

EL REY ESPAÑOL DEL TANGO ARGENTINO: QUINTO VALVERDE, PARADIGMA DE COMPOSITOR DE LA INDUSTRIA MUSICAL DE COMIENZOS DEL SIGLO XX

THE SPANISH KING OF ARGENTINE TANGO: QUINTO VALVERDE, PARADIGM OF COMPOSER OF THE MUSIC INDUSTRY AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Miriam Perandones Lozano
Universidad de Oviedo
perandonesmiriam@uniovi.es
ORCID ID: 0000 0002 0032 6241.

Resumen

Joaquín [Quinito] Valverde (Madrid, 1875-Ciudad de México, 1918) llega a París el año 1907, en un momento en que se está gestando conceptualmente la diferenciación entre música para las élites y música para las masas. Valverde está en la ciudad al mismo tiempo que Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina o un joven Manuel de Falla, pero se mueve en círculos musicales alejados de las instituciones musicales en que estudian y triunfan sus compatriotas: Valverde no pisa la Schola Cantorum ni el Conservatorio, pero consigue el éxito de público y crítica en géneros populares urbanos y en teatros de opereta, salones y en *music halls* tan importantes como el Olympia o el Moulin-Rouge. Valverde, como compositor popular, está a la vanguardia de los géneros escénicos y del uso de los medios técnicos que permiten alcanzar el éxito internacional en las primeras décadas del siglo XX. El objetivo principal de este trabajo es demostrar que Quinito Valverde fue una estrella internacional de primer orden en el ámbito de las músicas populares, aunque hoy esté prácticamente olvidado y orillado por el canon. Pretendemos poner en valor a Valverde a partir su impacto como compositor de canciones y danzas en Francia, Alemania, el antiguo Imperio Ruso y Norteamérica. Para ello se ha realizado una revisión de archivos europeos y americanos e incorporamos un estudio cuantitativo de las grabaciones fonográficas de su obra sin entrar en su análisis, algo que merece un estudio aparte.

Palabras clave

Quinito Valverde, industria discográfica, músicas populares, cuplé, danzas, tango argentino, *Clavelitos*.

Abstract

Joaquín [Quinito] Valverde (Madrid, 1875-Mexico City, 1918) arrived in Paris in 1907, a time in which distinction between “music for the elite” and “music for the masses” was being conceptually developed. Valverde was in this city at the same time as Isaac Albéniz, Enrique Granados, the pianist Ricardo Viñes, Joaquín Turina or a young Manuel de Falla, but he worked in musical circles far removed from the musical institutions where his compatriots studied and triumphed: Valverde did not go to the Schola Cantorum or the Conservatoire, but he achieved public and critical success in popular urban genres and in operetta theatres, salons and music halls as important as Olympia or Moulin-Rouge. Valverde, as a popular composer, is at the forefront of stage genres and technical means that allowed him to achieve international success in the first decades of the 20th century. This article’s main goal is to document that Quinito Valverde was a first-rate international star in popular music, although today he is practically forgotten and neglected by the international and national musical canon. I aim to highlight Valverde’s impact as a successful composer of songs and dances in France, Germany, the former Russian Empire and North America. To this end, I have made a review of European and American archives and incorporated a quantitative study of the phonographic recordings of his work without going into their analysis, that deserves a further work.

Key words

Quinito Valverde, recording industry, popular music, cuplé, dances, Argentine tango, *Clavelitos*.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando Quinito Valverde llegó a Nueva York en otoño de 1916 era un desconocido para el público anglosajón, pero, sin embargo, era una estrella para la población hispana residente en la ciudad. La renombrada revista *The New York Times Magazine* le dedicó entonces una página entera con fotografía en la que lo presentaba como «El mundialmente conocido rey del tango en España» («Spain's World-Renowned Tango King»)¹. Quinito no es reconocido en este artículo como un compositor de obras de teatro lírico, sino como autor de una danza que no duraba más de tres minutos. Se trata de «Y... cómo le va?» publicada por primera vez en 1909 por la editorial Estic. Esta obra podría ser el primer tango argentino escrito por un español, que sepamos, pero, además, este tango consigue el éxito internacional en una fecha tan temprana como 1911, tal como explicaremos más abajo.

Esa pequeña pieza, escrita en París, se escuchó y bailó por el mundo occidentalizado, incluyendo los EE. UU. Es decir, no es solo a través del estudio de sus triunfos teatrales donde conseguimos juzgar correctamente la trascendencia de este compositor, sino que es necesaria la revisión de sus canciones y danzas, escritas casi siempre sobre ritmos bailables. Con estas músicas populares urbanas de comienzos de siglo Quinito encumbra su carrera musical en los salones de baile y *music halls* más reputados de París, pero también lo hace de la mano de la naciente industria discográfica, que será uno de los vehículos de su éxito.

2. METODOLOGÍA

En el proceso de investigación de la obra de este compositor no se han localizado archivos por el momento que conserven fuentes primarias sobre Quinito Valverde más allá de algunas partituras manuscritas, por lo que el estudio biográfico y de su catálogo se ha hecho a través de una revisión hemerográfica de la prensa española, francesa y belga, fundamentalmente, aunque también de fuentes periodísticas cubanas y norteamericanas.

Para valorar adecuadamente su impacto internacional hemos hecho un trabajo de rastreo sobre las distintas ediciones en papel de su obra y de las grabaciones fonográficas. Hemos estudiado las partituras porque en las primeras décadas del siglo XX la edición era un método que

aún se utilizaba en la industria musical como instrumento divulgador de repertorio, pero lo realmente trascendente es el análisis cuantitativo de los fonogramas. Estos son fundamentales porque en los primeros años de siglo comienza a construirse la nueva industria musical en torno a la industria discográfica. La divulgación y éxito de una obra ya no se mide solo en ediciones o interpretaciones en vivo, sino también en el número de grabaciones. Este es un nuevo indicador que determina el éxito de un compositor o de una obra musical. De hecho, en lo que se refiere a la revisión fonográfica de Valverde, el *Diccionario de la zarzuela* únicamente menciona ocho fonogramas, pero este número está muy lejos del impacto discográfico real del compositor:² solo en el catálogo del *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM) se han localizado alrededor de 500 grabaciones.³ Si comparamos esta cifra con el resultado obtenido por un compositor reconocido universalmente como Isaac Albéniz en la que el mismo buscador señala 344 ítems, la diferencia resulta reveladora. Es por ello que estos resultados refuerzan la idea de la desproporción que existe entre lo que hoy sabemos sobre Valverde y el reconocimiento que obtuvo en su contemporaneidad.

Con la llegada de las nuevas tecnologías de grabación de audio (fonógrafos y gramófonos, fundamentalmente) y de interpretación mecánica (como, por ejemplo, la pianola), se dio un salto en la difusión del repertorio y en los hábitos de consumo musical. En las primeras décadas del siglo XX los géneros frívolos utilizan estas tecnologías a su favor, y Quinito Valverde, como hombre de su tiempo, aprovecha las inmensas ventajas que ofrecen los nuevos medios para dar popularidad a su obra, especialmente las grabaciones fonográficas y, posiblemente, la grabación en rollos de pianola. Este último es un campo de estudio que se ha abierto hace poco y los resultados sobre el repertorio son aún preliminares.⁴

² Emilio Casares, «Valverde San Juan, Joaquín [Quinito Valverde]», en *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, dir. Emilio Casares (Madrid: ICCMU, 2003), 2: 921-926.

³ Según su página web, CHARM parte de una asociación de tres universidades: Royal Holloway, Universidad de Londres; King's College, Londres; y Universidad de Sheffield; el desarrollo técnico se llevó a cabo conjuntamente con el *Centre for Computing in the Humanities* (King's College, Londres). Su director es el musicólogo británico Nicholas Cook. Véase el enlace: www.charm.rhul.ac.uk/about/about.html [consulta: 10/03/2023].

⁴ Se han localizado tres artículos en que se trabaja sobre el repertorio en la pianola. El primero de Esther Burgos Bordonau, «La

¹ «Spain's World-Renowned Tango King Now Here», *The New York Times Magazine* (26/11/1916): 62.

