

En tierra extraña: el periplo americano de Concha



Enrique Encabo Fernández

Pablo Espiga Méndez

Inmaculada Matía Polo



Edición:

Enrique Encabo Fernández

Pablo Espiga Méndez

Inmaculada Matía Polo

ISBS 978-84-09-32000-4

Enrique Encabo Fernández, Pablo Espiga Méndez, Inmaculada Matía Polo (eds),
2021

Este catálogo ha sido realizado con la colaboración del Ayuntamiento de Valencia (Casa-Museo Conchita Piquer) y la ayuda de los proyectos “Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata (PID-2019-104641GB-100)” y Proyecto de I+D+i “Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936 (PGC2018-093710-A-I00)”. Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación y Fondos FEDER-Unión Europea.

Imágenes del catálogo: Archivo Casa-Museo Concha Piquer

Fotografías: Julio Arce Bueno

Textos: Enrique Encabo Fernández, Inmaculada Matía Polo

Archivo Casa-Museo Concha Piquer

Publicado en España

@ E-prints Complutense.

En tierra extraña: el periplo americano de Concha Piquer

Enrique Encabo Fernández

Pablo Espiga

Inmaculada Matía Polo

En tierra extraña: el periplo americano de Concha Piquer

Mi madre viajaba con un montón de baúles. Además de los suyos, que eran enormes, estaban los de la compañía, que podían llegar a ser setenta. Y a eso había que añadir los de la casa, porque ella alquilaba siempre una casa allá donde iba de gira y se lo llevaba todo: ropa de cama, de mesa... Y luego estaba mi padre, que siempre acarreaba con él dos baúles llenos de aceite de oliva de la marca Ybarra. A todo eso había que sumar a mi perro, Tico, y al canario de mi madre, que se llamaba Don Marcelo...

Concha Márquez Piquer ¹

Concepción Piquer López, Concha Piquer (1906-1990) constituye una pieza angular en la historia de la canción española, con un estilo propio y reconocible que llegó a canonizar una forma de interpretación.

Nacida en el barrio de Sagunto (Valencia), la artista sigue la estela de las grandes figuras de principios del siglo XX como Pastora Imperio, la Argentinita o Raquel Meller, adquiriendo su formación artística en la escena²: siendo una niña comienza a actuar en el teatro Soguero, donde es contratada para trabajar durante cuatro domingos, y más tarde, con el apoyo del maestro Laguna, en otros espacios de la capital del Turia como el Apolo y el Kursaal. Es en este último escenario donde la descubre Manuel Penella, que adivina en ella un talento excepcional y la lleva a tierras americanas, siendo este un momento fundamental en el desarrollo de su carrera. Para ella compone durante la travesía *La maja de rumbo* y, posteriormente, piezas que adquirirían gran popularidad tanto en España como en Hispanoamérica, tales como *Agüita clara*, *La chula celosa*, *Dulcinea* (en colaboración con Valverde) y el pasodoble *En tierra extraña*. Concha Piquer no limitó su actividad artística al espacio peninsular; hasta 1958 -año en el que se retira- con su «Compañía de Arte Folklórico Andalúz Escenificado» realizó numerosas giras en las que trasladó un repertorio conformado en España. Incansable trabajadora, en estas interminables *tournés*, se acompañaba no solo de músicos y bailarines, sino del vestuario y parte de las escenografías confeccionadas en España, dando lugar a la frase popular «viajas más que el baúl de la Piquer».



Con la compañía en Medellín (1946)

Pendientes todavía de un profundo estudio, en ellas se trasladaba todo un repertorio de canciones que se convirtieron en la banda sonora no solo de España, sino de gran parte del espacio latinoamericano.

La exposición «En tierra extraña: el periplo americano de Concha Piquer» pretende ser una muestra de algunos de estos recorridos realizados a lo largo de sus más de treinta años de carrera, así como de las personas con las que compartió escenarios y amistades. A través de una selección de imágenes conservadas en el Museo Concha Piquer, queremos visibilizar la actividad de esta artista imprescindible en la historia de la canción española. Su gran capacidad escénica, así como una interpretación perfectamente medida de los temas que llegaron a identificarla, la convirtieron en la gran referencia internacional de la copla, siendo sus letras un bálsamo para la sociedad de la época y su figura un icono para la cultura del siglo XX.



