y se enemistará con un sargento andaluz que querrá encarcelar a su amado. Sin embargo, ella se negará inicialmente a hablar en castellano y a ceder delante de las presiones (Mas 2014).

Como se ha esbozado, hay que tener en cuenta que este dibujo de personajes no solo afectaba al género, sino que se imbricaba a la clase social y a la lengua. Aunque con posibilidades de pequeño movimiento entre estratos económicos, lo común fue la estabilidad y el evidenciar –habitualmente para condenar de forma cómica– a aquellos que habían conseguido moverse de escalafón o lo aspiraban sin conseguirlo. En este proceso fue capital la gestión lingüística de los personajes. El castellano se reservó para dibujar a los foráneos –a menudo con características menos positivas– y como lengua que connotaba bienestar económico y señal de poder, incluso como signo de exclusión de la dinámica de la propia comunidad (Sirera 1997). En consecuencia, uno de los mecanismos de comicidad más explotados para evidenciar lo caricaturesco del intento de ascenso social fue hacer hablar en castellano a los valencianos de estratos populares, que tenían una competencia lingüística limitada. Simultáneamente, a pesar de su carácter subalterno, el valenciano sirvió como elemento de cohesión de la comunidad frente al Otro –de forma más intuitiva y emotiva que no conflictiva– y signo de valencianía (Nicolás 1997). Evidentemente, aunque la obra escalantiana continuó funcionando como algo casi emblemático, la realidad valenciana de la Restauración era mucho más compleja y porosa.

El teatro se situó como un medio privilegiado para “representar y retar los valores y la identidad nacionales, [...] transmitir las nociones de lo que pertenece a la nación y lo que queda fuera de este contexto” mediante “la performatividad en escena; [...] los modelos de mujer [...] adquieren una materialidad corpórea, lo que refuerza la ilusión de realidad en los espectadores”

⁸ Si no se indica lo contrario, todos los estrenos teatrales mencionados acontecieron en la ciudad de Valencia.

(Verleeg 2019: 9 y 55). Así, el teatro en valenciano participó también de la construcción de lo femenino como representación del cuerpo nacional o regional de la valencianía. Estas representaciones, a pesar de no ser uniformes sincrónica ni diacrónicamente, impregnaron buena parte de la literatura y las manifestaciones culturales gráficas desde la Renaixença, y se personificaron en la mujer vestida con el traje regional de carácter rural como extensión de la ubérrima huerta. La creación de este imaginario patrio tuvo lugar entre 1880 y 1910 y fue aceptado y compartido por conservadores, progresistas y blasquistas, llegando a tener gran éxito durante todo el primer tercio de siglo XX en todas las manifestaciones culturales (García Carrión 2011: 306-307 y 327)⁹. Es, por ejemplo, lo que nos encontramos en el personaje de Carmeleta en la zarzuela *Les Barraques* (Eduard Escalante Feo y Vicente Peydró, 1899, Teatro de la Princesa), considerada una de las piezas capitales del género en valenciano (Blasco y Bueno 2015: 9-10).

Este imaginario afectó también a las ciudades (Reyero 2017). Es el género de la revista el que ofreció su particular versión de la mujer como sinónimo de la urbe. En una de las primeras muestras del género valenciano, todavía bilingüe, *El juicio del año. Revista de Valencia en 1881* (Manuel Torres Orive y Rigoberto Cortina Gallego, 1882, Teatro de la Princesa, Valencia), ya apareció todo el tradicional cuadro apoteósico final con la alegoría a la ciudad de Valencia: labradoras vestidas a la antigua que ofrecían flores, menestralas personificando la industria de la ciudad, matronas representando a las instituciones culturales y de caridad locales, entre otras¹⁰.

En cualquier caso, es importante remarcar que siguen siendo necesarios más trabajos que ahonden en el examen de los roles de género en el teatro popular en valenciano que, más allá de la aparente reincidencia de la trama argumental, reflexionen sobre la pluralidad de realidades existentes detrás de los moldes preestablecidos.

La cupletista regional

A pesar de la loa a lo paisajístico de la Renaixença y lo característico de los *llauradors* y *llauradores*, lo bien cierto es que, en el último cuarto de siglo XIX los lugares de ficción mayoritarios del teatro en valenciano se trasladaron a la ciudad de Valencia, ubicados en barrios que se consideraban idiosincráticos y que podían funcionar a modo de pequeñas localidades

⁹ La realidad política fue un tanto distinta. Para los diferentes idearios, véase Sanfeliu (2011) y Aresti (2015).

¹⁰ Manuel Torres Orive. 1882. *El juicio de año. Revista valenciana en 1881 en un acto y siete cuadros*. Valencia: Pascual Aguilar.

(Sirera 1993). Así, las protagonistas dejaron el campo para desarrollar variadas profesiones urbanas, tales como modistas, peinadoras, planchadoras, floristas, vendedoras, estanqueras, sombrereras y criadas, entre otras¹¹.

Con unos *sainets* y unas *revistes* plenamente situados en la vida de barriadas e integrando los elementos que acontecían contemporáneamente en ellas, como fue prescriptivo en estos géneros teatrales, devino inexcusable la incorporación –al menos ocasional– del personaje de la cupletista, del mismo modo que se incluyeron otros fenómenos en boga del momento como los toreros, los detectives, el espiritismo, el cine, las exposiciones y un largo etcétera.

Sin embargo, si tenemos en cuenta las ideas antes mencionadas que entienden a estas artistas como un modelo que cuestionaba el esquema social y de género hegemónico de las clases medias y altas de la Restauración (Anastasio 2007; Navarro 2015), fue preciso acoplarlas al mundo de la ficción teatral en valenciano y, en especial, en lo concerniente a los modelos femeninos trazados en este tipo de teatro. Según Salaün, uno de los rasgos del teatro breve de principios de siglo fue un esquema moral maniqueo (2017: 6). La hipótesis de trabajo que se sugiere aquí propone que la cupletista funcionó como una otredad que ayudaba a dibujar con entereza el modelo de joven virtuosa valenciana. Al mismo tiempo, dejaba intactas las posibilidades de consumo del cuerpo femenino características de los espectáculos del momento, mostrando igualmente parte de realidad de las jóvenes de clase popular de la época, especialmente los anhelos de mejora vital¹².

Hasta donde se ha podido rastrear en este trabajo, quizá la primera obra de literatura popular de ficción en valenciano con una protagonista relacionada con el cuplé surgió del ámbito narrativo. El relato seguía la moda de la novela corta, publicada en formato ligero, con tintes erotizantes, que interaccionaba frecuentemente con otras formas culturales del momento, como la prensa o el teatro breve (Fernández 2010). Se trata del cuento *La cupletista* (Paco Legua, 1908). Cuenta la historia de Paquita, una muchacha honrada del barrio del Carme, en el corazón de Valencia, que se encuentra

¹¹ No por ello dejaron de escribirse obras situadas en lo rural donde la ciudad, en este caso, podía hacer peligrar la que se consideraba auténticamente valenciano. Así ocurre con *De Carcaixent... i dolces! Apropòsit bilingüe en un acte i vers* (Maximilià Thous i Orts, música de Josep García Solà, Teatro Ruzafa, 1896). Cuenta la historia de Ximet y Roseta, una pareja de jóvenes labradores enamorados de un pueblo de la huerta. El tío de Roseta quiere casarla con un andaluz rico. Para tratar de igualar la fortuna de este, un inocente Ximet viaja a una academia de Valencia para convertirse en artista. En cambio, Roseta es un personaje fuerte y con carácter que no quiere caer en la modernización y defensa lo valenciano. Evita coser como, según ella, hacen las nuevas ricas, y prefiere estar en el campo con los ropajes de campesina. Como es esperable, hablan en castellano los ricos andaluces y la gente de la ciudad, el resto de personajes lo hacen en valenciano.

