

## La Fornarina y el origen de la canción en España

### *La Fornarina and the origins of the song in Spain*

#### RESUMEN

La melodramática biografía de La Fornarina pone en el tapete un buen número de cuestiones candentes en los tres primeros lustros del siglo xx: la configuración de un nuevo género musical —la llamada canción unipersonal—, la ascensión social de la mujer junto a sus dificultades por configurar una sexualidad libre, la miseria de las capas populares españolas, las muchas caras de la prostitución, los cambios en la sociabilidad, que alumbrarán nuevas formas de diversión y espectáculo en los ámbitos urbanos y darán lugar al éxito arrollador de las variedades ... La Fornarina representó en el imaginario de la España primisecular el primer mito erótico popular, al tiempo que se constituía en imagen de la modernidad para muchos intelectuales que la aclamaron y adoraron.

**Palabras clave:** Fornarina, canción, prostitución, variedades y modernidad.

#### ABSTRACT

The melodramatic biography of La Fornarina raises a large number of the burning issues of the first fifteen years of the 20th century: the establishment of a new musical genre —the so-called one-person song— the social ascent of women, together with their difficulties in establishing sexual freedom, the extreme poverty of the lower levels of Spanish society, the various faces of prostitution, the changes in social life that would give rise to new forms of entertainment and shows in urban settings and would result in vaudeville... In the Spanish imagination at the beginning of the century, La Fornarina represented the first popular erotic myth, and an image of modernity for many intellectual people who acclaimed and adored her.

**Key words:** Fornarina, song, prostitution, vaudeville and modernity.

#### SUMARIO:

— Eclósión de las variedades y de la canción unipersonal en España. — Antecedentes y referentes. — El cuplé. — Primeros *music-hall* españoles: El público. — El ambiente. — Los problemas con la autoridad. — La prostitución en el mundo del espectáculo: Sexo, lujo y miseria. — Biografía de Consuelo Vello Cano (La Fornarina). — Mito y modernidad.

1 Profesor de literatura, conferenciante y articulista multipremiado. Dirigió la revista *El Bosque* y es miembro de la Academia Porteña del Lunfardo y la Academia Nacional del Tango (Buenos Aires).

*Más gallarda y gentil que la de Urbino  
es esta diosa, frívola y coqueta;  
—alma de chula en cuerpo de griseta  
y ojos reidores de mirar felino.*

*Sensual como las musas de Aretino  
y como las mujeres del Profeta  
en sus labios la alegre canzoneta  
tiene un sabor galante y parisino.*

*Y en su rostro de nítida blancura  
que corona la mágica hermosura  
de su admirable cabellera blonda,*

*ella tiene la gracia venusina  
y el plácido candor de Fornarina  
y la mortal sonrisa de Gioconda*

J. Fernández del Villar, *Nuevo Mundo* n° 915, 20-VII-1911

Faltaban exactamente veintiún años para que se produjese el levantamiento, consiguiente a una larga conspiración militar incubada durante meses, al que los vencedores llamaron Movimiento Nacional, tantas veces anteponiéndole el adjetivo «Glorioso». Efectivamente, a las once y treinta del 18 de julio de 1915 moría con treinta y un años Consuelo Vello Cano, uno de los mitos eróticos y del cosmos del espectáculo en la España primisecular, seguramente, el mito pionero de este mundo al que le sucederían otros a lo largo del siglo xx. Ella fue la primera de las que hoy llamaríamos «famosas», cuyo arte trascendió las tablas y se imbricó en el mundo de los intelectuales, del periodismo, también, del chismorreo. Luego vinieron otras, que fueron tan míticas como lo fue ella: Raquel Meller, Imperio Argentina, Concha Piquer, Sara Montiel, Marisol... pero Consuelo fue la pionera, el emblema de un oficio que entonces era nuevo en España. El oficio de cantar a solas en un escenario.

Fuera del folklore, que no estará ni mucho menos ausente del género varietinesco, la canción popular española siempre había estado relacionada con los escenarios teatrales. Desde Juan del Encina, el teatro popular español estuvo sembrado de bailes y piezas cantables. Se entonaban estribillos, villancicos, tonadillas y, después, las piezas que triunfaban en la zarzuela o en el género chico pero no había artistas que se subieran a un escenario únicamente a cantar.<sup>2</sup> Fueron extranjeras, predominantemente francesas, pero también,

2 «La rápida y universalísima boga que obtienen esas piezas (se refiere a los cantables de más éxito del género chico), corresponde a la de las canciones de *circunstancias* en otros países. Sólo que así como en Francia, por ejemplo, los *couplets* que han de ser populares a temporadas, sueltos se componen y sueltos se cantan, aquí nuestros músicos han de engazarlos todavía en una acción dramática, donde va a buscarlos el pueblo. Esta diferencia esencial, demostraría que el teatro (la exhibición plástica con acción) está más arraigado y es diversión artística más popular y democrática aquí que en otros países. Parece la más adecuada a la inteligencia meridional que gusta de ver representadas materialmente las cosas y al espíritu de sociabilidad continua que ha de aplaudir y sancionar antes en un proscenio la misma canción que luego vuela de labio en labio». (José Yxart, *El arte escénico en España* II, Barcelona, Impr. «La Vanguardia», 1896, p. 128).

inglesas e italianas, las que trajeron a España la canción. Las españolas habrían de esperar a que llegara el siglo XX, con su disparada modernidad<sup>3</sup> para imitarlas. Luego, el flujo fue imparable.