Lamentablemente no existen investigaciones sobre grabaciones fonográficas españolas que nos puedan ofrecer datos concretos sobre Valverde o sobre casi cualquier otro autor, pero todo parece indicar que los géneros urbanos frívolos eran, sin duda, el repertorio mayoritariamente impresionado, tanto en cilindros de cera, como en discos. La industria española, además, «no [puede] competir con las industrias francesas y, sobre todo, anglosajonas», que tenían mucha más capacidad de producción.⁵ Precisamente por el perfil internacional de Valverde, se han tenido en cuenta las grabaciones de su obra gracias a varias páginas internacionales especializadas en música grabada: la citada CHARM y la *Discography of American Historical Recordings* (DAHR),⁶ y también se ha realizado una revisión en los catálogos de la Biblioteca Nacional de España (BNE), Bibliothèque Nationale de France (BNF), la Deutsche Digitale Bibliothek (DDB), Polona,⁷ Library

colección de rollos de pianola de zarzuela de la Biblioteca Nacional de España: descripción y análisis preliminar», en *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, eds. Begoña Lolo Herranz y Adela Presas (Madrid: SEdeM, 2018), 1175-1196. El segundo es de Esther Burgos Bordonau y Antonio Carpallo Bautista, «La colección de rollos de pianola de la familia Fernández-Shaw estudio preliminar», *Anuario musical* 73 (2018): 243-250. Se ha editado en 2020 el libro *La zarzuela mecánica* por la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, en el que se trata este tema además de otros tipos de impresión, como fonógrafos, gramófonos, radio, cine, e incluso la televisión. Jordi Roquer colabora aquí con el artículo «Zarzuelas de papel perforado. Jacinto Guerrero en el mercado de la pianola», donde detalla el número y el nombre de los compositores nacionales e internacionales de los que se conservan más de cien rollos; Quinito Valverde no se encuentra entre los veintidós músicos de la lista resultante.

⁵ Serge Salaün, «El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica. 1900-1939», en *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*, eds. Serge Salaün y Marie Franco (París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2017), 233-248. <https://books.openedition.org/psn/1341> [consulta: 10/04/2023].

⁶ Según su página web, DAHR es una base de datos de grabaciones maestras de 78 rpm realizadas por las compañías discográficas estadounidenses. Forma parte del American Discography Project (ADP), una iniciativa de la Universidad de California en Santa Bárbara (UCSB) y el Packard Humanities Institute, editada por un equipo de investigadores en la biblioteca de la UCSB. <https://adp.library.ucsb.edu/> [Consulta: 01/03/2023]. DAHR especifica cuándo sellos americanos como Columbia o Victor realizaron las grabaciones en La Habana o en otras sucursales discográficas.

⁷ «Polona is a website created by the National Library of Poland through which the resources of the National Library and

of Congress —en particular su Jukebox—, The New York Public Library y el portal web de Internet Archive. Para el caso de la canción «Clavelitos» se ha revisado el sitio web de *All Music* y *Spotify*, dado que se han reeditado compendios de discos de cantantes del siglo XX que incluían esta canción en sus conciertos y repertorio.

A pesar de que gran parte del éxito internacional de Valverde se gesta en París, no nos hemos limitado a Francia en esta revisión, ya que la ciudad funcionó como catalizador de su repertorio. Por tanto, hemos realizado un primer acercamiento a la publicación de partituras de Valverde revisando catálogos de las bibliotecas nacionales europeas y americanas, y hemos encontrado interesantes resultados en Bélgica, Francia, Polonia, Alemania, Gran Bretaña y EE. UU. La horquilla cronológica que manejamos va desde 1907, año en que viaja a París, hasta finales del siglo XX, y centramos el estudio en su vida en Europa, puesto que la americana aún está por descubrir.⁸

3. VALVERDE Y LA INDUSTRIA MUSICAL

Las canciones y danzas de Valverde lo ponen a la cabeza de la modernidad en las músicas populares porque el compositor es el perfecto ejemplo del cambio de paradigma que se da en la industria musical de las primeras décadas del siglo XX: compone cuplés y bailables en un contexto histórico en que la industria musical está dando sus primeros pasos de la mano de la creciente industria discográfica. Además, las canciones unipersonales eran parte central de los espectáculos de variedades, y las danzas eran interpretadas por grupos musicales, grandes o pequeños, en los salones y teatros de entretenimiento. Por tanto, estas obras son parte de las nuevas formas de ocio que habían dado comienzo a finales del siglo XIX, que se

other institutions are made available free of charge in digital form» <https://polona.pl/page/faq-en/> [Consulta: 06/03/2023].

⁸ Solo se ha tratado la vertiente internacional americana a través del estreno de la revista de Quinito *The Land of Joy* y el enorme éxito que tuvo en Nueva York, un caso prácticamente desconocido en la historiografía musical; véase Miriam Perandones, «La recepción del hispanismo musical en Nueva York en el cambio de siglo XIX-XX y el boom del teatro lírico español a través de Enrique Granados y Quinito Valverde», *Estudios del Observatorio / Observatorio Studies* (Cambridge, MA: Instituto Cervantes en la Faculty of Arts and Sciences, Harvard University, 2021), 1-38. <https://cervantessobatorio.fas.harvard.edu/es/informes/la-recepcion-del-hispanismo-musical-en-nueva-york-en-el-cambio-de-siglo-xix-xx-y-el-boom> [Consulta: 10/04/2023].

desarrollaron durante los primeros años del nuevo siglo en espectáculos de *varietés* en cafés y teatros de *music hall* y, sobre todo, que se escucharon en las grabaciones de audio de la naciente industria fonográfica musical. Sus pequeñas piezas encajaban como un guante en estos formatos, y las cualidades de su música, brillante, de melodías alegres y pegadizas, consiguieron crear éxitos internacionales que se grabaron en distintos países y en diferentes versiones.

No obstante, estas canciones y danzas no están completamente desligadas de sus obras para escena, puesto que algunas de las más exitosas provienen, precisamente, de títulos teatrales. La carrera internacional que Valverde había comenzado en 1907, tras su traslado a París, se basó en el triunfo que cosechó por obras de teatro lírico y pantomima-ballets. Estas se programaron en París, pero también logró estrenar en Bruselas con gran éxito.⁹ La primera que estrena en la capital francesa es su zarzuela madrileña *El pollo Tejada*, pero reconvertida en opereta, traducida al francés y retitulada como *Le beau Tejada* (1908). Después Valverde escribe tres obras cómicas más, aunque sobre textos en francés: *L'Amour en Espagne* (1909), *La Rose de Grenade* (1911) y *La Belle Cigarière* (1913). También compone música incidental para una obra teatral francesa, *La Maison de Danses* (1909); dos mimodramas, *La Crâneuse* (1910) y *La Zingara* (1911), y al menos una obra de variedades, *Nöel à Séville* (1908). De estas obras teatrales surgieron danzas y canciones que alcanzaron el éxito internacional como «La Paraguaya», o «Serafina», que comentamos más abajo. Gracias a esta música *frívola* escrita sobre textos de autores francófonos Quinito consiguió integrarse rápidamente en la vida musical parisina y, al mismo tiempo, se convirtió en el representante musical de españolidad popular en París.

Las canciones y danzas de Valverde empezaron a publicarse en Francia principalmente a partir de 1908, año en que Quinito alcanzó el éxito en la capital francesa tras el triunfo de *Le beau Tejada*. Esto ocasionó que la sucursal francesa de la editorial española Casa Dotesio publicase en Francia rápidamente los 21 números de esta obra por separado y también la partitura completa, en formatos de orquesta, piano, y canto y piano. Pero esta editorial ya había empezado a publicar en 1907 algunas danzas

que con toda seguridad se escuchaban en cafés y salones parisinos, como el tango-maxixe «La Gitanette» (que posiblemente formase parte de una obra teatral más amplia) o el tango «Mi sultana» («Ma sultane»)¹⁰. También en 1907 la Casa Dotesio había traducido al francés por lo menos un número de las zarzuelas anteriores de Valverde, el «Tchi-quit-chi» de *Los niños llorones* (1901), y había publicado versiones para piano de otras. En consecuencia, la editorial española con sucursal en París había apostado ya desde la llegada de Valverde por la publicación de algunas canciones y danzas, pero es a partir de *Le beau Tejada* cuando se da un pequeño empujón a la edición de sus obras.