¹² No es la primera vez que devenir artista protagoniza un *sainet*. Por ejemplo, en *La Patti de Peixcadors*, una de las obras consideradas más redondas del autor, Escalante dibuja a una aspirante a soprano (Sirera 1995: 1857) y también se hace burla del ascenso social (Nicolás 1997: 271).

con la posibilidad de convertirse en cupletista. Como en los argumentos del sainete escalantiano antes explicado, desde un buen inicio dibuja el esquema social estandarizado, es decir, una familia de clase popular, la cual, movida por el afán de un posible ascenso y fama social, no tiene demasiados reparos en dejarse llevar por los beneficios de contar con una cupletista en casa, una profesión sospechosa de inmoralidad, sacrificando la preciada pureza y belleza de la mujer joven de la familia:

Paquita, seria i modosa, seguia son camí, deixant demostrar en la seua serietat la satisfacció íntima de vores *florechá* i distinguida de totes les xiques del distrit. [...] Era una bona xica; treballaora i aseà com ninguna, i filla carinyosa que adorava a sa mare. Udosio, son germà, era el únic núvol de la família: li havia pegat per la elegància y la política. A sa mare li caía la baba quant el xic parlava en castellà [...] Don Sirilo, el que viu en el principal, sempre li està dient: ‘Paquita, *usté* no debe *trencarse* las piernas con tanto trajín de *pentinar*, *usté* no ha *nasido* para esas cosas tan *ordenarias*; su cara y su tipo son de señora¹³.

Es, pues, don Cirilo –de clase acomodada y castellanohablante– quien prometerá a unos felices madre, hija y hermano –también aspirante a político que mezcla su valenciano con un mal castellano–, deseos de mejorar su calidad de vida y estatus social, quien transformará a Paquita en artista, con sus trajes y abalorios que serán la envidia del vecindario. A cambio, eso sí, de que Paquita ceda ante las insinuaciones de Don Cirilo y otros ricos pretendientes de edad avanzada. Para acentuar el valor educativo del cuento, entra en escena Pepe, pintor decorador humilde y anterior novio de Paquita, quien considerará que también se pone en entredicho su orgullo y honor:

Jo no tinc ni camps, ni molins, ni béns de fortuna pareguts; soc pintor decoraoor, o com solen dir, pintor de parets. I passe a lo essencial de la meua visita: com sa filla m’ha dit *moltes vegaes* que jo soc el *únic* qu’ella vol, jo li he aconsellat també *moltes vegaes* que no trate de dedicar-se a cupletista, perquè no estic dispòst a consentir-ho...¹⁴.

¹³ “Paquita, seria y modosa, seguía su camino, dejando demostrar en su seriedad la satisfacción íntima de verse piropeada y distinguida entre todas las chicas del distrito. [...] Era una buena chica; trabajadora y aseada como ninguna e hija cariñosa que adoraba a su madre. Udosio, su hermano, era el único de la familia que estaba en las nubes: le había dado por la elegancia y la política. A su madre se le caía la baba cuando el chico hablaba en castellano [...] Don Cirilo, el que vive en el principal, siempre le está diciendo: ‘Paquita, usted no debe romperse las piernas con tanto trajín de peinar, usted no ha nacido para esas cosas tan ordinarias; su cara y su tipo son de señora’” (Paco Legua. 1908. “La cupletista”, *El Cuento del Dumenge*, 9, 3 de enero, 2-3). A diferencia de las citas de fuentes secundarias, se ha optado por ofrecer en primera instancia el original en valenciano y una traducción orientativa al castellano en la nota al pie. Los matices que presenta el valenciano en este tipo de obras son muy ricos y escapan a menudo de una traducción sencilla. Para la transcripción del valenciano se han seguido los criterios de Sirera (1993: 33-35).

¹⁴ “Yo no tengo ni campos, ni molinos, ni bienes de fortuna parecidos; soy pintor decorador, o como suelen decir, pintor de paredes. Y paso a lo esencial de mi visita: como su hija me ha dicho muchas veces que yo soy el único que ella ama, yo le he aconsejado también muchas veces que no trate de dedicarse a cupletista, porque no estoy dispuesto a consentirlo...”. Paco Legua. 1908. “La cupletista”, *El Cuento del Dumenge*, 9, 3 de enero, 8.

Pero, más allá de la ira de Pepe, el castigo para Paquita por su transgresión a la moralidad y al estatus estaba todavía por llegar. Embriagada por la presión de vida artística y la presencia tumultuosa de grupúsculos de hombres viejos y de jóvenes alborotadores, su debut escénico fue desastroso, lo que la llevó a enfermar de varicela, dejando su cuerpo y su rostro irreconocible y lejos de la belleza que atesoraba; y a buscar trabajo de su anterior profesión. Para el autor, no es necesario ni volver a implicar al novio y el cuento no maquillará su final, que condena a la joven y a las aspiraciones familiares. No hay ningún atisbo de capacidad de subversión para Paquita. Por el contrario, el cuento rezuma descripciones e ilustraciones pensadas desde la mirada masculina.

Además de su formato novelesco, aunque cumple con muchas de las prerrogativas argumentales, el cuento *La cupletista* deja de lado la potencia principal del *sainet*, que es su capacidad humorística y un final, aunque moralmente idéntico, más amable. Es algo que sí que encontraremos en el *sainet* con música *La Bella Codony* (Maximilià Thous Orts y Faust Hernández Casajuana, música de Miquel Asensi Martín, Teatro Apolo, 1913)¹⁵.

En esta pieza se reúnen diferentes elementos que la hacen una obra muy característica del entorno teatral y cultural de la Valencia del momento. En primer lugar, la asociación de dos autores para el libreto de dos generaciones diferentes, de formación superior, con un gusto especial para trabajar con música y elementos escénicos complejos. En segundo lugar, a ambos les unió su vinculación asociativa y política con el primer valencianismo, el germen del cual coincide temporalmente con los años trabajados en este texto. Ya en tercer lugar, el periodo entre 1908 y 1913 supuso la consolidación del espectáculo del cuplé en tierras valencianas. En esta consolidación, que no solo incluía la propagación de espectáculos sino la adaptación y gestión al propio entorno cultural del género, tuvieron un papel destacado publicaciones satíricas como *La Traca*, cupletistas como Adela Margot —estrella en la ciudad durante buena parte de 1912— o los mismos autores, quienes no desecharon la posibilidad de crear para artistas que visitaban Valencia (Ferrer Senabre 2022).