El triunfo de las varietés<sup>4</sup> en los escenarios fini y primiseculares depara que, aunque el propósito fundamental sea mostrar carne —y esa es una de las razones por la que todas las artistas que canten o bailen sean del género femenino—, las intérpretes comiencen a entonar ciertos cantables en el escenario. Ante la ausencia de tradición, las piezas que se interpretan provienen del repertorio teatral: zarzuela, género chico o del reciente género ínfimo que en esta primera década de siglo alcanzará su esplendor. Otras veces, se recurrirá a traducciones de couplets franceses, canzonettas italianas o fragmentos de operetas europeas convenientemente traducidas. La denominación «couplet» hace fortuna y pasarán bastantes años hasta la españolización de la palabra. Evidentemente, Francia sigue siendo la Meca del espectáculo y de allí provienen la mayor parte de los elementos que se importan.

A Consuelo Vello, La Fornarina, y a su Pygmalion, José Juan Cadenas (1872-1947), corresponde quizá la mayor responsabilidad en esta transacción. Ella fue nuestra primera cantante de fuste<sup>5</sup> —las anteriores eran bailarinas— que cruzó los Pirineos y alcanzó cierto éxito en Europa. Allí Cadenas acometió sin reserva la labor de plagiar todo lo que le sonaba bien. En España todavía no había autores de canciones sueltas, es decir, desgajadas de la representación teatral, pero pronto se comenzaron a avivar. A fines de década, las artistas empezaban a interpretar ya no sólo el cuplé del cangrejo, de la regadera o del abanico y el tango (andaluz, que no argentino) más o menos picaresco que contenía cada una de las innumerables obras líricas por entonces estrenadas sino que acometían lo que Serge Salaün ha denominado con acierto «canción unipersonal». Sin embargo, puede decirse que hasta 1911, con la irrupción de la Goya y el triunfo de Raquel Meller lo que se cantaba era secundario, importaba la mostración física de las artistas y sólo las transformaciones sociales y del gusto irán invirtiendo los términos.<sup>6</sup>

3 En el plazo de tan solo un cuarto de siglo habían llegado, la electricidad, las vacunas, el fonógrafo, el teléfono, el automóvil, el cine, la popularización del deporte, el aeroplano..., por citar sólo unos cuantos ejemplos. La conciencia de cambio y el cambio real en la vida cotidiana del habitante de la urbe era sin duda mayor que en ninguna otra época de la historia de la humanidad

4 De variedades o varietés fueron llamados los espectáculos en los que se conjugaban artistas de diferentes especialidades: bailarinas, acróbatas, ventrílocuos, guitarristas, imitadores, humoristas, flamencos, escenas animadas por el fonógrafo o ya, directamente, cintas cinematográficas, canzonetistas... Se pusieron de moda en la década de 1880.

5 Fernando Periquet (V. Bibliografía), que escribe la primera biografía de la artista en los meses inmediatos a su muerte y de la que después todos han bebido, afirma en su prólogo: «Su popularidad no ha sido aventajada por nadie. Para la Fornarina tuvo siempre la Prensa una frase, un recuerdo o una galantería durante sus trece años de vida artística. Calcúlese lo que esto significa para la posteridad» (1915: 11).

6 Véase a este respecto, el excelente trabajo de Serge Salaün: «Apogeo y decadencia de la sicalipsis» en *Discurso erótico y Discurso transgresor en la Cultura Peninsular*. Ed. de Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala, Madrid, Tuero, 1992.