4. LA IMAGEN DE VALVERDE A TRAVÉS DE SUS DANZAS Y CANCIONES: UN PROCESO DE TRANSCULTURACIÓN

En diversas ocasiones, la Casa Dotesio publicó en colaboración con la editorial Digoudet-Diodet canciones y danzas de Valverde.¹¹ Entre las dos editoriales hemos localizado en torno a 12 obras publicadas en 1908. Algunas

¹⁰ Creemos posible que Valverde escribiese para la reapertura del teatro Apollo en 1908 *La Gitanella*, una obra de la que desconocemos su argumento y autores, pero apuntamos varias evidencias que nos llevan a pensar que Quinito es el compositor musical: la primera es que el propio Valverde compuso una obra que se titula *La gitanette*, en francés, que conocemos porque se publicó un número «tango-maxixe» con ese título: *La gitanette. Tango-maxixe para piano* (Madrid: Sociedad anónima Casa Dotesio, [1907]). También compuso una obra en torno a motivos de *La gitanette* titulada *Le Coup de Phryné, sur les motifs de La Gitanette*. Paroles de L. Boyer et Henry Gréglois (París: L.-E. Dotesio, [1909]). La segunda evidencia es la coincidencia cronológica, y, finalmente, la tercera, que algunos de los bailarines de *La Gitanella* son los mismos que participan en su obra para escena de variedades *Nöel à Séville* (1908): Faïco y Antonio de Bilbao.

¹¹ La mayor parte de las canciones se han localizado en la BNF. No obstante, no es posible ofrecer un número concreto de partituras y fechas porque se plantean problemas con la clasificación de las editoriales: en el catálogo de la biblioteca francesa es frecuente encontrar, por un lado, la edición de Digoudé-Diodet y, por otro, la sucursal parisina de la casa Dotesio, pero al tener acceso a algunas de las partituras nos encontramos con que, en realidad, eran obras editadas en conjunto. En consecuencia, cuando en la BNF se duplica un título con las dos editoriales no sabemos si la editorial que aparece en la ficha de la partitura ha dependido de la elección del documentalista —quien, al ver dos editoriales, escoge una—, o si se trata de dos ediciones distintas.

⁹ Miriam Perandones, «Quinito Valverde: Transculturalidad y modernidad en su obra europea», en *Between Centers and Peripheries: Music in Europe from the French Revolution to WWI*, eds. M. Encina Cortizo e Yvan Nommick (Turnhout: Brepols, 2023), 299-320, en prensa.

	Número total	Idioma	Intención españolizante	Estilo cosmopolita/centroeuropeo	Exotismo no español
Canciones	24	Español	5	0	0
		Francés	2	17	0
Danzas para piano	30		17	4	9

Tabla 1. Canciones y danzas publicadas por la editorial Estic (*Stadium des Arts*) [1909].

canciones son originales en francés, y otras son canciones y danzas del repertorio antiguo del autor: aparecen obras que interpreta en sus encuentros de españolidad en París, como «La habanera del Pompón» de *El pobre Valbuena* (1904), en dos versiones, orquestal y para canto y piano; o el famoso «Cu-Cú», chotis de *El iluso Cañizares* (1905). Estos ejemplos tienen el texto traducido al francés, y en otros casos se dejaba únicamente una versión para piano.

Al año siguiente, en [1909] según fecha de la BNF, la editorial Estic tiene en catálogo 54 obras de Valverde.¹² Esta editorial, de la que no habíamos encontrado referencias, resulta ser una empresa del propio Valverde, es decir, que él mismo publica sus obras en la capital francesa. Lo sabemos porque en las partituras encontramos el nombre *Stadium des Arts*, un centro musical que reúne a los artistas españoles residentes en París y que un articulista de *Gil Blas* describe en 1910 como «un conservatorio español» dirigido por Valverde.¹³

El hecho de que el compositor cree su propia editorial en París indica varias cosas: la primera, que en 1909 tenía tanto éxito y ganaba tanto dinero que podía permitirse publicar su propia música; la segunda, que esta circunstancia nos permite conocer exactamente con qué imagen musical quería presentarse a la sociedad parisina. Así, en [1912], según la BNF, la editorial española Ildefonso Alier con sede en París reedita muchas de estas partituras, pero no todas (en esta ocasión, 41) e incorpora nuevos títulos, aunque muy pocos: solo tres canciones más, una obra para piano y, eso sí, la música incidental creada para la obra teatral *La Maison des Danses* con sus siete números.

De las 54 obras publicadas en Estic, 24 son canciones para canto y piano¹⁴ y las demás (30) son obras para

piano solo.¹⁵ De las canciones, 5 son en español y el resto (19) en francés.

Las cinco canciones españolas tienen ritmos hispanos: una zambra gitana, una jota, unos tientos, lo que parece un pasacalle (*Sarasa*)¹⁶ y una «canción madrileña» que podría ser un chotis —no hemos visto la partitura—. Del resto de las canciones en francés, solo dos son *chanson espagnole* con títulos alusivos a su españolidad («Bravade andalouse» y «Clavelitos»). Otras 17 —un número muy elevado en proporción y que denomina mayoritariamente *chansonette*, *chanson* o, incluso *mélodie*— tienen títulos que sugieren temáticas amorosas en general, o que sabemos que son eróticas, pero que claramente eluden la españolidad, buscando un cosmopolitismo a través de un lenguaje más universal y menos pintoresco.¹⁷ Geraldine Power, quien tuvo ocasión de analizar seis de ellas, señala que Valverde, pese a esa búsqueda de europeización, incluye en algunas canciones características musicales españolizantes, como el ritmo de habanera,¹⁸ o los adornos rápidos en tresillo, por lo que habla acertadamente de hibridación.¹⁹

¹⁵ Para hacer el análisis seguimos el catálogo publicado en algunas de las partituras de Estic y que se pueden consultar por internet en Gallica (BNF).

¹⁶ De esta sencillísima canción, que está «creada por La Fornarina» hemos podido consultar la partitura, que incluye en su portada fotos de la cupletista ataviada con un pañolón en la cabeza y con mantilla sobre el cuerpo.

¹⁷ Este grupo incluye una *chanson italienne* en francés titulada «Lola mia Bella» escrita sobre motivos del compositor italiano Lao Silesu, que tiene ritmo de vals, y una canción vasca, que no hemos podido consultar, escrita sobre una melodía del compositor donostiarra José María Agesta Mendiluce.

¹⁸ Además, una canción del catálogo Estic está descrita como *chanson-habanera*, lo que evidencia la ascendencia hispana, pese a que la temática presenta el tópico del amor («Pasante d'Amour»).

¹⁹ Geraldine Power, «Projections of Spain in popular spectacle and chanson, Paris: 1889-1926» (tesis doctoral, University

¹² Se mantiene la propuesta de fecha de la BNF, de ahí que se muestre entre corchetes. Ocurrirá lo mismo con la editorial Ildefonso Alier.

¹³ Jean Baruy, «Ollé! Un Conservatoire Espagnol à Paris», *Gil Blas* (21/07/1910): 2.

¹⁴ Aquí no se incluye *Fermez vos yeux*, «valse chantée» (París: Dotésio, [1909]) sobre texto de Roland Gaël.

No obstante, esto no ocurre en todos los casos. Hemos realizado un somero análisis a las partituras que pueden consultarse en Gallica (BNF), y varias de las obras europeizantes, como algunos valeses, están escritas al gusto internacional de la época, sin rasgos de españolidad. Tal como menciona Encabo, el compositor busca el reconocimiento en París, y desde 1907 escribe canciones para las cupletistas españolas que están entonces en la capital cultural europea buscando el triunfo.²⁰ Así, compone obras en estilo español, pero también crea canciones en estilo cosmopolita. A ello se suma que también escribe para artistas francesas o no-españolas, que interpretaron sus canciones, como Carmen Vildez, o Mlle. De Lilo. Estas estrenaron las obras en salas como La Scala parisina, o la Parisiana. Para ellas también escribe en un estilo europeizante, y también lo hará para Consuelo Vello «la Fornarina», la cupletista española más importante de la época.

El caso de La Fornarina es especialmente significativo porque funciona como perfecto ejemplo del proceso de transculturación al que se someten Valverde y la propia cantante para ser aceptados por la sociedad internacional. Ella decide ofrecer una imagen sofisticada al teñirse de rubia para ser menos «española», y ese refinamiento cosmopolita, hibridizado con su origen hispano, contribuyó a su éxito internacional. Valverde también compone canciones y danzas en un lenguaje españolizante para ofrecer el exotismo español que demanda la sociedad francesa, pero también escribe a la manera europeizante y, en algunas ocasiones, hibrida los estilos. Como hemos visto, cuando publica con su propia editorial, el número de canciones que escribe en español o con clara intención hispana es siete, una cifra muy pequeña en comparación con el resto de las canciones en francés, aunque las «hibride» en ocasiones.