La Bella Codony ha sido destacada por los especialistas como una de las piezas que propuso mayores innovaciones y apertura de posibilidades dentro del molde del *sainet*, es decir, un intento de renovación llevada a cabo a través de la ruptura de la lógica de la narración y el abandono parcial del verismo gracias a “efectos de gran comicidad y una acción

¹⁵ A diferencia del libreto, publicado tres años más tarde, desafortunadamente, hasta donde se tiene constancia, la partitura se encuentra desaparecida.

dramática de una considerable agilidad escénica (Sirera 1993b: 12; Sirera 1993: 27). En parte, estas características derivan de la funcionalidad para la que fue pensada la obra, escrita *ex profeso* para una velada en homenaje a la actriz y cantante valenciana Pepita Alcácer, donde se interpretaron otras dos creaciones más. Quizá por esta especificidad, la obra estuvo muy pocos días en cartel.

El argumento no parece destilar especiales novedades. Narra la historia de Pepica, una aspirante a cupletista, y su padre, el *so* (señor) Jordi, por lo que el nombre artístico de su hija será “la Bella Codony”. Veamos la descripción inicial de los protagonistas:

El so Jordi, qu’és l’amo de la casa, és lo que se diu un infeliç en gotes de mal-faener. En qüestió de llanterneria no ha descobert grans coses, però en xales i peixqueres té guanyaes moltes i molt distinguides condecoracions [...] Viu el so Jordi en sa filla Pepica. Pepica es una xicona que té manco gracia que un canut de fer salsa; açò no vol dir que no estiga magroseta, mengívola i pessigable. Si en lloc de voler ser cupletista seguira en el seu ofici de bordadora, hui en dia podria ser l’ama dels cors de tots els xavals del barri. Desgraciadament es tot lo contrari. El deliri de riquesa que patix se li està fent crònic [...] Son pare es el primer culpable¹⁶.

A partir de este argumento se despliega todo un repertorio de meta-referencias a la cultura musical y teatral de la ciudad. Hacen aparición dos periodistas que tratan de hablar en castellano sin demasiado éxito –los encontramos en piezas teatrales anteriores y en el universo ficcional creado por la revista *La Traca*–; se ridiculiza a instituciones como la Sociedad de Autores, e incluso se hace burla del argumento típico del *sàinet* en un diálogo entre los periodistas libretistas y el *so* Jordi:

MATILDO: ¡Ahora sí que le preparamos una obra! [...]

JORDI: ¿Se puede cantar?

MATILDO: Ya lo creo... ¿Tiene un consertate pa ella sola!... [...]

JORDI: ¿Cuántos actos tiene?

MATILDO (*Explicando el argumento*): La estanquera, qu’es tota una ferramienta [herramienta], tiene dos pretendientes: uno coven [joven] y l’otro viejo...

MARIANO: El coven es guapo, pero pobre...

MATILDO: Y el viejo tiene muchas águilas.

¹⁶ “El so Jordi, que es el amo de la casa, es lo que se dice un infeliz con gotas de poco trabajador. En cuestión de fontanería no ha descubierto grandes cosas, pero en juergas y mariscadas tiene ganadas muchas y muy distinguidas condecoraciones [...]. Vive el so Jordi con su hija Pepica. Pepica es una jovencita que tiene menos gracia que un canuto de hacer salsa; esto no quiere decir que no esté magrosita, apetitosa y pellizcable. Si en lugar de querer ser cupletista siguiera en el su oficio de bordadora, hoy en día podría ser la ama de los corazones de todos los chavales del barrio. Desgraciadamente es todo lo contrario. El delirio de riqueza que padece se le está haciendo crónico [...]. Su padre es el primer culpable”. Maximilia Thous Orts y Faust Hernández Casajuana. 1916. “La Bella Codony. Apropòsit de un despropòsit, original i en prosa”, *El Cuento del Dumenge*, 116, 5 de marzo, 184.

MARIANO: Los padres de la estanquera quieren casarla para hacer fortuna...

JORDI: El asunto es muy nuevo; me gusta, me gusta. Los padres no quieren, la chica sí que quiere... ¡Muy nuevo, muy nuevo!¹⁷.

También el nombre escogido para la cupletista enlaza con la burla: la Bella Codony (la bella membrillo) ya había aparecido unos meses antes en la mencionada revista *La Traca* como una “notable y aplaudida copletista y anquelical bailarina” que, “habiéndose cansado de conquistar trunfos y más trunfos por esos sines y barracones de feria, se retira de la vida activa, y se dedica a dar sesiones á demesilio para caballeros solos”¹⁸. También Martí hace notar que Hernández Casajuana tiene tendencia a usar la palabra *codony* (‘membrillo’) y sus derivadas para describir a personas con poco entendimiento (2015: 83-84).

Es, sin embargo, a través de las referencias musicales donde se dibuja lo paródico de la cupletista regional. En la obra se describe que Pepica llegó a la conclusión de que podía ser artista dado que intuía tener mayor nivel vocal y escénico que una cupletista modesta —e inventada— que actuaba en un barracón de feria llamada la Llirianita (gentilicio de un pueblo valenciano que se percibía en aquel tiempo lejano a la capital), y estaba decidida a debutar en el popular Cine Sogueros. Su padre, entusiasmado, había adquirido un gramófono donde sonaba a todas horas el éxito del momento “Ven y ven” y había consultado con el profesor de canto del conservatorio, quien habría validado la voz de la joven. El padre, además, no quería que cantase ópera, presumiendo que tendría una actividad limitada a las temporadas de abono.

Para recrear en escena una actuación de una cupletista, los autores utilizan un ensayo de la función. El *so* Jordi simula ser el presentador del acto y propone un pasodoble para el primer paseo de la artista. Luego, teniendo en cuenta que es valenciana, sugiere que la orquesta interprete el “Himno a la Exposición”, pieza muy popular escrita un par de años antes para la Exposición Regional de 1909 y que devino el himno de la región. El juego es todavía más interesante ya que el autor de la letra del himno es el propio autor del *sainet*, Maximilià Thous, y, en voz de unos personajes, deciden desechar la pieza por estar pasada de moda.

Después del paseo con el pasodoble y mantón de manila, siguen unos versos que la cupletista debe declamar con la indicación de simular un escalofrío de gozo cada vez que emite la palabra “Valencia”. En el poema, repleto de valencianismos y pronunciado con la entonación y fonemas de esta lengua, se hace burla de todos los tópicos:

¹⁷ Maximilià Thous Orts y Faust Hernández Casajuana. 1916. “La Bella Codony. Apropòsit de un despropòsit, original i en prosa”, *El Cuento del Dumenge*, 116, 5 de marzo, 190.

¹⁸ [Sin firma]. 1911. *La Traca*, 30 de diciembre, 3.

A hacerles compañía
 vengo, señores,
 soy hija de Valencia,
 jardín de flores; [...]
 Como ya he dicho enantes,
 soy valensiana,
 donde el arrós se cría
 y la naranja;
 donde las bellas enamoran al hombre
 y asen paellas [...]¹⁹.

El siguiente número, el cuplé, sigue la misma estética lingüística, preparada para ridiculizar los juegos de palabras que utilizaban las actrices del momento y el lucimiento musical de la actriz. Se cierra el *sainet* con una escena coral de todos los personajes.