Consuelo Vello —así consta en la partida de nacimiento, aunque algunas veces su primer apellido se haya escrito con B— había nacido el 27 de mayo de 1884 en un entresuelo del número 12 de la madrileña calle de Areneros (actual Marqués de Urquijo). Su padre, Laureano Vello Álvarez, era un guardia civil, natural de Destri (Orense) y su madre, Benita Cano Rodríguez, una lavandera nacida en El Toboso (Toledo). Huelga decir que la niñez de Consuelo fue paupérrima y que desde muy niña hubo de ayudar a su madre en el duro trabajo de hacer la colada de ropas ajenas en las escuálidas riberas del Manzanares. Consuelo, al contrario que otras artistas triunfadoras, nunca ocultó su pasado y asumió su niñez de hambre y sabañones y su adolescencia como mercenaria a cambio de su propio cuerpo. Así, a los trece o quince años era cantonera en los soportales de la plaza mayor. No sabemos —y quizá ya es demasiado tarde para averiguarlo— si su virginidad fue vendida o arrebatada en uno de tantos episodios, hoy tan penados por la ley, y entonces flor de cada día, unas veces, por los degradados ambientes de la miseria<sup>7</sup> y otras, por la fuerza jerárquica de las relaciones entre señoritos y criadas.

Tras sus escarceos como prostituta callejera, Consuelo fue acogida por una casa de costura, que realmente encubría con ese marbete actividades *non sanctas*. Allí pudo contactar con personajes de más alto nivel social y su ostentosa y modernísima belleza le permitió posar como modelo de pintores —por ejemplo, posó desnuda para Alejandro Saint-Aubin— y, también, entrar (enero de 1902) en el coro del Teatro de la Zarzuela por seis reales diarios. Cantidad mínima pero que le abría una puerta al arte, que fue aprovechada por Consuelo que ya entonces empezaba a ser llamada «Rosa de Té», nombre inequívoco de prostituta cara. Así era como la caterva de artistas que poblaban los innumerables escenarios de la época, conseguían cuadrar sus ingresos.<sup>8</sup>

7 Además de los asaltos que las jóvenes podían sufrir de su propia familia, de sus iguales o de sus vecinos, no era infrecuente que la virginidad fuera vendida a buen precio por los propios padres o madres de las muchachas. Entre otras muchas obras de referencia, pueden verse, a este respecto: Constancio Bernaldo de Quirós y José María Llanas Aguilanedo, *La mala vida en Madrid*, Madrid, Bernardo Rodríguez Serra, 1901. Rafael G. Eslava, *La prostitución en Madrid. Apuntes para un estudio sociológico*, Madrid, Vicente Rico, 1900. Pilar Folguera, *Vida cotidiana en Madrid. El primer tercio de siglo a través de fuentes orales*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987. Rafael García-Eslava, *La prostitución en Madrid*, Madrid, Vicente Roco, 1900. Romualdo González Frago, *La prostitución en las grandes ciudades (Estudios de higiene social)*, Madrid, Fernando Fe, 1987. Antonio Navarro Fernández, *La prostitución en la villa de Madrid*, Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas, 1909. Fernando Vahillo, *La prostitución y las casas de juego desde el punto de vista moral y político*, Madrid, Bernardo Rodríguez Serra, 1901. En la literatura de la época, también es muy frecuente la referencia a este tipo de episodios. V., por ejemplo, Eduardo López Bago, *La prostituta*, Madrid, Juan Muñoz y Cía, 1884. José Francés, *La guarida*, Madrid, Renacimiento, 1910. Pedro Luis de Gálvez, *La casa verde*, Madrid, Gonzáles y Jiménez, 1913. O en varias de las obras de novelistas como Trigo, Carrère, Belda, Antón del Olmet, Hoyos y Vinent, Vidal y Planas...

8 Serge Salaün: «Sexo y canción. (Prostitución y espectáculos en los siglos XIX y XX)». *El Bosque*, 2. Zaragoza, Mayo-Agosto 1992, pp.107-121.

A Consuelo le salió bien la cosa y pronto fue contratada por el empresario Manuel de Izarduy, luego cuñado de Raquel Meller a través de su casamiento con su hermana Tina, para un pequeño pero espectacular papel en el Salón Japonés.

En principio las varietés habían estado confinadas en los café-cantantes y en teatruchos de tercera fila. Pero la moda y el despegue social y económico de estos espectáculos depara que se abran coquetos salones en las vías más céntricas. La calle de Alcalá, que ya contaba con el Teatro Apolo y otros lugares de esparcimiento, será la que recoja el mayor número de locales de esta especie. Así el pionero Salón Actualidades, a la entrada derecha de la calle, junto al Gran Hotel de París y, después y casi enfrente, se abrirá, el Salón Rouge, el Salón Japonés y, al principio de la calle de la Montera el Salón Bleu, que tuvo corta vida. En los vestíbulos se instalaban, además de carteles y fotografías de las artistas, máquinas tragaperras en las que poder contemplar vistas de paisajes, ciudades o señoritas. Las publicaciones más audaces eran vendidas a la entrada y a la salida de estos locales por ambulantes que tenían más fácil la escapatoria en caso de requisa.