Ocurre algo distinto con las obras para piano solo. Al ser un repertorio únicamente instrumental es significativo que las piezas sean danzas. Posiblemente se trate de una radiografía de los gustos imperantes en las salas de entretenimiento y salones de baile parisinos, que demandaban exotismo, aunque, en este caso, la exagerada pro-

of Melbourne, 2013) dio relevancia al compositor al dedicar un epígrafe a la canción de Valverde en París y al describir por primera vez en la historia de la música algunos de sus espectáculos de teatro musical en la ciudad.

²⁰ Enrique Encabo, «Cuerpos que cantan, cuerpos que cuentan. La Fornarina y la encarnación del deseo», en *Miradas sobre el cuplé en España* (Madrid: ICCMU, 2019), 65-78.

porción balanceada hacia lo español se explica desde la perspectiva de un compositor hispano que busca el éxito y la venta de sus piezas bailables. Pero hay otro aspecto que no debemos olvidar, y es que, al mismo tiempo que Valverde publica estas pequeñas obras, está teniendo un éxito apabullante con sus operetas cómicas franco-españolas, principalmente con *L'Amour en Espagne*, que estrena en 1909 y se repone en 1910 con la aparición estelar de la bailarina Antonia Mercé «La Argentina». En esta opereta y las siguientes, los números de danza son un elemento central y uno de los principales reclamos para el público. En la música incidental que escribe para *La Maison des Danses* estrenada en 1910, de los siete números, al menos seis están escritos para ser bailados en el escenario.²¹

El número total de danzas asciende a 30, de las cuales más de la mitad son de perfil españolizante (17)²² —es decir, un 57 % de las obras— y el resto las dividimos en dos grupos: las extranjeras-exóticas (30 %), y las europeas (13 %). Valverde escribe sobre ritmos extranjeros, americanos —del norte del continente y del sur—, y de otros lugares. En Estic hay seis danzas americanas, entre las que se cuentan una danza americana de título inglés («All right, dear»), un *cake-walk*, una danza brasileña, una danza colombiana, una cubana y un tango denominado «argentino», que diferenciamos de los otros dos tangos que hemos incluido dentro del repertorio español, puesto que el tango-habanera era un ritmo habitual en nuestro acervo dancístico. Este tango argentino es «Y... cómo le va?» del que hablamos arriba. Además, incorpora una jiga inglesa, una bayadera —suponemos que de inspiración supuestamente india— y una danza oriental.

²¹ El número 1, «Leçon de la Danse», y su número 1 bis, «Sevillanas», se interpreta con una guitarra en el primer acto. Los números 2, «Chanson Flamenco» (Chant et piano); n.º 2 a) 2ª «Chanson»; n.º 2 b) «Tango» (Chant et piano) se interpretan en el segundo acto. El tercer acto consta del número 3, «Tango de Estrella et Pepillo»; número 4, «Danse de Castagnettes», y n.º 5 «Danse du Chale».

²² En ese número contamos una danza española, una zambra gitana, una danza flamenca, un bolero, varios *schottischs*, habaneras, un pasacalle... Sin embargo, no tenemos en cuenta una obra que se define como *española* en la descripción: «La Polichinette». Se trata del conocido cuplé «El polichinela», aquí en versión instrumental, que es descrito como «danza española», pero no lo consideramos como tal porque el lenguaje musical de la obra no es específicamente español. Apoya esta premisa que, en la edición que hace más tarde Ildefonso Alier, se describe únicamente como «Danse».

Por tanto, en total, hay 9 danzas extranjeras. Las danzas que hemos denominado «europeas», y que solo son cuatro, constan de una polka, dos mazurkas y un vals.

El elevado número de música escrita sobre ritmos españoles y, después, americanos, parece indicativo, como se ha dicho, de los gustos de los salones y salas de entretenimiento europeas de la época de Valverde. En lo que se refiere a la inclusión de danzas americanas, Valverde favoreció la introducción de esta música a comienzos del siglo XX, y veremos cómo contribuyó a la instauración de una de estas danzas como baile de moda.

En las siguientes secciones de este artículo repasaremos los éxitos más internacionales de la carrera de Valverde basándonos en el número de grabaciones y ediciones de las obras, así como los países en que se impresionaron. Las cuatro obras hemos podido consultarlas en su edición para piano, voz y piano y/o en grabaciones antiguas, que están actualmente disponibles en línea. Empezamos con tres canciones y terminamos con una danza americana.

4.1. La canción popular: «Serafina»

«Serafina» fue una canción que llegó a ser relevante a nivel nacional e internacional. Se escribió para la opereta *La Rose de Grenade* estrenada en Bruselas en marzo de 1911. El argumento de la obra teatral trata sobre Rosita, «la rosa de Granada», quien está locamente enamorada del torero Gadito. La madre de Rosita es Serafina, el objeto de la canción, aunque la pieza musical la interpreta otro personaje, Barbiana, del que desconocemos su perfil en la opereta.

El cuplé fue tan exitoso que Quinto lo incluyó en otras obras musico-teatrales, como *Gente menuda*, estrenada en Madrid en mayo del mismo año que *La Rose de Grenade*, y *The Land of Joy*, la revista hispanoamericana que llevó a Nueva York en 1917 con gran éxito. Tanto en la obra española como en la americana la canción está desligada del argumento teatral y se incluye como interpretación diegética, a la manera de las revistas. De la obra francófona desconocemos el libreto, por lo que no sabemos de qué manera se engarza su interpretación. En las tres versiones el texto está en castellano, aunque también existe una partitura americana supuestamente traducida al inglés con palabras de E. Ray Goetz, editada por Waterston, Berlin & Snyder Co., en [1913] que no hemos tenido ocasión de consultar.

La canción era tan popular que cuando *La Rose de Grenade* se repuso en París al año siguiente de su estreno, la crítica la señaló como uno de los *hits* más

conocidos de Valverde.²³ La pieza se canta en español en la edición realizada ya en 1911 por Georges Ondet. Es indicativo de su éxito que haya sido una editorial francesa la que abordase su publicación, y no una de origen español, o la propia editorial de Valverde. Ondet la edita en dos versiones, para voz y piano, y para orquesta.

La canción es una perfecta muestra del estilo ligero, fresco y de música pegadiza que hace que Valverde sea un compositor reconocido. Definida como *chanson espagnole* en la edición francesa o, simplemente como *chanson*, en alguna grabación se considera que es un *twostep*, ritmo americano en boga, lo que da idea del lenguaje popular no idiosincrásico que la caracteriza. A sus cualidades musicales hay que añadir que la pieza, por su carácter repetitivo y sencillo, invita rápidamente al oyente a cantar en la parte coral.

El texto de la editorial francesa difiere del que se publica en el libreto de *Gente menuda*. En la versión francesa, el personaje de Serafina aparece ligado a la bebida. Como vemos en el texto transcrito en el cuadro 2, la canción cita el Rhum Quinquina, que era una loción capilar muy conocida de la compañía Crusellas y Hermano de la Habana, de la que tenemos referencias ya desde 1888 en la prensa española. Evidentemente, aquí la canción hace un juego de palabras con el *rum* como licor, señalando la afición a la bebida de Serafina. En cambio, en la versión española, se hace hincapié en su relación con un varón no recomendable, que la maltrata físicamente, y, en un texto que enfrenta los valores de la buena sociedad burguesa contemporánea en un contexto cómico, aconseja a Serafina que lo abandone. La canción tuvo tanta repercusión que en el año 1914 se estrenó un sainete en un acto y dos cuadros titulado *Serafina la Rubiales o ¡Una noche en el juzgado!*, de Torres del Álamo y Asenjo y música de Valverde y Foglietti.

De esta canción hemos localizado cinco grabaciones, una de ellas española, grabada en 1911 con voz y conjunto instrumental, y cuatro extranjeras. Todas se realizaron entre 1911 y 1914 excepto una de 1925 en Berlín. Entre las extranjeras, existe una versión instrumental para orquesta del Palais de Danse dirigida por Giorgi Vintilescu en Berlín (1913), por la Orquesta Zonophon en edición alemana con voz (1914), la misma orquesta en edición rusa (1913) y otra versión italiana (1913) grabada en Milán por el tenor Franco de Gregorio.