El mismo espíritu de *La Bella Codony* se respira en otro *sainet*, esta vez sin música, que apareció cuatro años más tarde, titulado *El debut de Col-i-flor*, firmado por otro de los escritores eminentes del género, Josep Peris Celda, y estrenado con un reparto de lujo entre los actores del teatro en valenciano (Salón Novedades, 1917). En este caso, se trata de una obra mucho más coral. Se mantuvo en cartel de forma intermitente hasta 1920. Probablemente, al no disponer de orquesta, las referencias musicales se reducen a la mención de los cuplés más en boga del momento.

Argumentalmente, otra vez, la cupletista vuelve a compartir protagonismo con sus padres, de oficio silleros, una pareja que debe salir a escena “ridiculament vestits en trache de siñors que la han amprat pa eixe dia”, demostrando que “la alegría i les ganes de prosperar els fa tocar el ridícul contínuament”²⁰. Estos personajes, valencianohablantes de nuevo, con aspiraciones de ascenso social, tratan de interactuar con las personas del mundo de la farándula en castellano, provocando con su poca competencia lingüística las risas. Incluso la hija cupletista, llamada Colasa y luego artísticamente Col-i-flor, empieza a interactuar con sus progenitores en dicha lengua. Asimismo, el padre sigue el esquema de hombre complaciente que se deja arrastrar por los deseos de madre e hija. La conciencia que se busca transmitir la representa Paco, un joven hornero, anterior novio de la nueva cupletista, que, despechado y vengativo, quiere impedir que Colasa se con-

¹⁹ Maximilià Thous Orts y Faust Hernández Casajuana. 1916. “La Bella Codony. Apropòsit de un despropòsit, original i en prosa”, *El Cuento del Dumenge*, 116, 5 de marzo 194.

²⁰ “ridiculamente vestidos con ropa de señores que la han alquilado para ese día”; “la alegría y las ganas de prosperar les lleva a hacer el ridículo continuamente”. Josep Peris Celda. 1917. “El debut de Col-i-flor”, *El Cuento del Dumenge*, 191, 26 de agosto, 4.

vierta en artista. Al mismo tiempo, el personaje de Paco sirve para criticar que se aprovechen de las mujeres jóvenes los padres y los hombres viejos adinerados:

ensenyar-li a vostè qu'els pares no deuen tancar els ulls a la il·lusió de un lujo fals i un previndre perillós y als agüelos verds protectors de fadrines [...] en conte de gastar-se els dines en fomentar el vici i la depravació, emplear-los en coses bones que honren les canes de la vellea²¹.

Finalmente, siguiendo el esquema habitual de los valores del *sainet*, la cupletista y familia renuncian a sus aspiraciones para volver a su vida anterior.

A partir de la parodia, ambas obras, cuyo argumento se centra en las aspirantes a cupletistas que proceden de lo que se consideraba “el pueblo”, tratan de reconducir el comportamiento, especialmente el femenino. Sin embargo, es interesante observar el papel que tienen las cupletistas en obras donde no gozan de tanto protagonismo. En la revista *Quico i Neleta o la Fira de València* (Vicent M. Carceller y Marià Ferrandis Agulló, música de Lozano y Navarro Tadeo, Circo Regües, 1919²²) nos encontramos con una pareja de recién casados humildes de un pequeño pueblo de una zona de la huerta que, en su luna de miel, viajan a Valencia para ver la Feria de Julio. En otra de las situaciones prototípicas, la joven pareja se ve desbordada por el tumulto y las novedades que ofrece el evento. La revista se construye en un continuo de cuadros que muestran diferentes escenarios de la feria. Entre ellas, acompañando la entrada de la comisión organizadora del evento, una “bella valenciana” entona una canción que describe y representa los valores típicos de la región. En otra de las escenas vemos cómo el personaje de Quico, para disgusto de su prometida, se verá abrumado por la actuación escénica de la llamada “postal”: una de las típicas fotografías de una cupletista del momento –se vuelve a citar a Adela Margot– se personifica y entona un cuplé insinuante²³. Más adelante, volveremos a encontrar a dos cupletistas de origen local que intentan hacerse un hueco en el mundo artístico, pero terminan ofreciendo espectáculos caricaturescos. La moraleja final de la trama, como era habitual en estas obras y a pesar de su carácter

²¹ “Enseñarle a usted que los padres no deben cerrar los ojos a la ilusión de un lujo falso y un porvenir peligroso, y a los abuelos verdes protectores de solteras [...] en vez de gastarse el dinero en fomentar el vicio y la depravación, emplearlos en cosas buenas que honren las canas de la vejez”. Josep Peris Celda. 1917. “El debut de Col-i-flor”, *El Cuento del Dumenge*, 191, 26 de agosto, 17.

²² No se ha localizado la partitura de esta obra.

²³ Referencias a Adela Margot aparecen de nuevo en la ... *M'he deixat les espanyenyes!* (Thous, Hernández Casajuana, Teatro Ruzafa, 1921, continuación de *A la vora del riu mare...*). Habla de una cupletista que, inspirada en un episodio de Adela Margot acontecido casi nueve años antes, donará dinero a una comisión fallera al tiempo que habla y entona un cuplé en castellano. Maximilià Thous, Faust Hernández-Casajuana y Manuel Asensi. 1920. ... *M'he deixat les espanyenyes!* *Revista valenciana en nou quadres*. Valencia: Teatre Valencià, 22-23.

innovador en lo que respecta al formato, desdeñaba lo foráneo y lo moderno, con la pareja de protagonistas convencidos que es mejor volver a su pueblo de origen²⁴.

El carácter disfuncional de la cupletista en relación con lo familiar se ahonda en el *sainet* *El solo de flauta* (Josep Soler Peris, Salón Novedades, 1917)²⁵. Relata la convivencia de una familia con pocos recursos económicos formada por una mujer gruñona, su hermano alcohólico y los hijos con pocas luces de este, que quieren ser torero y cupletista respectivamente, unas vocaciones que son alentadas desde la unidad familiar excepto por la tía. Los personajes creen que, como La Fornarina, se puede triunfar a pesar de un origen humilde. Sin embargo, en la pieza, la cupletista, llamada también Margot, es descrita como una chica poco trabajadora, únicamente preocupada por destacar en la academia de variedades y que tiene como apoderado a un joven de su mismo estrato que intenta dárselas de espabilado. Aunque con menos papel en escena y en situaciones algo distintas, modelos similares de cupletista pueden identificarse en *El chulo de baratillo* (Enrique Mollá Ripoll, Salón Novedades, 1921) o *¡Agárrat, que ve la curva!* (Rafel Gayano Lluch, Salón Novedades, 1920)²⁶. Personajes relacionados con el toreo y lo cupletístico, además de criticar los matrimonios de edades desiguales —en este caso, entre un maestro de academia de variedades y una aspirante a artista—, los encontramos en *Escola de cupleteres* (Manuel Haro López, Salón Novedades, 1920)²⁷.