Madrid (1927)

¹ S.f.: «¡Caracoles con el baúl de la Piquer!». *Las Provincias*, 17 de febrero de 2008.

² Matía Polo, Inmaculada: «Decir España es decir Pastora Imperio». *El amor brujo. Metáfora de la modernidad (1915-1925). Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Granada, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza- INAEM. Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 107-126.

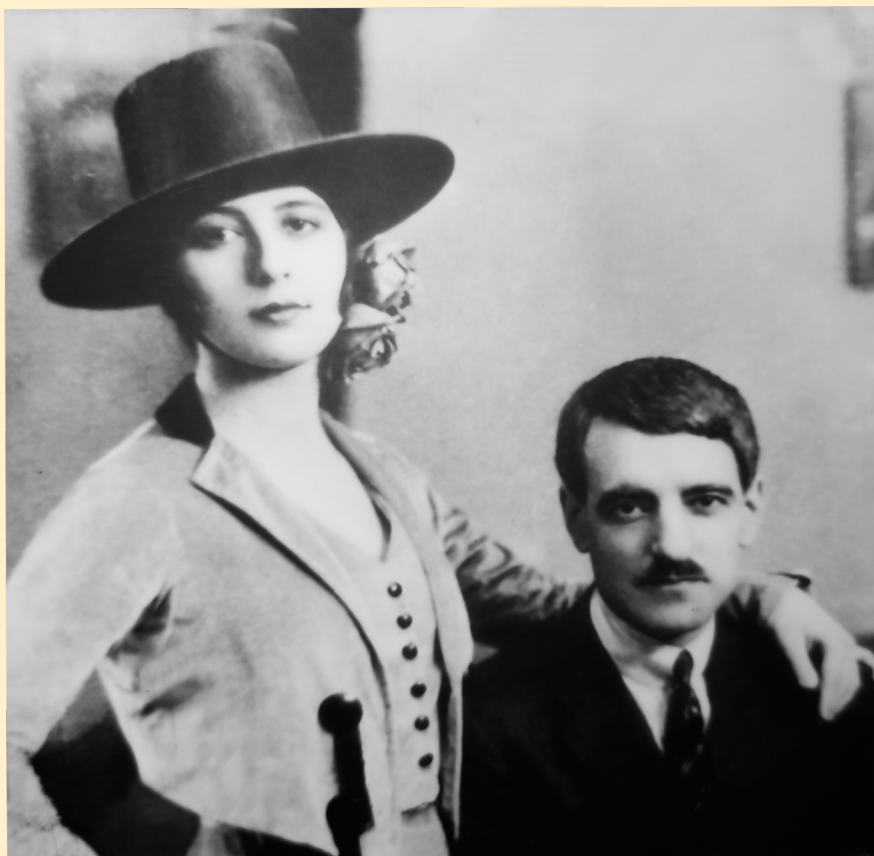
De Valencia a Nueva York

Concha Piquer comenzó su formación con el maestro Laguna en su Valencia natal; no obstante, su gran descubridor fue el compositor Manuel Penella, a quien conoció en el Teatro Kursaal mientras este preparaba el estreno de su ópera *El gato montés*. La ópera, de marcado ambiente español, con el mundo de los toros como eje central de música y texto, supuso un éxito rotundo, refrendado en el Gran Teatro de Madrid (1917), el Teatro Cómico de Barcelona (1917) y en el Teatro Arbu de México (1920)³. En septiembre de 1922, compositor e intérprete se embarcaron en un viaje rumbo a México con escala en Nueva York, ciudad donde permanecerían diez semanas consecutivas al ser contratados para actuar en el Park Theatre⁴. Una jovencísima Conchita Piquer tiene la oportunidad de descubrir «La Gran Manzana», un lugar lleno de oportunidades, una metrópolis con una frenética vida artística, íntimamente relacionada con el boom económico y demográfico que la convierte en esta época en el área urbanizada más importante del mundo. Ante esta situación, la valenciana decide prorrogar su viaje, iniciando una estancia de cinco años durante los cuales actúa en Broadway y realiza sus primeros acercamientos al incipiente arte cinematográfico.