²³ Fernand Rouvray, «À l'Olympia. *La Rose de Grenade*», *Comoedia* (09/02/1912): 1.

<p><i>La Rose de Grenade</i>. E. Hannaux y Frédaff, libretistas. «Paroles et musique de J. Valverde fils» (París: G. Ondet, 1911). La interpreta Barbiana.</p>	<p><i>Gente menuda</i> (Carlos Arniches y Enrique García Álvarez, libretistas).²⁴ Acto I, cuadro II, escena VII. La interpreta el personaje La Bella Manojó.</p>
<p>Serafina la rubiales / es una chica divina. [Coro] ¡Serafina! ¡Serafina! Cuando va al café la pobre / nunca-nunca da propina. [Coro] ¡Serafina! No te pierdas, ¡Serafina! [Coro] ¡Anda! ¡Anda! Mueve los pinreles / que es tu cara/ <i>puñao</i> de claveles. [Coro] ¡Serafina! Dale a la expansión. Anda, baila, Serafina, / Serafina de mi corazón.</p> <p>La la la...</p> <p>Serafina por las tardes / se va a ver a una vecina [Coro] ¡Serafina! ¡Serafina! Tan solo con el objeto De tomar el Rhum Quinquina! [Coro] ¡Serafina! ¡Cómo bebes, Serafina! [Coro] ¡Anda! ¡Anda! Mueve los pinreles / que es tu cara/ <i>puñao</i> de claveles. [Coro] ¡Serafina! Dale a la expansión. Anda, baila, Serafina, / Serafina de mi corazón.</p>	<p>Serafina la rubiales / es una chica divina.²⁵ [Coro] Serafina, Serafina Está hablando a todas horas / con su novio en una esquina [Coro] ¡Serafina! Mira que eres parlanchina. [Coro] ¡Anda! ¡Anda! Mueve los pinreles / que es tu cara/ <i>puñao</i> de claveles. [Coro] ¡Serafina! Deja la expansión. Anda, baila, Serafina, / Serafina de mi corazón.</p> <p>[La la la...]</p> <p>Serafina tiene un novio / del <i>Juzgao</i> de la Latina [Coro] ¡Serafina!, ¡Serafina! Y cuando ella arma una bronca / él la [sic] pega una tollina. [Coro] ¡Serafina! Déjalo y vete a la China. [Coro] ¡Anda! ¡Anda! Mueve los pinreles / que es tu cara / <i>puñao</i> de claveles. [Coro] ¡Serafina! Deja a ese bribón y anda, baila, Serafina, / Serafina de mi corazón.</p>

Tabla 2. Textos de la canción *Serafina* en la edición francesa y la española.

²⁴ Carlos Arniches, Enrique García Álvarez y Quinito Valverde, *Gente menuda. Sainete lírico en dos actos, divididos en siete cuadros y en prosa* (libreto) (Madrid: R. Velasco, 1911).

²⁵ En la edición de la partitura de *The Land of Joy* (Nueva York: Schirmer, 1917) este primer verso se cambia por «Serafina la rubiales / es una chica muy fina». La supuesta intérprete de este cuplé en la revista americana es la propia Serafina.

4.2. El repertorio español: «Clavelitos» y su popularización tras la muerte de Valverde

Consuelo Vello, «la Fornarina», es «la primera cantante frívola española con fama internacional, ya que Agustina Otero Iglesias, *la Bella Otero*, destacó únicamente como bailarina y actriz de opereta», según Barreiro.²⁶ La Fornarina se convirtió en una gran estrella internacional tras su triunfo en París de la mano de Quinto Valverde y de su pigmalión, José Juan Cadenas. Valverde escribió para ella canciones que han perdurado en el repertorio durante décadas. Se presentó al público parisino en el teatro Apollo el 25 de septiembre de 1907 —el mismo año que el compositor había llegado a la ciudad— seguramente cantando muchas de sus canciones. Tuvo un éxito clamoroso y se convirtió en una de las estrellas de la noche parisina. Surgieron contratos por Europa y actuó en Berlín, Budapest, Montecarlo, Viena y otras ciudades. Por consiguiente, las canciones de Valverde recorrieron el mundo en parte gracias a la Fornarina.

Alguno de los cuplés de Valverde que Consuelo cantó en París se mantuvieron en repertorio hasta el último tercio del siglo XX. Uno de ellos, «La polichinette» («El polichinela»), estrenado en el teatro Apollo en 1908, aparece en la edición Estic de [1909] para canto y piano, y para piano, y existe otra de 1912 también para piano solo; además, la canción se grabó al menos en tres ocasiones, una de ellas impresionada en Londres e interpretada por la propia Fornarina ca. 1913 (Homophon Company G.M.B.H.).²⁷

Pero en el repertorio de esta cupletista la canción que tuvo más durabilidad fue, sin duda, «Clavelitos», la «zambra gitana», publicada por primera vez en Francia por Estic en dos idiomas, español y francés, en «creación de la Fornarina» ([1909]).²⁸ El éxito de la canción es tal que la editorial americana Schirmer la publica el mismo año 1909 en Nueva York. También hemos localizado una publicación posterior de Estic, aunque sin fecha, donde se incluyen nombres de intérpretes de «Clavelitos»: La

²⁶ Javier Barreiro, «Vello Cano, Consuelo», en *Diccionario de la Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/46611/consuelo-vello-cano> [Consulta: 09/04/2023].

²⁷ *El polichinela* volvió a ponerse de moda durante los años 50, con el revival del cuplé con las estrellas Sara Montiel y Lilián de Celis. Ambas la incorporaron en su repertorio y, por supuesto, la grabaron.

²⁸ La versión del texto en francés es de este mismo Estic, personaje desconocido, o bien el nombre apunta a que es un trabajo de la editorial.

Fornarina, Lilia Declos, Marie Perret, Henri Leon... incluye una lista de diez nombres acompañada al final de un «etc.» y de las palabras «Immense succès». Se apunta que también se edita en Berlín y Bruselas.

Lo que resulta más llamativo de esta canción es que hemos localizado alrededor de diecinueve grabaciones posteriores a la muerte de Valverde y solo seis hasta 1918. De estas últimas, dos son españolas, pero otras tres son de EE. UU. (interpretadas por los reconocidísimos cantantes españoles Andrés de Seguro en 1912 y Lucrezia Bori en 1915) y una de Francia (Orchestre Tzigane du Volnay, en 1910). Entre las grabaciones posteriores destacan grandísimos nombres de cantantes líricas del siglo XX, como Victoria de los Ángeles, Amelita Galli, Emma Calvé, Elvira de Hidalgo, Conchita Supervía o Teresa Berganza, y estas impresiones también incluyen países aparentemente tan lejanos como Rusia, y versiones para guitarra (en adaptación de Miguel Llobet) u órgano. Aunque no tratamos aquí este tema ni lo hemos investigado, hay muchos indicios de que estas cantantes internacionales solían incluirla como bis de sus conciertos, como ocurre en el caso de Teresa Berganza o la propia Victoria de los Ángeles. También formó parte del repertorio de cantantes populares como Luis Mariano, Imperio Argentina o Sara Montiel, y esta última la interpretó en la película celeberrima *El último cuplé* (1957). Sin duda, esta fue una de las canciones que pervivió mejor a lo largo de todo el siglo XX.