Una mezcla entre el rol paródico de la cupletista valencianohablante con referencias al comercio sexual se presenta en *La ciudad del porvenir o Des de València al cel* (Eduardo Navarro Gonzalvo, música de Vicente Peydró), una actualización de 1921 de una revista bilingüe de finales del XIX, en cuyos cuadros se muestra a diferentes personajes históricos el estado de la ciudad de Valencia. En el apartado que se dedica a los teatros, una madre y su hija cupletista representarán el Bataclán, el local del momento más disruptivo de la ciudad. Siguen el esquema lingüístico habitual y se las viste de nuevo de forma ridícula. Además, la cupletista, según las indicaciones del libreto, “cantará exageradamente mal, de forma que resulte una caricatura de artista”.

²⁴ Vicent M. Carceller y Marià Ferrandis Agulló. 1919. “Quico i Neleta o la Fira de Valencia. Revista en quatre cuadros, un apoteosi i varios metros de astracan en prosa i vers”, *El Cuento del Dumenge*, 290, 10 de agosto.

²⁵ Josep Soler Peris. 1918. “El solo de flauta. Sainet episódico en algo de música selestial en un acte”, *El Cuento del Dumenge*, 217, 3 de marzo.

²⁶ Enrique Mollá Ripoll. 1921. “El chulo de baratillo. Sainet en un acte, en prosa”, *Nostre Teatro*, 7, 10 de julio; Rafel Gayano Lluch. 1922. “¡Agárrat, que ve la curva! Choguet bufo en un acte y en prosa”, *Nostre Teatro*, 64.

²⁷ Manuel Haro López. 1921. “Escola de cupleteres. Sainet bilingüe en un acte i en prosa”, *Nostre Teatro*, 11, 7 de agosto.

Aparecerán más personajes de mujer representando la tentación y cierta relación con los mundos menos inocentes, aunque no siempre adjetivadas como cupletistas. Dichos personajes acostumbraban a ser mujeres pobres que hablan en un castellano exiguo y se mueven, por lo que se intuye, en ambientes cercanos a la prostitución. Distan, pues, del modelo que establece la propuesta cómica de *La Bella Codony* o *El debut de Col-i-flor*. Este tipo de personajes los encontramos como secundarios en la propuesta de revista más importante, *A la vora del riu, mare...* (Thous, Hernández y Asensi, Circo Regües, 1919). En este caso son tres hadas imaginarias en decadencia que representan con ironía la Ilusión, la Juventud y la Alegría de vivir, delante de dos hombres que se han reencontrado después de treinta años. Van vestidas de forma esperpéntica, están maltrechas y entonan un número musical con tintes de patetismo paródico²⁸. Según la crónica del periódico que dirigía el mismo Thous, autor del libreto, las tres hadas eran una caricatura de las revistas musicales escénicas al uso de la época, que mostraban, en su opinión, la decadencia de ciertos aspectos de la ciudad: “Y a partir de esto comienza el desfile de tipos por la escena, plasmando a la Valencia de hoy, todo razonado con la continua presencia de el Micalet al que acompaña una valencia-*neta* [‘valencianita’ y también ‘Valencia-limpia’] vestida a la usanza antigua, que es la nueva ideología”. Según la misma crónica, de “la revista de anoche podemos decir que conquistó más alumnos en la cátedra del valencianismo que cien artículos doctrinales”²⁹.

El análisis del personaje de la cupletista en el *sainet* y las *revistes* revela que, a medida que discurren los años, emergen situaciones menos paródicas. En primer lugar, es a través del tratamiento dado por los autores al rol de las cupletistas donde vemos reflejados los ánimos reformistas de las ciudades y naciones —ya se ha visto en *A la vora del riu, mare...*—; en segundo lugar, se muestra de una forma más diáfana la bipolarización entre esposa-madre y prostituta, que relacionaba a la mujer virtuosa con lo legítimo, al tiempo que se asoció con la desgracia y la decadencia a la mujer de clase popular que no conseguía llegar al estrellato o que no era capaz de enderezar su vida de cupletista mediante un matrimonio honrado.

Todos estos elementos se conjugan a la perfección en el *sainet* *Escenes de la vida i de l'amor* (Jesús Morante Borrás, 1922)³⁰. En él se explica la historia de Nati, una cupletista local valencianohablante que, muy a su pesar, después de padecer tragedias familiares y una mala fortuna en la vida, se ve abocada al cupletismo hasta que encuentra un novio decente para casarse; complementando la historia, tenemos a la cupletista madrileña Lola, que

²⁸ Maximilià Thous Orts y Faust Hernández Casajuana. 1919. “A la vora del riu, mare... Caricatura de revista en un acte i quatre quadres”, *El Cuento del Dumenge*, 306, 28 de diciembre, 2-3.

²⁹ [Sin firma]. 1919. “A la vora del riu, mare...”, *La Correspondencia de Valencia*, 29 de octubre, 2.

³⁰ Jesús Morante i Borràs. 1922. “Escenes de la vida i de l'amor”, *Nostre Teatre*, 65.

no parece arrepentida de engañar a un *llaurador* mayor e ingenuo, con el objetivo de mejorar su posición social. A pesar de todo, al final de la obra y siguiendo el canon de finales aptos, Lola también termina casándose con el joven con quien ha urdido su fechoría.

En este sentido, la situación precaria de muchas de las jóvenes de clase baja y su vulnerabilidad laboral en el entorno urbano también se vio reflejado en las obras de consumo popular en valenciano. Inicialmente, que una mujer de ámbito rural se trasladara a la ciudad para servir —o sin definir concretamente su ocupación—, se identificaba a menudo con lo negativo, con la marginalidad o como antesala de la explotación sexual. Lo observamos, en este caso, a través de los relatos breves *La Roja* (Lluís Bernat, 1908) y *La festa de les fadrines* (Josep Maria Juan García, 1908)³¹. En el teatro breve es una relación que sobrevuela muchas de las escenas protagonizadas por cupletistas —ya se ha visto—, y se destacaba el papel que las academias tenían en ello, como por ejemplo en *The film Blasco Ibáñez o la gloria de València* (Enrique Mollá Ripoll, Salón Novedades, 1921), donde un chulo intenta convencer a una criada llegada a la ciudad de que cambie su trabajo por el de artista:

XULO: Deixat estar de servir. Creu-me, xiqueta. De camarera en un bar guanyaràs molt més.

CRIADA: Però i si s'enteren mos pares?

XULO: ¡Que van a enterarse, tonta! Tú te creus que les notícies estes apleguen als pobles? [...] Mira, después te portaré a una acadèmia de ball que t'ensenyaran a fer filigranes en els peus, i et faràs bailarina... o cupletista; lo que vullgues. I voràs tu com guanyes més pessetes que Belmonte i que Granero.

CRIADA: Tú creus?

XULO: Sí, dona, sí. I te promet entonses fer el gran sacrifici... de no treballar més.

MUNICIPAL: Xe, que deshonra! Estes pobres xiques venen del poble, se deixen enganyar per un tipo aixina que els diu quatre tonteries, i después..., después no hi ha qui encuentre una crià. I es que es fan totes camareres, bailarines, etc., etc.

CRIADA: Però pa cupletista crec jo que no tindrè veu.

XULO: ¿No n'has de tindre? A vore, canta algo [...]

CRIADA (*Cantant malament*): ¡Ay, ay, ay, ay! ¡Ay que me voy a morir! ¡Ay, ay, ay, ay!