Es en este momento cuando participa en los cortometrajes que el cineasta Lee De Forest está realizando gracias al perfeccionamiento del *Phonofilm*, técnica que permitía grabar la banda sonora de forma sincronizada con la imagen. Conchita Piquer participa en uno de los mismos⁵, instalada aún en el terreno de las variedades, e interpreta una jota aragonesa, un fado luso, un cuplé de aire andaluz y unos recitados, aprovechando de este modo los adelantos técnicos para la difusión de su imagen y su progresiva consolidación como estrella.

En Nueva York alquila un apartamento con su madre que, pasado el primer año, regresa a España para cuidar de su familia. Siendo prácticamente una niña, Conchita Piquer permanece en la ciudad y continúa trabajando en los espectáculos contratados, pero con la idea del regreso, hecho que se confirma unos años más tarde a pesar de las ofertas que le seguían llegando desde los teatros estadounidenses. Durante este periodo se nutre de las corrientes escénicas que por entonces se presentaban en la urbe, convertida en centro de acogida de propuestas tanto venidas de Europa como creadas en el propio espacio americano. Acompañada del maestro Penella, estrena títulos en los principales teatros de la ciudad en inglés, idioma que primero memorizaba, pero que posteriormente aprendería. En los escenarios de Broadway la imagen de Conchita Piquer se muestra ecléctica, pudiendo aparecer como una *girl* o *starlette* al más puro estilo americano o, por el contrario, representando una imagen cercana al casticismo y andalucismo, como reflejan las fotografías de la artista ataviada con mantilla y portando el clásico sombrero cordobés, muestra de la atracción por lo español por parte del público internacional en el momento. Si bien este interés, que nace en el siglo XIX y cristaliza en el mito de Carmen, ha sido definido dentro de una cualidad relacionada con el exotismo de acuerdo a parámetros que toman como eje la música continental, en el espacio latinoamericano dados los siglos de historia en común su imbricación responde a matices más amplios, vinculados con la nostalgia y con las corrientes nacionalistas (ya por aceptación o por oposición). No obstante, esta españolidad en el contexto estadounidense se representa ausente de barroquismos, y con imágenes que se relacionan bien con el prototipo andalucista, bien con la figura de Raquel Meller, por aquel entonces enormemente conocida a raíz del éxito de piezas como *La violetera* y *El relicario*, compuestas por el maestro Padilla, fama que provocó que el mismo Charles Chaplin intentara sin éxito trabajar con la artista española.

Sabiendo la importancia de la imagen y emulando la acción de las cupletistas⁶, Concha Piquer fue consciente de la promoción y de la autopromoción que implicaba su uso y su capacidad para trascender el propio espectáculo, motivo por el cual podemos encontrar numerosas fotografías de la artista en esta primera etapa. Este aspecto no es algo meramente anecdótico dado que, tal y como señala Isabel Clúa, la inserción de las mujeres de espectáculo en unas redes de visualidad en plena expansión y transformación, tiene consecuencias más allá de la posibilidad de construir una identidad pública comercialmente rentable, pues este fenómeno altera radicalmente la noción de fama, sacudiendo los usos convencionales de la corporalidad en el espacio público.



México (1923). Con el maestro Manuel Penella en Nueva York. (ca. 1923)

³Galbis López, Vicente y Sánchez Sánchez, Víctor: «Penella Moreno, Manuel». *Diccionario de la música valenciana*, Vol. II. Madrid: Iberaturor, 2006.

⁴Pidal Fernández, M^a de los Ángeles: «Piquer, Concha». *Diccionario de la música valenciana*, Vol. II. Madrid: Iberaturor, 2006. La fecha de este viaje varía según las fuentes consultadas. Mientras la voz del Diccionario dedicada a la artista y la Casa Museo establecen 1922 como año de la salida de España, Galbis y Sánchez indican, en el mismo diccionario (voz dedicada al compositor), septiembre de 1920. Parece más probable la primera hipótesis, esto es, 1922 como año en que Conchita Piquer comienza su aventura americana.

⁵Agustín Tena fue quien encontró, a principios de 2010, esta película en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Para Tena, este breve film exhibido en el cine Rivoli de Nueva York en 1923, supone la primera película sonora, tanto en habla hispana como portuguesa.

⁶Encabo, Enrique: «Consuelo Vello, *La Fomarina* (1884-1915): La divina erótica, la refinada sicalíptica». *Culturas de la seducción*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014, pp. 251-258.