4.3. Los grandes éxitos de Valverde: sus ritmos americanos

4.3.1. «La Paraguaya»

«Clavelitos» y las canciones editadas por Estic se publicaron en [1909], por lo que el catálogo escrito por Valverde para cupletistas es anterior y simultáneo a sus primeros éxitos con las operetas. De hecho, la obra más exitosa durante la vida de Valverde no fue ninguna de las que acabamos de mencionar, sino una que hoy es desconocida y que se estrenó en París en 1907: «La Paraguaya», también conocida como «Danse du Paraguay» (Danza de Paraguay) en francés, o «Noc w Paragaju» (Noche en Paraguay) en polaco. Esta danza era un número que ya existía en *El pollo Tejada* con el nombre de «Danza paraguaya», y que se incorporó después a *Le beau Tejada*.²⁹

²⁹ La partitura española de Llimona y Boceta de la zarzuela *El pollo Tejada* menciona los cinco números: Preludio, n.º 1 «Las Pescadoras de corazones», n.º 2 Intermedio y Escena, n.º

La primera partitura que conocemos de esta canción fue editada por Digoudé-Didot/Dotesio en 1907. La portada de la edición incluye una imagen pintada de una mujer exótica, exuberante y bella, que está bailando con un pañuelo. Puede que se trate de la artista bruselense Esther Lekain, quien *creó* la canción en la sala Parisiana, según apunta la partitura. Encontramos referencias en prensa de Lekain actuando en esta sala en mayo de 1907, por lo que es muy posible que el éxito comenzara entonces, pocos meses después de la llegada de Quinito a París. Se cantaba en francés con palabras de William Burtey y la encontramos interpretada por distintos artistas también al año siguiente. Por ejemplo, en marzo de 1908 la bailan los intérpretes Marie Perret y Damon en el Olympia. Tuvo tal éxito en las salas de París que se convirtió en la danza de moda. En el periódico *L'Événement*, el 9 de febrero de 1908 —es decir, antes del estreno de *Le beau Tejada*— se anuncian cenas en un restaurante ambientadas por músicos: «El programa incluía los grandes éxitos de la temporada. Por último, una agradable e inesperada sorpresa: se bailó el *Paraguay*, la nueva danza de moda». Aunque no cita al autor, es muy probable que se trate de la obra de Valverde. Incluso la importante actriz Anna Held en Nueva York interpretó «La Paraguaya», según *The New York Times Magazine*.³⁰

El número de grabaciones localizadas de esta canción en vida de Valverde es de 16, la cifra más alta de todas las obras impresionadas hasta la fecha de su muerte, que sepamos. Sin embargo, después de su fallecimiento solo hemos localizado una. Esto es muy significativo del tipo de éxito, fulgurante, pero breve, de esta canción que se graba entre 1908 y 1911. Los discos localizados se editan en París, Berlín, Londres y Rusia (esta última grabación ya en una fecha tan temprana como 1908) por distintas orquestas de baile francesas, alemanas y londinenses.

Testimonio de su fama internacional es también la edición de la canción en distintas versiones instrumentales en varios países. Ya en 1907, Dotesio anuncia que hay cinco a la venta: para canto y piano, piano, canto solista, orquesta y sexteto. Con la misma portada de casa Dotesio encontramos la partitura para piano editada en San Petersburgo, Rusia (s/d), y existe una nueva edición publicada en Varsovia, «Noc w Paragwaju», esta vez para canto y piano con texto en francés y traducción de Wincenty Rapaci a la lengua polaca (ca. 1910). En 1908 se

2 bis «Danza Paraguaya», n.º 3 Intermedio y Escena del harén, n.º 4 «Tango de la Canariera», y n.º 5 «Chotis de La Lección».

³⁰ «Spain's World-Renowned Tango King», 62.

publica en dos editoriales londinenses: Hatzfeld & Co., en versión de piano solo, y Biosey & Co., para banda.

«La Paraguaya» es uno de los dos casos más internacionales de todas las canciones y danzas de Valverde junto a «Y... cómo le va?». El propio compositor narra dos anécdotas en viajes a Budapest y a Viena que testimonian la popularidad de la canción:

[E]n Budapest, entramos la Fornarina y yo en un *restaurant* y mientras nos servían, se acercó un chico vendiendo periódicos y unas cuantas cosas que llevaba en un cestillo; entre aquellos papeles distinguí mi nombre ¿y qué dirá usted que era? Pues la canción «La Paraguaya» con letra en húngaro. [...] En Viena me reuní con José Juan Cadenas [...] una noche cenando ambos en el cabaret Renager, se le ocurre a Pepe Cadenas llamar al Director de la orquesta para pedirle que tocara algo de Quinito Valverde, si es que sabía alguna composición de aquel autor: el Director, sin apenas contestar, se alejó de nosotros, y momentos después la orquesta interpretaba «La Paraguaya».³¹

Se trata de un ritmo moderno, de origen supuestamente hispanoamericano, que introduce Valverde en Europa y que no creó un género. Sin embargo, gracias a otro de sus grandísimos éxitos, el tango argentino «Y... cómo le va?», se considera a Valverde el introductor de este ritmo, al menos en Alemania y EE. UU., por la prensa contemporánea.

4.3.2. «Y...cómo le va?» Quinito Valverde, introductor del tango argentino en 1911

The New York Times Magazine, a propósito de esta danza, explica:

El mundialmente conocido rey del tango en España [...] compuso ese «Tango argentino», el primero de ese tipo que irrumpió en estas costas, que nos puso a todos a tararear y silbar y a bailar de forma delirante antes de que una avalancha de otros tangos insidiosos —muchos de ellos también de Quinito— arrastrara al pionero a un segundo plano.³²

³¹ «Quinito Valverde. Por el embrujo bohemio», *Bohemia*, (Cuba)12, (24/03/1918): 4.

³² *The New York Times Magazine* (1911): «Spain's World-Renowned Tango King», 62. «Spain's World-Renowned Tango King [...] He composed that Tango Argentino, warranted first of its kind to burst upon these shores, which set us all humming and whistling and deliriously dancing before a flood of



Ejemplo 1. «Y... cómo le va?» de Valverde en *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* 2 abril 1911, p. 9.

Por consiguiente, el periodista considera que el primer compositor que llevó el tango argentino, ese nuevo género de baile, a EE. UU. fue Quinto Valverde, es decir, un español. Seguramente había ocurrido lo mismo en Alemania: en un artículo de abril de 1911 se anuncia «Un nuevo baile de salón. El Tango» en el que se pone como ejemplo musical el tango de Valverde:

Las danzas nacionales de los pueblos europeos, a excepción de algunas danzas muy agrestes, la tarantela, el krakowiak, etc., hace tiempo que se han vuelto convencionales y ya no tienen interés. [...] Pero lo nuevo viene «de allá». A excepción del baile apache parisino [...] todos los «éxitos» de los últimos años han venido de América, el cakewalk, el twostep, la matchiche y ahora el tango argentino. El hecho de que el tango sea de carácter sudamericano o al menos *sud español* se ve en el ritmo. Lo sabemos por los ejemplos rítmicos que tomamos de varias partes del tango popular de Valverde. Los berlineses ya han tenido varias oportunidades de conocer el tango, y de bailararlo ellos mismos en varias ocasiones, y la acogida que ha tenido el tango en todos los lugares donde se ha visto o bailado nos lleva a concluir con certeza que ya se asegurará y mantendrá un lugar en el carné de baile

other insidious tangos —many of them Quinto's too— swept the pioneer into a back seat». Traducción propia (si no se indica lo contrario, de ahora en adelante todas las traducciones son de la autora).

para la próxima temporada. Hay que reconocer que llega demasiado tarde para la temporada que está terminando. Pero además de las representaciones en un teatro berlinés, también se ha bailado muchas veces en fiestas privadas y ha despertado un interés tan vivo que se le puede augurar un buen futuro.³³

³³ «Ein neuer Gesellschaftstanz. Der Tango», *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* (02/04/1911), 9: «Die Nationaltänze der europäischen Völkerschaften mit Ausnahme einiger ganz wilder Tänze, der Tarantella, des Krakowiaks usw. sind längst konventionell geworden, interessieren nicht mehr. [...] Das Neue aber kommt „von drüben“. Mit Ausnahme des Pariser Apachentanzes, [...], sind alle „Schlager“ der letzten Jahre aus Amerika gekommen, der Cakewalk, der Twostep, die Matchiche und jetzt der Tango Argentino. [...] Daß der Tango südamerikanischer oder zum mindesten südschpanischen Charakters ist, lassen schon rhythmischen. Proben erkennen, die wir verschiedenen Teilen des populären, bei Estic in Paris erschienenen Tango von Valverde entnehmen. Die Berliner hatten bereits mehrfach Gelegenheit, den Tango kennen zu lernen —und verschiedentlich auch selber zu tanzen, und die Aufnahme, die der Tango überall, wo man ihn sah oder selbst tanzte, gefunden hat—, läßt mit Sicherheit darauf schließen, daß er sich für die nächste Saison schon einen Platz auf der Tanzkarte sichern und diesen behaupten wird. Für die zu Ende gehende Saison kommt er freilich zu spät. Aber er ist —abgesehen von den Vorführungen in einem Berliner Theater— auch schon vielfach bei privaten Festlich, fetten getanzt worden und hat ein so reges Interesse hervorgerufen, daß man ihm eine Zukunft prophezeien darf».