MUNICIPAL: ¡Ay, que te van a matar! ¡Ay, ay!³².

³¹ Lluís Bernat. 1908. "La Roja", *El Cuento del Dumenge*, 1, 9 de agosto; Josep Maria Juan García. 1908. "La festa de les fadrines", *El Cuento del Dumenge*, 20, 19 de diciembre.

³² "CHULO: Déjate estar de servir. Créeme, niña. De camarera en un bar ganarás mucho más. / CRIADA: ¿Pero, y si se enteran mis padres? / CHULO: ¡Qué van a enterarse, tonta! ¿Tú te crees que las noticias estas llegan a los pueblos? [...] Mira, después te llevaré a una academia de baile que te enseñarán a hacer filigranas con los pies, y te harás bailarina... o cupletista; lo que quieras. Y verás tú como ganas más pesetas que Belmonte y que Granero. / CRIADA: ¿Tú crees? / CHULO: Sí, mujer, sí. Y te prometo entonces hacer el gran sacrificio... de no trabajar más. / MUNICIPAL: ¡Che, qué deshonra! Estas pobres chicas vienen del pueblo, se dejan engañar por un tipo así que les dice cuatro tonterías, y después..., después no

Aún con ello, la representación de la cupletista como personaje teatral en la escena en valenciano fue mucho más amable y complaciente que se ofrecía en la narrativa breve publicada en las mismas revistas que los libretos teatrales. Además del ejemplo ya comentado al inicio de este artículo de *La cupletista* (1908), a mediados de 1920 aparecieron tres cuentos protagonizados por jóvenes cupletistas con claras reminiscencias del modelo de “ángel caído” como símbolo de decadencia social descrito por Navarro (2015, 142-145). Son *Flor de Drap* (Vicent Tomàs i Martí), *La Marguerida* (Enric Duran i Tortajada) y *Com les palometes de l'amor llauger* (Enrique Mollá Ripoll)³³.

La primera, *Flor de Drap*, describe sin espacio para la indulgencia y con un gran afán por evidenciar la degradación del mundo del espectáculo, la biografía de una muchacha modista, hija de un republicano alcoholizado metido en política y una madre aficionada al espiritismo. Por la escasa tutela de los padres y las malas compañías, la joven deja su profesión para dedicarse al espectáculo a caballo entre Valencia y Barcelona, con un éxito limitado que la condena a la prostitución y a la muerte, después de superar un intento de asesinato de su propio padre, quien cree que le ha deshonrado. Las dos siguientes historias están protagonizadas por jóvenes reporteros que se enamoran de cupletistas, reflejando las uniones que se dieron entre intelectuales y artistas (Encabo 2019, 22). En *Marguerida* una joven buena consigue salir del mundo del espectáculo gracias a la misericordia de su amado, en un ambiente que intenta transmitir las posibilidades y limitaciones de la pureza del amor.

En *Com les palometes de l'amor llauger*, el reportero se siente más atraído por la cupletista —quien solo lo complacerá temporalmente— que por su amada, quien, a pesar de su honradez, cede a los deseos sexuales del protagonista para no perderlo. Sin embargo, en ambas narraciones, los dos jóvenes reporteros mueren en soledad de tuberculosis y las cupletistas deben continuar ligadas al mundo del espectáculo, fuese o no su voluntad.

A raíz de lo explicado hasta ahora, son diversas las líneas de exploración futuras que se abren. Por un lado, será interesante contrastar el pensamiento político de los autores de los libretos, enlazándolo con la construcción social que despunta en sus obras, un ejercicio que excede las posibilidades

hay quien encuentre una criada. Y es que se hacen todas camareras, bailarinas, etc., etc. / CRIADA: Pero, pa cupletista creo yo que no tendré voz. / CHULO: ¿Cómo que no? A ver, canta algo [...]. / CRIADA (*Cantado mal*): ¡Ay, ay, ay, ay! ¡Ay, que me voy a morir! ¡Ay, ay, ay, ay! / MUNICIPAL: ¡Ay, que te van a matar! ¡Ay, ay!”. Enrique Mollá Ripoll. 1921. “The film Blasco Ibáñez o la gloria de Valensia. Apropòsit en un pròlec y un acte, dividit en dos cuadros y una prosa”, *Nostre Teatro*, 1, 21 de mayo.

³³ Vicent Tomàs i Martí. 1920. “Flor de drap”, *El Cuento del Dumenge*, 310, 25 de enero; Enric Duran i Tortajada. 1920. “La Marguerida. Una escena barbra del drama de la vida”, *El Cuento del Dumenge*, 328, 6 de junio; Enrique Mollá Ripoll. 1920. “Com les palometes de l'amor lleuger”, *El Cuento del Dumenge*, 341, 4 de septiembre.

de desarrollo de este texto³⁴. Del mismo modo, devendrá sugerente efectuar posteriores análisis que superen lo literario centrándose en lo performativo, siempre que las fuentes primarias lo permitan.

Por otro lado, podría resultar productivo trazar una suerte de comparativa a diferentes niveles. En primer lugar, valorar el examen de las producciones de teatro de ámbito valenciano que, bien por estar en castellano o bien por su temática, escapan al molde habitual que encontramos en el *sainet*. Es el caso, por ejemplo, de *Los grandes amadores* (Julio Pérez Manglano y José Reverter, música de Miquel Asensi), que se estrenó unos días después de *La Bella Codony*, el 18 de enero de 1913 en el mismo teatro y con un reparto similar³⁵. Su argumento gira en torno a una cupletista que se mueve en un ambiente cosmopolita y que rechaza al hombre que la ama porque es consciente de las implicaciones sociales y morales de su profesión. Es curioso reseñar que la crítica de los rotativos más conservadores la consideró una obra aburrida por incluir lo que eran, a su parecer, reflexiones de tinte filosófico³⁶. En cualquier caso, este ambiente más identificado con la sofisticación y la modernidad del mundo del espectáculo será poco común en el teatro breve en valenciano, aunque encontraremos retazos en la narrativa, como en *The Five o Clock Tea* (Eduard Martínez-Sabater, 1920)³⁷.

En segundo lugar, se podría llevar a cabo un análisis cronológico que detecte, si las hubiere, rupturas y continuidades de los modelos de género y sus asociaciones en las producciones teatrales anteriores y posteriores —como por ejemplo *Xòfer, al Novetats* (Josep Maria Juan García, música de Dolores Soriano Raga, Salón Novedades, 1925) o *València a la garçon* (Faust Hernández Casajuana, Salón Novedades, 1928)³⁸—. Y, por último, sería interesante contrastar el desarrollo del teatro valenciano con el de otras zonas o ámbitos lingüísticos, así como la aparición del rol de la cupletista en la producción teatral en español del momento.

³⁴ Por ejemplo, sabemos que Vicent Tomàs i Martí, de formación médico, tenía el firme cometido de expandir el valencianismo fuera de los confines de la ciudad de Valencia, por considerarla un lugar alienado (Cucó 1999, 160-162; Solá 1978, 11-12), en un texto con reminiscencias de lo que Llano describe como “literatura ‘de la mala vida’” (2021, 34-35).