Concha Piquer en Nueva York (1923)

La particular dinámica que se establece entre la capacidad de la fotografía para fetichizar y convertir en objeto de consumo el cuerpo de la actriz, y al mismo tiempo, para reconfigurar la representación del cuerpo femenino a través de la teatralización, resulta clave para entender el uso que las mujeres del espectáculo hicieron de la fotografía como medio de diseminación de su imagen⁷.

Más allá de sus apariciones en el cine y la fotografía, Conchita Piquer obtuvo éxitos sobre las tablas. Contratada por los hermanos Shubert en 1923, participó en las revistas *Make it snape* y *Hitchy-Koo*, con música de Cole Porter, representadas en Broadway. En esta segunda obra cantaba en solitario el tema *My spanish shawl*, envuelta en un mantón de Manila. En el teatro Winter Garden actuó junto a figuras como Jeanette McDonald, Al Jolson o Marie Dressler. Dentro de las obras que interpretó, destacaron títulos como *Sky high* o la revista musical *The dancing girl*, en la que tuvo como compañero a Eddie Cantor y cuyo triunfo motivó que se realizara una gira por los Estados Unidos, llegando a representarse en escenarios de Indianápolis, Chicago, Filadelfia, Washington y Boston.

La rica oferta escénica que presentaba Nueva York se convirtió en una antesala de las propuestas que posteriormente se trasladarían al cine. En este sentido, la nueva industria recurrió tanto a figuras reconocidas como a obras que ya habían probado su funcionalidad en los teatros, como medio para asegurar los elevados costes que suponía un rodaje. Es notorio, además, el protagonismo de las artistas femeninas, actuando como reclamo publicitario y como representación de la epítome de la modernidad, convirtiéndose en un símbolo del capitalismo que con su exposición y seducción en la gran pantalla, acaparaban la atención del público. Conchita Piquer formó parte de este universo configurándose como *performing star*, una manera de ser y estar en el escenario que, en los siguientes años, trasladaría a sus espectáculos «de Arte Español». Y es que, en efecto, aunque en el universo de la copla existieron destacadas personalidades masculinas (Angelillo, Miguel de Molina, Antonio Molina...) pocos pudieron igualar la popularidad y éxito de las estrellas femeninas.



The dancing girl (1923). Teatro Winter Garden, Nueva York (1923)

⁷Ciúa, Isabel: *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*, Barcelona: Icaria Editorial, 2016, p. 78.

Más allá de Broadway

Concha Piquer no solo fue una de las artistas indiscutibles de la canción española, sino que, siguiendo el ejemplo de predecesoras como Raquel Meller, la Argentina o la Argentinita, con los años fue capaz de gestionar una compañía de músicos, bailarines e intérpretes, la «Compañía de Arte Folklórico Andalúz Escenificado», convirtiéndose, tras la guerra civil, en una exitosa empresaria y una descubridora de nuevos talentos como la bailarina María Rosa o el cantaor Manolo Caracol

En una época en la que la posición de la mujer estaba subordinada a la figura masculina, su actividad en la escena y tras la escena irremediadamente se enfrentaba a las normas sociales de su tiempo, consiguiendo ser independiente en lo económico y con libertad en el aspecto personal. Mujer valiente, mantuvo en pie hasta 1958 su compañía, con producciones internacionales que requerían un numeroso tránsito de personas y de enseres, para los que no escatimó presupuesto.



Concha Piquer en La Habana (1924). Con los miembros de su compañía (s/f).

Uno de los destinos de la compañía fue, naturalmente, la «perla del Caribe». La situación privilegiada de Cuba como puerta de entrada a América, ha hecho que a lo largo de su historia no solo sea un lugar de paso para el comercio, sino un espacio especialmente rico en influencias culturales venidas de diferentes puntos de los continentes. Concha Piquer recaló en varias ocasiones en la isla, donde era admirada por artistas e intelectuales como Alejo Carpentier, quien señaló cómo el temperamento de la intérprete rompía los moldes del género de la canción española, llevándola a un clima expresivo de alta jerarquía.