Ejemplo 2. «Y... cómo le va?», de Quinito Valverde
([Kiev]: Leon Idzikowski, s/d), cc. 5-8.



Ejemplo 3. «El choclo» de Ángel Villoldo
(S. Paulo: A. Márquez da Silva, [1905]), cc. 1-4.

Esta danza, es, sin duda, la de mayor repercusión internacional en vida de Valverde, junto a la danza/canción «La Paraguaya». El tango argentino era una novedad en el contexto musical alemán, pero también en Francia en 1911. Desde enero de este año encontramos referencias en la prensa parisina a la nueva danza de moda, el «tango argentino», como, por ejemplo, el artículo «C'est la danse nouvelle»³⁴ y en la prensa española también se hace referencia al éxito que tiene esta danza en la capital francesa.³⁵ Valverde había escrito el suyo años antes, por

lo menos en 1909 (localizamos la partitura editada por Estic con la fecha), pero solo encontramos grabaciones fonográficas a partir de ese mismo 1911.

Aún no se había establecido el tango argentino idiosincrásico, pero este tango que irrumpe en París en 1911 a buen seguro es muy parecido a la danza que propone Valverde. El tango argentino «Y... cómo le va?» incluye un bajo que proviene del tango-habanera que se difundió desde el siglo XIX entre España y Cuba, con el característico ritmo punteado en la primera parte del compás de 2/4. Asume la forma tripartita (ABC) del

³⁴ Intransigent, «C'est la danse nouvelle», *Le Progrès de la Somme* (13/01/1911): 1.

³⁵ Hemos revisado prensa española en que se confirma esta circunstancia, como José Juan Cadenas en «ABC en París. Murmuraciones... bonaerenses», *ABC* (19/3/1911): 3; también R. J. C. en «Murmuraciones. El tango en París», *La Correspondencia de España* (29/1/1911): 5; o El abate, en «Cosas que pasan. [...]»

Tango argentino», *La última moda* (10/9/1911): 7. Así también lo recoge Claudio Ferrer, «El schottisch y el tango como géneros errantes en España. Estudio y análisis de la influencia de España en las características musicales del chotis madrileño y del tango argentino» (tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2016).



Ejemplo 4. «Y... cómo le va?» de Valverde, cc. 21-13.



Ejemplo 5. «El choclo» de Villoldo, cc.17-20.

tango argentino, y Valverde repite, al final, la primera parte (ABCA). También es remarcable lo parecida que es la melodía y la estructura formal y tonal de Valverde a la de «El choclo», el celebrísimo tango argentino con música de Ángel G. Villoldo, estrenado por primera vez en 1903, editado en 1905 en Buenos Aires y que publica Salabert en París en 1911 con el título: *Le vrai tango argentin: (El choclo) dansé dans toutes les revues et joué par tous les orchestres*. En ambos tangos, además del típico bajo de habanera, la melodía principal de la sección A, en tonalidad menor, tiene el característico comienzo acéfalo del tango rioplatense con tres semicorcheas, que, en los dos casos, repite las dos primeras notas; la melodía de ambos continúa por grados conjuntos y saltos de 4ª y 5ª, e incluye el distintivo tresillo de semicorchea. En los dos casos, la primera frase se compone de dos semifrases simétricas de dos compases cada una, de tipo pregunta-respuesta.

La parte B de los dos tangos, con una breve modulación al relativo mayor, incorpora un nuevo motivo con

síncopa en la primera sección del compás y semicorcheas en la segunda. En los siguientes ejemplos puede verse perfectamente la similitud entre ambas piezas:

En la parte C las dos obras modulan a la tonalidad homónima mayor y, aunque melódicamente no tienen similitudes evidentes, el tango de Valverde sí utiliza motivos rítmico-melódicos muy similares a los que se encuentran en la parte C de «El choclo» a través de acordes desplegados de semicorcheas en la melodía.

El tango argentino de Valverde quiere desvincularse del tango-habanera hispano y cubano que había reinado en la segunda mitad del siglo XIX, y ubica el tango argentino en su región de origen, exótica para la Europa central de comienzos de siglo. Lo hace a través de la imagen de un gaucho argentino en la portada de Estic de 1909 y, después, en la edición de Casa Dotesio de 1912. A todo color, el gaucho aparece con barba, sombrero, poncho, pañuelo al cuello, un facón (cuchillo de gran tamaño) en la faja, ésta adornada con monedas, botas de potro, sin tacones y abiertas en las puntas, y una guitarra en la mano.

Sin embargo, esta imagen se distancia de la sofisticación y elegancia en la vestimenta de los salones de baile urbanos de París y resto del mundo, donde este nuevo tango se bailaba en 1911 y en los años y décadas siguientes. De hecho, la portada de «El choclo» de la parisina editorial Salabert difiere completamente de la opción de Estic e incluye la imagen fotográfica de dos bailarines vestidos con traje de fiesta mientras ejecutan un típico paso de danza de tango. De esta forma, el tango argentino se vincula a la sofisticación de los salones urbanos y cosmopolitas y se aleja del exotismo folclórico que propone Valverde. Como es sabido, la referencia de prestigio al tango se la dio París y su burguesía, adoptándola como forma de baile de salón.

En la edición americana Schirmer para pequeña orquesta (1911) del tango de Valverde, la imagen es de una bailarina española con instrumentistas españoles tocando la guitarra al fondo, por lo que en EE. UU. no se distingue, por lo menos en esa fecha, lo español de lo argentino, y en 1911 se hace hincapié en el aspecto folclórico. En la partitura se incluyen unas instrucciones de baile en nueve pasos que son explicadas por la persona que es, supuestamente, referente de esta danza en París, L. Robert director de la Academie de Danse Mondaine, la misma persona que también detalla los pasos en la partitura de «El choclo» del mismo año. Por lo que hemos podido revisar someramente, describe muchos de los pasos que serán los del tango clásico.

A pesar de las similitudes musicales señaladas entre «El choclo» y «Y... cómo le va?», no podemos afirmar que Valverde se inspirase en esa pieza en concreto, pero es innegable que el compositor conocía esta música, tal como ya ha sugerido Enrique Cámara.³⁶ Hasta nuevas revisiones, «Y... cómo le va?» es el primer tango escrito por un español, en una fecha tan temprana como 1909.

Según hemos revisado en CHARM, «El choclo» se graba en Europa con gran éxito a partir de 1913, es decir, dos años después de la difusión del tango de Valverde, y tal como el propio Cámara apunta en su artículo, la eclosión del tango tiene lugar a partir de 1913. Por lo tanto,

³⁶ Enrique Cámara, «Tango de ida y vuelta», *Revista de Musicología* 16, n.º 4 (1993): 21-61, analiza el tango que Valverde y Foglietti escribieron sobre su obra *El tango argentino, revista en un acto y tres cuadros*, y lo considera el primer documento musical en España producido bajo el título de tango «hasta que aparezcan otros», con fecha de 1913. Como vemos, «Y... cómo le va?» se publicó al menos cuatro años antes, en 1909, por Casa Dotesio.

no es descabellado afirmar que Quinto es uno de los introductores más destacados en Europa, y aparentemente también en EE. UU., del tango argentino de los años 10 del siglo XX. Posiblemente el compositor español conociera «El choclo» antes de que fuera famoso en Europa, puesto que en la portada de la partitura de «Y... cómo le va?» aparece una dedicatoria a un conjunto de «amigos» y a ese grupo los define con el término «patota», un vocablo hispanoamericano que hace referencia a una pandilla de camaradas.³⁷ Es muy probable que Valverde tuviera amistades en París que le presentasen «El choclo» y otros tangos antes de que fueran un fenómeno mundial, o que incluso conociera al propio Ángel Villoldo, puesto que este viajó a París en 1907. Con su facilidad de asimilación y olfato para las danzas no es improbable que Valverde decidiera copiar el modelo que le dio el título de «rey del tango» en EE. UU.