³⁵ Eduardo Navarro Gonzalvo. 1921. *La ciudad del porvenir o Des de Valencia al Cel*. Revista lírica bilingüe en un acte, dividida en siete cuadros y un prólogo, en verso. Valencia: editorial Carceller.

³⁶ [Sin firma]. 1913. “Teatros. Apolo”, *Diario de Valencia*, 19 de enero, 3. La pieza se reestrenó años después llamándose *El canto de las sirenas* (Teatro Ruzafa, 1918). *El canto de las sirenas*. Valencia: Enrique Mirabet, 1918.

³⁷ Eduard Martínez-Sabater. 1920. “The Five o Clock Tea”, *El Cuento del Dumenge*, 309, 18 de enero.

³⁸ Josep Maria Juan García. 1925. *Xòfer, al Novetats*. Revista d'actualitats en un acte, dividit en dos quadres en una il·lustració musical. Valencia: Edició popular; Faust Hernández Casajuana. 1928. “Valencia a la garçon. Retallaures de revista en música sorda, en un acte i set quadres”, *Teatro Valencià*, 102.

A modo de conclusión

Como se ha visto, el personaje de la cupletista hizo aparición en las *revistes* y el *sainet* valencianos durante el período analizado. Aunque su intervención fue intermitente y no siempre era rol protagonista, se lo dibujó como un modelo de mujer que, de forma antagónica, reforzaba el modelo de feminidad deseable ligado a los tópicos de la identidad valenciana. El modelo de virtuosidad, que se asociaba a la valencianía gracias al entorno de la producción teatral y a la lengua utilizada, a menudo no aparecía de forma explícita, sino que se transmitía a través de las voces de otros personajes, la moralina de la propia pieza o el contexto.

Para la caracterización de la cupletista se hizo uso de diversas estrategias. Por un lado, obras como *La Bella Codony* (1913) o *El debut de Col-i-flor* (1916) reformularon uno de los modelos de trama argumental de los *sainets*. En ellos se dibujaba a las jóvenes, y a sus familiares, como personas con pretensiones de ascenso social aunque con limitadas posibilidades de desarrollo profesional ya que los autores partían de una visión desenfocada de la realidad en la cual se sobreestimaban sus capacidades artísticas. La caricatura se afianzaba mediante un uso poco competente del castellano, lengua que se asociaba tanto a lo poderoso como a lo foráneo y, en ocasiones, con ropajes e interpretaciones musicales que reforzaban el carácter paródico de la situación.

Por otro lado, en otras tantas ocasiones —y a menudo de forma simultánea— se vinculó a este personaje con lo marginal y con el comercio sexual del cuerpo, si bien la idiosincrasia marcada del *sainet* y las *revistes*, caracterizada por una exposición condescendiente y de crítica superficial de los fenómenos sociales, no llegó a desarrollar de forma profunda este rasgo ni tampoco a desplegar y amplificar las posibilidades de las voces disidentes. En cambio, en algunos argumentos posteriores en el tiempo sí que se entrevé una visión más compleja a nivel discursivo que contraponía lo representado por la cupletista con el orden simbólico de sociedad y territorio al cual se aspiraba, como por ejemplo en *Quico i Neleta* (1919) y *A la vora del riu, mare...* (1919).

En cualquier caso, más allá de lo escénico, la ficción teatral reflejó las aspiraciones y destinos de muchas jóvenes valencianas que, probablemente, como en otras ciudades españolas, apreciaron en la profesión artística una fórmula de mejora de sus condiciones de vida y un cambio en su posición subordinada, además de revelar las tensiones que lo cupletístico provocaba en la esfera pública. Así, a pesar de moverse en un molde escénicamente sin mucha capacidad de desarrollo, el *sainet* y la revista acogieron imaginarios, dinámicas y productos culturales locales influyéndose mutuamente en íntima relación con la política y los modelos de género cambiantes del momento, al tiempo que se integraban en dinámicas de más largo alcance

tanto a nivel escénico como cultural. La simbiosis entre lo considerado propio o ajeno, lo tradicional o lo moderno, se conjugó en unas fórmulas de espectáculo que, detrás de una aparente simplicidad, ofrecen puntos de anclaje para aproximarse a los valores de su tiempo.

Bibliografía

- Anastasio, Pepa. 2007. “¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío”. *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13, n.º 2: 193-216. <http://dx.doi.org/10.1080/14701840701776322>.
- Archilés, Ferran. 2002. “Una nacionalización no tan débil: patriotismo local y republicanismo en Castellón (1891-1910)”. *Ayer* 48: 283-312.
- . 2007. “La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional”. *Anuari Verdguer* 15: 483-519.
- Aresti Esteban, Nerea. 2015. “Cuestión de dignidad. Género, feminismo y culturas políticas”. En *La Restauración y la República: 1874-1936*, coord. por Carlos Forcadell Álvarez y Manuel Suárez Cortina, 85-110. Madrid: Marcial Pons.
- Barce, Ramón. 1996-1997. “La revista: aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 119-147.
- Blasco Magraner, José Salvador, y Francisco Bueno Camejo. 2015. “Eduardo Escalante, Vicente Peydró y la apoteosis del teatro musical valenciano: análisis de los libretos más significativos”. *Quadrivium* 6. https://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/04_Blasco-Magraner_Bueno-Camenjo.pdf.
- Bojó Molina, Noelia. 2020. “Un género entre ámbitos. *Cor de ferro*, un ejemplo del poder comunicativo del esquet valenciano”. *Notas de Paso: Revista Digital del CSMV*. <http://revistadigital2.csmvalencia.es/un-genero-entre-ambitos-cor-de-ferro-un-ejemplo-del-poder-comunicativo-del-esquet-valenciano/>.
- Burguera, Mónica. 2008. “La política de los paisajes campesinos en la ciudad: mujeres, niños y resistencia familiar en la Valencia de la segunda mitad del siglo XIX”. En *Historias de España contemporánea: cambio social y giro cultural*, ed. por Mónica Burguera y Christopher Schmidt-Novara, 81-114. Valencia: PUV.
- Carceller Safont, Manuel. 2014. “Censura en el melodrama: *La vista causa de Mary Hetta* (1931) d’Hernández Casajuana”. *Episkenion* 2: 29-50.
- Clúa Ginés, Isabel. 2016. *Cuerpos de escándalo: celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria.
- Cucó, Alfons. 1999. *El valencianisme polític 1874-1939*, editado por primera vez en 1971. Catarroja: Afers.
- Encabo Fernández, Enrique. 2012. “Zarzuelas murcianas. La construcción de una identidad a través de los lenguajes musical y literario”. En *Literatura i espectacle*, coord. por Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico-Rico Árbol, 173-182. Alicante: Universidad de Alicante.