En Cuba además de recibir el aplauso también tuvo oportunidad de tomar contacto con las estrellas del país, entre otros, con Ignacio Jacinto Villa Fernández (1911-1971). Conocido con el apelativo *Bola de Nieve*, aunque obtiene su primer contrato con la banda de Gilberto Valdés, quien realmente le da a conocer es Rita Montaner, que impresionada por sus facultades, lo lleva de gira a México en 1933 para actuar en el teatro Politeama. Allí, en una representación un tanto improvisada, interpreta el tema *Bito Manué, tú no sabe ingle*, consiguiendo a partir de entonces una enorme popularidad que le lleva a rivalizar con la propia Rita, de la que finalmente se separa:

(...)Yo salí con tal nervio que dije: Toquen como puedan, porque yo no sé ni lo que voy a hacer. Y eso, como yo no sabía que el micrófono lo captaba, lo oyó el público y le hizo mucha gracia. Y la gente se puso de pie, y yo sin saber *na'*. Aturdido, sin saber lo que iba a hacer, canté *Bito Manué, tú no sabe ingle* y me aplaudieron mucho. Y luego canté mi canción, que ya el público conocía, que ya estaba en la calle, y fue un gran éxito. Me dejaron en la revista porque yo, aparte de ser el pianista de la Montaner, pues cantaba. Así empecé mi labor teatral. Esa temporada fue maravillosa⁸.



Con *Bola de Nieve*, Barcelona (1948).

⁸Fajardo Estrada, Ramón: *Rita Montaner: testimonio de una época*, Vol. I. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2018, p. 199.

Su carisma en la escena, así como su peculiar manera de interpretar y cantar al piano, motivaron que fuera considerado un auténtico ídolo en la isla, donde permaneció los últimos años. Características compartidas con Conchita Piquer que, tras su experiencia estadounidense, actúa en diferentes espectáculos en el teatro Romea de Madrid y en el Coliseum barcelonés, en los que mezcla cuplé, algunos números americanos de *music hall* cantados en inglés y canción española.

Su vuelta a España, a finales de la década de los veinte, coincide con el momento en que los gustos del público van cambiando, comenzando el predominio de una estética andalucista que desembocará en la hegemonía de la copla en las siguientes décadas. Aunque es evidente que la copla es hija del cuplé⁹, no solo por su sentido escénico sino por la procedencia de sus primeras intérpretes, también lo es que artistas como Imperio Argentina, Angelillo, Estrellita Castro o la propia Concha Piquer (esta última especialmente con el espectáculo *Ropa tendida* de 1941) representan, a partir de la década de los treinta, una nueva forma de interpretar la canción unipersonal en los escenarios. La frívola Conchita Piquer procedente de Estados Unidos comienza de este modo su transición hacia la intérprete Concha Piquer, caracterizada por un repertorio íntegro de canción española, con éxitos iniciales como *La Maredeueta* y *En tierra extraña*. Este último, una de las piezas icónicas de sus programas, es aún todo un himno que resuena en el imaginario colectivo.

Aunque en los años de la II República y especialmente del franquismo fueron numerosísimas las artistas dedicadas a la copla, Concha Piquer alcanzó por derecho un lugar protagonista, convirtiendo sus interpretaciones en canónicas. Su capacidad expresiva que evitaba el barroquismo y buscaba la contención, provocó que los principales autores le escribieran algunas de las coplas más célebres del periodo: Quintero, León, Quiroga, Ochaíta, Valerio y Solano, herederos de la riqueza literaria y musical de la generación del 27 crearon piezas que reflejaban, mejor que ningún otro discurso social, la experiencia vivida por la gente común, poniendo al descubierto el dolor sufrido durante la guerra y los años de posguerra. Coplas como *A la lima y al limón*, *Y sin embargo te quiero* o *Tatuaje*, que Manuel Vázquez Montalbán consideró entre las mejores canciones del siglo XX.



Madrid (1927).

Si bien algunas de estas canciones fueron creadas en tiempos de la República, el franquismo no permaneció ajeno a las posibilidades que representaba este producto cultural, que ponía en música algunos de los rasgos más representativos de la españolidad. En una estrategia que pretendía legitimar el nuevo Estado, el régimen franquista instrumentalizó la copla, sirviéndose de ella y de muchas de las intérpretes para popularizar los ideales que preconizaba el nacionalcatolicismo.