«Y... cómo le va?» se conoció con distintos títulos: desde, simplemente, «Tango argentino», a «Che, mi amigo», o «Che, cómo le va?», pero el más extendido es «Y... cómo le va?», siempre sin el interrogante de apertura. Según apunta la portada de la partitura, Valverde escribe el tango sobre temas de Henri Herpin, músico del que apenas hemos encontrado referencias, con el que Valverde escribe también otras obras, como los tangos «La muchachada», o «Cállate la boca». Se publicó por Estic en 1909, pero lo encontramos también en casa Dotesio, en la editorial americana Schirmer en 1911, en una edición francesa denominada Répertoire Franco-espagnol que señala otras ediciones en Inglaterra, Escandinavia y Berlín. Por último, aparece en edición rusa por la editorial de Leon Idzikowski, librero y editor, fundador de su famosa editorial de Kiev y Rusia.³⁸ Esta partitura señala centros editoriales, y entendemos que de distribución por el entonces enorme Imperio ruso: Varsovia, Kiev, Moscú Odessa, San Petersburgo, etc. En la portada de una de las ediciones se apuntan versiones para orquesta y para piano solo.

El éxito del tango «Y... cómo le va?» comenzó en torno a 1911, por las fechas de las grabaciones sonoras y la noticia alemana citada arriba. En este caso, hay nueve grabaciones realizadas entre 1911 y 1913 en Europa: varias en Londres, en Berlín, en Viena y alguna en Francia,

³⁷ «A los amigos Costa, Macías, Rivero, Chiarizia, Tomkinson, Rodríguez y al resto de la patota».

³⁸ En la partitura se le describe, en francés, como «Comisionario de la Sociedad Imperial Musical Rusa y del Conservatorio de Kiev. Distribuidor del Instituto Musical de Varsovia».

interpretadas por orquestas populares. Pero, en EE. UU., también se graban seis versiones para banda, quinteto y conjuntos instrumentales entre 1912 y 1913, antes de que llegase Quinto Valverde en 1917 a estrenar *The Land of Joy*, y antes del éxito de «El choclo». Existen tres grabaciones más, una de 1918 y dos de 1928. Es decir, en conjunto, antes de 1918, hay quince grabaciones de este tango de Valverde, de entre las cuales un número considerable se impresionan en ultramar.

5. CONCLUSIONES

Como ha estudiado Salaün en varios de sus trabajos, el enorme progreso tecnológico que tuvo lugar en el cambio de siglo afectó a los hábitos culturales e influyó en la consideración estética de lo popular y lo culto, especialmente en la «absorción masiva y estandarizada».³⁹ Valverde pertenece al ámbito popular en el que la estandarización forma parte de los usos compositivos. Quinto era un compositor que tenía mucha facilidad para escribir melodías cantables y pegadizas que partían de clichés musicales, normalmente bailables: desde danzas españolas hasta valeses o danzas americanas (tanto del norte como del sur). Se trata de músicas populares urbanas escritas para el disfrute de las masas que partían de los ritmos de moda.

Estas pequeñas obras de Valverde encajaban a la perfección con las posibilidades que ofrecía la industria discográfica contemporánea, ya que la breve duración de canciones y danzas permitía la impresión en los fonogramas de comienzos de siglo, ya fueran discos o cilindros. Además, el cultivo de géneros de pequeño formato como cuplés y danzas, y de obras escénicas como las variedades, revistas y operetas permitía reutilizar estas pequeñas piezas.

Valverde explota su condición exótica de español, acogido por la sociedad francesa, con un repertorio mayoritariamente hispanizante, pero también escribe cuplés en estilo cosmopolita, aunque en ocasiones hibridado con lo hispano, en un proceso de transculturación.

De entre su repertorio más celebrado, el cuplé «Clavelitos» traspasó el umbral de la música popular a la esfera de la música *culta* y, como vimos, se incorporó al repertorio de grandes cantantes líricas del ámbito clásico durante el siglo XX. De hecho, parece que perduró mejor en este ámbito que en el popular, a pesar de que Sara

Montiel e Imperio Argentina la incluyeron en su repertorio. En los conciertos de las cantantes líricas como Victoria de los Ángeles o Teresa Berganza, esta canción ligera y alegre ofrecía el carácter netamente español y fresco —y, por tanto, exótico— que hacía las delicias del público internacional.

Valverde, con «Y... cómo le va?», se postula como uno de los introductores más importantes del llamado tango argentino en Centroeuropa y EE.UU. antes de 1913. Esta obra incluía una coreografía específica (el pilar del éxito y la controversia que supuso esta danza), y se desvincula del tango-habanera que había reinado durante el siglo anterior y que el propio compositor aún utilizaba en su obra como símbolo de españolidad. El tango argentino es, sin duda, una de sus obras más relevantes por lo que supuso de apertura a un género bailable que triunfó en los años y décadas siguientes en todo el mundo. El número de grabaciones y ediciones en partitura internacionales de esta obra hasta 1913 avala esta hipótesis. Sin duda, otros tangos como «El choclo» tendrán un recorrido muchísimo más amplio e incluso llegarán hasta nuestros días, pero no cabe duda de que el tango argentino de Valverde abrió camino en los salones urbanos de la segunda década del siglo XX desde, al menos, dos años antes.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arniches, Carlos, Enrique García Álvarez y Quinto Valverde. *Gente menuda. Sainete lírico en dos actos, divididos en siete cuadros y en prosa* (libreto). Madrid: R. Velasco, 1911.
- Barreiro, Javier. «Vello Cano, Consuelo». En *Diccionario de la Real Academia de la Historia*. Real Academia de la Historia, 2018.
- Burgos Bordonau, Esther y Antonio Carpallo Bautista. «La colección de rollos de pianola de la familia Fernández-Shaw estudio preliminar». *Anuario Musical* 73 (2018): 243-250.
- Burgos Bordonau, Esther. «La colección de rollos de pianola de zarzuela de la Biblioteca Nacional de España: descripción y análisis preliminar». En *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, editado por Begoña Lolo Herranz y Adela Presas, 1175-1196. Madrid: SEdeM, 2018.
- Cámara de Landa, Enrique. «Tango de ida y vuelta». *Revista de Musicología* 16, n.º 4 (1993): 2147-2169.
- Casares, Emilio. «Valverde San Juan, Joaquín [Quinto Valverde]». En *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2 vols., dirigido por Emilio Casares, 2: 921-926. Madrid: ICCMU, 2003.

³⁹ Salaün, «El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica».

- Encabo, Enrique. «Cuerpos que cantan, cuerpos que cuentan. La Fornarina y la encarnación del deseo». En *Miradas sobre el cuplé en España*, 65-78. Madrid: ICCMU, 2019.
- Ferrer, Claudio. *El schottisch y el tango como géneros errantes en España. Estudio y análisis de la influencia de España en las características musicales del chotis madrileño y del tango argentino*. Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2016.
- Honrado Pinilla, Alberto y Tatiana Aráez Santiago, eds. *La zarzuela mecánica*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2020.
- Perandones, Miriam. «La recepción del hispanismo musical en Nueva York en el cambio de siglo XIX-XX y el boom del teatro lírico español a través de Enrique Granados y Quinito Valverde». En *Estudios del Observatorio/Observatorio Studies*, 1-38. Cambridge, MA: Instituto Cervantes, Faculty of Arts and Sciences, Harvard University, 2021.
- _____. «Quinito Valverde: Transculturalidad y modernidad en su obra europea». En *Between Centers and Peripheries: Music in Europe from the French Revolution to WWI*, editado por M. Encina Cortizo e Yvan Nommick, 299- 320. Turnhout: Brepols, 2023, en prensa.
- Power, Geraldine. «Projections of Spain in Popular Spectacle and Chanson, Paris: 1889-1926». Tesis doctoral, University of Melbourne, 2013.
- Roquer, Jordi. «Zarzuelas de papel perforado. Jacinto Guerrero en el mercado de la pianola». En *La zarzuela mecánica*, editado por Alberto Honrado y Tatiana Aráez, 56-71. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2020.
- Salaün, Serge. «El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica. 1900-1939». En *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*, editado por Serge Salaün y Marie Franco, 233-248. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.
- Valverde, Joaquín [Quinito]. *Fermez vos yeux*, «valse chantée». París: Dotésio, [1909].
- _____. *La Gitanette. Tango-maxixe* para piano. Madrid: Sociedad anónima Casa Dotesio, [1907].
- _____. *Le Coup de Phryné*, sobre motivos de *La Gitanette*. Texto de L. Boyer y Henry Gréglois. París: L.-E. Dotesio, [1909].
- _____. *The Land of Joy*. Nueva York: Schirmer, 1918.
- _____. *Y... cómo le va?* [Kiev]: Leon Idzikowski, s/d.
- Villoldo, Ángel G. *El choclo*. S. Paulo: A. Márquez da Silva, [1905].

Recibido: 14.04.2023
Aceptado: 12.07.2023