- . 2019. “Introducción”. En *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, ed. por Enrique Encabo, 9-38. Madrid: ICCMU.
- Espín Templado, María Pilar. 1987. “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático histórico en el teatro español”. *Epos: Revista de Filología* 3: 97-122.
- Felip, Maria Àngels. 1997. “Relacions familiars a l’obra d’Escalante”. En *Escalante i el teatre del segle XIX. Precedents i pervivència*, coord. por Ferran Carbó, Ramon Rossell y Josep Lluís Sirera, 85-96. Valencia / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Fernández, Pura. 2010. “Formas y formatos: las colecciones de novela corta en la prensa erótico-festiva de la Restauración”. En *La morfología de la prensa y del impreso: la función expresiva de las formas*, coord. por Nathalie Ludec y Aránzazu Sarría Buil, 47-58.
- Ferrer Senabre, Isabel. 2021. “Compositoras valencianas y teatro lírico popular en el primer tercio del siglo XX”. *Quadrivium* 12. <https://avamus.org/wp-content/uploads/2022/02/QDV-Isabel-Ferrer-Senabre-CAS.pdf>.
- . 2022. “Discursos a través de la celebritat local: la cupletista Adela Margot a València durant la dècada de 1910”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 24: 140-164. <https://doi.org/10.14198/PASADO2022.24.06>.
- Galbis López, Vicente. 2006. “Zarzuela”. *Diccionario de la música valenciana*, ed. por Emilio Casares Rodicio, vol. 2, 605-618. Madrid: Iberautor.
- García Carrión, Marta. 2011. “Mirar la Regió des de la pantalla: Maximilià Thous i el cinema valencià de les primeres dècades del segle XX”. En *La Regió de l’Exposició. La societat valenciana de 1909*, ed. por Ferran Archilés, 306-347. Valencia: PUV.
- García Frasquet, Gabriel. 2022. *El teatre valencià (1845-1945). La rellevància de les actrius*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- García Gázquez, Hilari. 2015. “Els inicis de la sarsuela en valencià (1859-1874): Un casament en Picaña de Francesc Palanca i Roca i Joan Garcia Català”. *Studia Iberica et Americana* 1-2: 629-654.
- . 2020. “L’herència del debat literari sobre la condició femenina en l’obra dramàtica de Francesc Palanca i Roca”. *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna* 16: 383-399. <https://doi.org/10.7203/scripta.16.19236>.
- Llano, Samuel. 2021. *Notas discordantes. Flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid, 1850-1930*, editado por primera vez en inglés en 2018. Madrid: Libros Corrientes.
- Lloret i Esquerdo, Jaume. 1994. “El sainet valencià durant el segle XX”. *L’Aiguadolç* 19-20: 43-57. <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/65200>.
- Martí Mestre, Joaquim. 2015. “El lèxic popular valencià en la literatura de les primeres dècades del segle XX: l’aportació de Faust Hernández Casajuana”. *Caplletra. Revista Internacional de Filologia* 59: 75-97. <https://raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/299621>.
- . 2021. “El teatre a València al segle XIX. Una polèmica teatral en la premsa valenciana entre Rafael Maria Liern i Josep Bernat i Baldoví”. *Estudis Romànics* 43: 137-164. <https://raco.cat/index.php/Estudis/article/view/383463>.

- Martykánová, Darina y Marie Walin. 2023. "Introducción: poder, autoridad y relaciones entre hombres. La construcción de las masculinidades decimonónicas". En *Ser hombre. Las masculinidades en la España del siglo XIX*, coord. por Darina Martykánová y Marie Walin, 11-30. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Mas i Sempere, Xavier. 2014. "La identitat de gènere de la dona a les sarsueles de canvi de segle (XIX-XX). *Quadrivium*, 5. <http://avamus.org/index.php/es/la-identitat-de-gènere-de-la-dona-a-les-sarsueles-de-canvi-de-segle-xix-xx/>.
- Moisand, Jeanne. 2018. "Teatro e identidades populares. Madrid y Barcelona, finales del siglo XIX". En *Tejer identidades: socialización, cultura y política en época contemporánea*, coord. por Marta García Carrión y Sergio Valero Gómez, 283-304.
- Navarro, Laura. 2015. *Ángeles caídos: cupletismo y prostitución en Barcelona (1880-1936)*. Tesis doctoral. The Ohio State University. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1434261401.
- Nicolás, Miquel. 1997. "La representació social de la llengua en el teatre d'Eduard Escalante". En *Escalante i el teatre del segle XIX. Precedents i pervivència*, coord. por Ferran Carbó, Ramon Rossell y Josep Lluís Sirera, 249-276. Valencia / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Reig, Ramir. 2011. "Crisi i reorganització del sistema polític". En *La Regió de l'Exposició. La societat valenciana de 1909*, ed. por Ferran Archilés, 73-90. Valencia: PUV.
- Reyero, Carlos. 2017. "Barcelona es todas las mujeres: polimorfismo femenino y polisemia patriótica de una alegoría capital (1808-1860)". *Ayer* 106: 47-78. <https://doi.org/10.55509/ayer/106-2017-03>.
- Roca Ricart, Rafael. 2002. "L'Horta vista per Teodor Llorente". *Annals de l'IDECO de l'Horta Sud* 8: 83-105.
- Salaün, Serge. 2017. *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*. París: Presses Sorbonne Nouvelle. doi: 10.4000/books.psn.1317.
- Sanfeliu Gimeno, Luz. 2002. "Doña Robustiana versus el ángel del hogar: las imágenes de las mujeres en la obra de Bernat i Baldoví, públicas, sexuales y con ideas políticas". En *Bernat i Baldoví i el seu temps*, coord. por Miquel Nicolás, 185-198. Valencia: PUV.
- . 2011. "Instrucción y militancia femenina en el republicanismo blasquista (1896-1933)". En *Feminismos y antifeminismos: culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, ed. por Anna María Aguado Higón y Teresa María Ortega López, 45-70. Valencia: PUV.
- Sansano, Gabriel et al. [s. f.]. *Teatre Popular Valencià. Inventari bibliogràfic informatitzat del teatre popular valencià dels segles XIX i XX (1817-1950)*. https://instantaneo.es/wiki/index.php/P%C3%A0gina_principal.
- Simbor, Vicent. 1990. "De *El Cuento del Dumenche* a *El Conte del Diumenge*: 80 anys en cerca de la narrativa valenciana". *Afers* 10: 475-488.
- Sirera Turó, Josep Lluís. 1981. *Passat, present i futur del teatre valencià*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- . 1994. "Del sàinet valencià i els seus límits". *Aiguadolç. Revista de Literatura* 19: 35-42.
- . 1995. *Història de la literatura valenciana*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

- . 1997. “Valencians i forasters: un enfrontament bàsic dins l’obra d’Escalante”. En *Escalante i el teatre del segle XIX. Precedents i pervivència*, coord. por Ferran Carbó, Ramon Rossell y Josep Lluís Sirera, 375–398. València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Sirera Turó, Josep Lluís, y Remei Miralles. 1992. “Introducció i notes”. En *Teatre dramàtic de començaments del segle XX*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Sirera Turó, Josep Lluís, y Rodolf Sirera Turó. 1993. *Faust Hernández Casajuana. Teatre*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- . 1995. *Eduard Escalante. Teatre original complet. Volumes I-II*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Solà i Palerm, Caterina. 1976. *El teatre valencià durant la Dictadura 1920-1930*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Versteeg, Margot. 2019. *Propuestas para (re)construir una nación: El teatro de Emilia Pardo Bazán*. Purdue University Press.

Recibido: 14-12-2023

Aceptado: 1-4-2024