Sin embargo, Concha Piquer supo permanecer al margen de esta adscripción, en parte por sus largas estancias en América y por llevar en su repertorio letras como *Ojos verdes*, que le causaron encontronazos con la censura. En el ámbito personal, su matrimonio en Argentina con Antonio Márquez, por entonces casado y con tres hijos, no la hizo sino posicionarse como una artista alejada del ideario franquista. ta en solitario el tema *My spanish shawl*, envuelta en un mantón de Manila.

En el contexto de las giras internacionales se forjaron lazos y relaciones personales, pues los artistas procedentes de diferentes partes de la península conectaban a través del vínculo de la España añorada y de la música y la danza. Una de estas amistades fue la establecida entre Carmen Amaya y Concha Piquer, que se remontaba a su época en España, ya que trabajaron juntas en el Teatro de la Zarzuela en el año 1929, junto con Miguel de Molina.

Carmen, al igual que Concha Piquer, era muy conocida en América. Tal fue su fama en Argentina que el segundo día de su actuación en Buenos Aires en 1936, junto con Ramón Montoya y el guitarrista Sabicas en el Teatro Maravillas, tuvo que intervenir la fuerza pública para mantener el orden en las taquillas del local, ya que las entradas habían llegado a venderse con dos meses de antelación. Su baile electrizante, a la par que una propuesta escénica que otorgaba el protagonismo a una danza cuyo centro estaba en el taconeo y en la velocidad de la ejecución (a diferencia de Pastora Imperio, cuyo baile era de brazos¹⁰), hicieron que su popularidad se extendiera rápidamente en los escenarios españoles e internacionales.

Tras la guerra civil, la escena española se modifica a causa de las consecuencias del conflicto bélico. Muchos artistas tuvieron que salir del país dirección a lugares de acogida como México o Argentina, bien en busca de trabajo, bien por cuestiones políticas. Tal y como refleja Rosa Chalko, quien analiza la situación de los exiliados en el contexto de Argentina, entre las varias situaciones que vivió la migración española es posible distinguir tres grupos: aquellos que llegaron escapando de la guerra civil y posterior dictadura española, los artistas a los que el conflicto sorprendió de gira en América y decidieron no volver a España por la derrota republicana, y los que habían decidido migrar en busca de futuro antes de la guerra¹¹.

⁹ Encabo, Enrique (ed.): *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, 2019.

¹⁰ Matía Polo, Inmaculada: «Una idea de nación: Carmen Amaya y Pastora Imperio en el cine de Elías Riquelme». *Música e identidad en Latinoamérica y España: procesos ideológicos, estéticos y creativos en el siglo XX*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 127-142.

¹¹ Chalko, Rosa y López Pastor, Antón: «Cine, música y exilio: el caso del film *La dama duende* (1945)». *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, 2020, pp. 141-172.



Carmen Amaya, Concha Piquer y Pepe Marchena (1945)

Mi Buenos Aires querido...

A pesar de la inestabilidad política de estos años, de la crisis de 1929 (que tuvo efectos negativos en una de las, por entonces, principales economías mundiales), y de la política proteccionista del peronismo, la pujanza económica alcanzada durante las primeras décadas del siglo merced al desarrollo ferroviario y a su capacidad portuaria, la Argentina, y especialmente su cosmopolita capital, Buenos Aires, contaron con importantes circuitos teatrales y con públicos dispuestos al consumo, al ocio y al esparcimiento, lo que atrajo a numerosos artistas españoles que convirtieron a la ciudad en obligada visita.

El país además había acogido una gran cantidad de inmigrantes venidos de Europa y contaba con artistas como Angelillo o Miguel de Molina que se habían instalado en plena contienda.

Concha Piquer llega a Buenos Aires en la década de 1940, residiendo en una casona del barrio de Belgrano. Las razones de su estancia las encontramos no únicamente vinculadas al ámbito profesional, sino que afectaban a su amistad con Evita Perón y a su relación con Antonio Márquez, por aquel entonces casado y con tres hijos. A bordo del transatlántico *Cabo de Buena Esperanza* y «soltera», puesto que en España no podía contraer matrimonio legal al haber sido derogada la Ley de divorcio, Concha Piquer se instala en Buenos Aires, donde, con el apoyo de Evita Perón consigue casarse con Antonio, así como bautizar a su hija Concha Márquez Piquer, de la que Evita se convierte en madrina.

El apoyo de Eva Duarte de Perón se remontaba a la época anterior a su llegada al poder. Su amistad, que trascendió el espacio institucional, hizo que en la casa de Concha Piquer se celebrase la boda de Evita con el coronel Juan Domingo Perón o que, durante la enfermedad de Concha Márquez Piquer, consiguiese traer a Argentina el medicamento que finalmente le salvaría la vida. Tras la muerte de Eva Perón, el 26 de julio de 1952, Concha Piquer, que por entonces se encontraba actuando en Bogotá, suspendió la función como reconocimiento a una de sus grandes valedoras.

En estos años Concha Piquer alcanzó sonados éxitos en todo el Cono Sur, especialmente en Argentina, en el Teatro Cómico y singularmente en el Teatro Avenida, corazón de la hispanidad en Buenos Aires. Una curiosa anécdota refleja el firme carácter de la valenciana (ya mostrado al negarse a cantar, siendo continuamente multada, la versión censurada de *Ojos verdes*) y es que al llegar a la Argentina se le recomendó ser anunciada con el nombre de Concepción (dado el vínculo del diminutivo, Concha, con el órgano sexual femenino en el país), a lo que ella se negó. Una fuerza y un carácter compartidos con Evita (cuyo pasado también estaba ligado a la carrera artística), convirtiéndose las dos mujeres en iconos del siglo y en modelos de feminidad diferentes¹² respecto a las sociedades a las que pertenecían.

¹² Wood Lange, Catherine Elise: *Shaping the madre patria: Spanish and Argentinean female icons of the 1940s*. Tesis Doctoral, State University of New York at Stony Brook, 2005.



Con Eva Perón en el Teatro Cómico, Buenos Aires (1945)

Cine, radio, televisión

Más allá de sus giras internacionales, Concha Piquer también llegó a las audiencias de uno y otro lado del Atlántico a través de los medios de comunicación. En la primera mitad del siglo XX, los medios de difusión de masas, como fueron la radio, la televisión y el cine, tuvieron una función fundamental como amplificadores de propuestas escénicas. Concha Piquer no permaneció ajena a estos medios, sino que los utilizó y se sirvió de ellos para dar a conocer sus músicas. Su voz perfectamente modulada, así como sus medidas interpretaciones, se convirtieron en un reclamo para los programas, que contaban con su figura como un recurso clave para conseguir audiencia.

Aunque su proyección artística fue eminentemente escénica, Concha Piquer, al igual que otras estrellas como Imperio Argentina, Estrellita Castro, Juana Reina o Lola Flores, coqueteó con el cine. Si bien son escasas las películas que protagonizó, no dejan de ser relevantes, comenzando por el ya aludido cortometraje de Lee De Forest, al que seguiría su participación en *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927). Para Eva Woods, esta curiosa cinta parece ser la respuesta española a *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) película pionera en relación a la introducción del sonido, resultando un film de aire cosmopolita (en mitad de la locura que se desató en la década de los veinte en España por la música, los sonidos y los artistas afroamericanos y afrocaribeños) y con alto contenido erótico para la época¹³. Tras esta, llegarían otros títulos como *La Dolores* (Florián Rey, 1940) o *Filigrana* (Luis Marquina, 1949) donde la actriz-cantante ya encarna los valores culturales y rasgos físicos «nacionales», lejanos los tiempos de su cercanía a las variedades y el *music hall*.

La artista valenciana también apareció en la pantalla televisiva. Como curioso testimonio gráfico, tenemos una fotografía tomada durante su actuación en la televisión cubana.



Grabación para la televisión cubana, La Habana (1952).

La llegada de la televisión a Cuba se produjo en 1950, emitiendo de manera regular desde 1951; en este sentido, se adelantaba notablemente a la aparición de la misma en España, cuya primera emisión data de 1956, aunque todavía de modo experimental; habrá que esperar a la década de los sesenta para el desarrollo de la misma, años en los que Concha Piquer ya se ha retirado de la escena.

Concha Piquer apareció en las pantallas, pero su verdadero feudo fue la radio. La asombrosa popularidad de las canciones de Concha Piquer a través de este medio se explica, según Vázquez Montalbán, por ser estas el cauce subcultural legal más apto para representar la historia sentimental de España¹⁴. En aquel «tiempo de silencio» las canciones de Concha Piquer fueron uno de los principales vehículos de acceso a aquellos sentimientos y experiencias silenciados¹⁵: «La Piquer, que cantaba que prefería vivir soñando a conocer la verdad, estaba a todas horas en la radio y, a su manera, ofrecía recetas para hacer la vida más soportable a esas mujeres que otras coplas mostraban»¹⁶. En palabras de Carmen Martín Gaité:

En el mundo de anestesia de la posguerra, entre aquella compota de sonos y palabras – manejados al alimón por los letristas de boleros y los camaradas de Sección Femenina- para mecer noviazgos abocados a un matrimonio sin problemas, para apuntalar creencias y hacer brotar sonrisas, irrumpía a veces, inesperadamente, un viento sombrío en la voz de Conchita Piquer, en las historias que contaba. Historias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con el que nos hacían soñar a las señoritas, gente marginada, a la deriva, desprotegida por la ley. No solían tener nombre ni apellido aquellas mujeres, desfilaban sin identidad, enredadas en los conflictos de no tenerla, escudadas en su apodo que enarbolaban agresivamente: La Lirio, La Petenera, La Ruiseñora, la niña del quince mil, cuerpos provocativos e indefensos, rematados por un rostro de belleza ojerosa; la copla investigaba a través de distintos rumores y versiones, el motivo de aquellas ojeras...¹⁷

Enrique Encabo
Inmaculada Matía Polo

¹³ Adell, María: «Gitanas blancas: Entrevista a Eva Woods Peiró». *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. V (10), 2017, 46-53

¹⁴ Vázquez Montalbán, Manuel: *Cien años de canción y music hall*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

¹⁵ Sieburth, Stephanie: *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra, 2016.

¹⁶ Rivière, Margarita: *Serrat y su época. Biografía de una generación*. Madrid: El País, 1998, p. 55.

¹⁷ Martín Gaité, Carmen: *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1988, pp. 151-152.



Con su compañía en Buenos Aires con destino a La Habana (1951)

Referencias bibliográficas

- Adell, María: «Gitanas blancas: Entrevista a Eva Woods Peiró». *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. V (10), 2017, 46-53.
- Chalkho, Rosa y López Pastor, Antón: «Cine, música y exilio: el caso del film *La dama duende* (1945)». *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, 2020, pp. 141-172.
- Clúa, Isabel: *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*, Barcelona: Icaria Editorial, 2016.
- Encabo, Enrique (ed.): *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, 2019.
- Encabo, Enrique: «Consuelo Vello, *La Fornarina* (1884-1915): La divina erótica, la refinada sicalíptica». *Culturas de la seducción*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014, pp. 251-258.
- Fajardo Estrada, Ramón: *Rita Montaner: testimonio de una época*, Vol. I. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2018.
- Galbis López, Vicente y Sánchez Sánchez, Víctor: «Penella Moreno, Manuel». *Diccionario de la música valenciana*, Vol. II. Madrid: Iberaturor, 2006.
- Martín Gaité, Carmen: *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1988.
- Matía Polo, Inmaculada: «Una idea de nación: Carmen Amaya y Pastora Imperio en el cine de Elías Riquelme». *Música e identidad en Latinoamérica y España: procesos ideológicos, estéticos y creativos en el siglo XX*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 127-142.
- Matía Polo, Inmaculada: «Decir España es decir Pastora Imperio». *El amor brujo. Metáfora de la modernidad (1915-1925). Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Granada, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza- INAEM. Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 107-126.
- Pidal Fernández, M^a de los Ángeles: «Piquer, Concha». *Diccionario de la música valenciana*, Vol. II. Madrid: Iberaturor, 2006.
- Rivière, Margarita: *Serrat y su época. Biografía de una generación*. Madrid: El País, 1998. S.f.: «¡Caracoles con el baúl de la Piquer!». *Las Provincias*, 17 de febrero de 2008.
- Sieburth, Stephanie: *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Vázquez Montalbán, Manuel: *Cien años de canción y music hall*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Wood Lange, Catherine Elise: *Shaping the madre patria: Spanish and Argentinean female icons of the 1940s*. Tesis Doctoral, State University of New York at Stony Brook, 2005.



Correspondencias entre la música
y la literatura en la Edad de Plata
(PID-2019-104641GB-I00)
financiado por el ministerio de
ciencia y INNOVACIÓN