En la segunda mitad de la última década del siglo XIX aparecen las primeras artistas españolas que cantan y muestran —lo más descaradamente que se puede— su anatomía: Pilar Monterde, La Guerrero, que había triunfado en París, La Czarina,<sup>9</sup> La Chavala... El salón Rouge se inaugura el 1 de julio de 1899 en los bajos de Alcalá 7 con un espectáculo consistente en vistas cinematográficas, baile francés y español, audiciones de fotógrafo y guitarra y cancionistas como la señorita Galán. Como *exculpato non petita acusatio manifesta*», la empresa, según escribe *El Imparcial* (2-VII-1899) «...se propone también no dar motivo al menor recelo por parte de la autoridad gubernativa». El día 5 se inauguraría el Salón Bleu «dedicado al género del café-concert hoy tan en boga». Allí actuarán las señoritas Morroy y Mirka (coupletistas francesas), Esmeralda del Monte (canciones españolas), las hermanas Moreno (baile español) y el maestro Domínguez, que por cierto grabó numerosos cilindros fonográficos, con sus cuentos (generalmente, historietas cómicas). Pocos días más tarde, anuncia «foyer» de artistas. Es decir, tras el espectáculo, los espectadores pudientes podían alternar con las artistas y ponerse de acuerdo ya se puede suponer en qué tipo de transacciones.

<sup>9</sup> Indicativo del ambiente de muchos de los lugares en que se desenvolvía el cuplé puede ser un suceso que tuvo la desdicha de protagonizar esta cupletista. En 1906 actuaba en el Edén Concert de Barcelona. Trabajaban allí también las jóvenes bailarinas, Teresita y María Conesa, que llegaría a ser la estrella de los escenarios mejicanos durante buena parte del siglo XX. La Czarina, más vieja y viendo peligrar su condición de estrella, encizañó a su hermano, contra los dos hermanas que le estaban arrebatando el favor de los espectadores. Dicho individuo, Benedicto González, un personaje medio vago, medio chulo, medio inútil que pululaba por los locales donde su hermana trabajaba, le sacaba los cuartos y trapicheaba con lo que podía, el 27 de febrero apuñaló en un palco y por las buenas a Teresita Conesa, que murió a resultas de la agresión.

Como es natural, los personajes inquietos de la época: jóvenes periodistas, bohemios, intelectuales y las entonces tan numerosas gentes de teatro se van a precipitar a este tipo de espectáculos a los que todavía —tardarían poco más de una década— no asisten mujeres. Muchas de las artistas alternan al viejarrón pudiente que les otorga caprichos, a menudo vivienda o, en puridad, las mantiene —«mantenida» fue una expresiva palabra de mucho uso— con el joven periodista que las entretiene. «Entretenida» es otra palabra para designar lo mismo.<sup>10</sup>

Por estas y otras causas, entre las que no eran menores la presión de las asociaciones y prensa conservadoras y «bienpensantes», los locales cercanos a lo que en otros lugares se llamó music-hall y aquí sicalipsis o género ínfimo, tuvieron siempre sobre sí la espada de Damocles de la multa, el cierre o el proceso. Así el gobernador civil de Madrid, Santiago de Liniers, a mediados de octubre de 1899, decretó el cierre de los «salones de espectáculo que han venido funcionando en Madrid» fundándose en razones de seguridad.

Sin embargo, un año después, el 1 de octubre de 1900 y, siguiendo la moda, tan art-nouveau, de las japoniserías, se abre en la calle de Alcalá, a un paso de la de Sevilla, «la nueva sala de espectáculos a la francesa con el nombre de Teatro Japonés». Se agotaron las localidades ante la actuación de las cupletistas francesas que se anunciaron y, lejos de agraviar a nadie, la gente se quejaba de «empacho de moralidad».<sup>11</sup> Había que disimular pero, con unas peripecias y otras, el Teatro Japonés lanzaría a estrellas como Pastora Imperio o Amalia Molina, que cantarían allí en sus inicios y, poco más tarde a nuestra Fornarina, que debutó actuando como esclava mora en la «extravagancia lírica» compuesta por el bailarín francés Balazy, *El pachá Bum Bum*. La actuación de Consuelo se limitaba a salir sobre una bandeja llevada por unos sirvientes, en la que era

10 La revista *Instantáneas* incluye en su número 51, correspondiente al 23 de septiembre de 1899 tres caricaturas de Cilla con textos que no pueden ser más explícitos: «1° Serafín Hermoso; rico por su casa, calavera por afición, y tonto por naturaleza. Éste es el que paga. 2° La bella Mariquita; cantante de *couplets* picantes y bailadora por todo lo alto. Ésta es la que cobra. 3° El Niño precioso; *tocaor* con mucho estilo *cantaor super* de cosas tristes. Éste es el que se lo gasta».

11 Los *couplets*, sobre todo en las obras más atrevidas del género chico, tenían muchas veces contenido altamente picaresco, o político, lo que podía molestar aún más a las autoridades. El propio Teatro de la Zarzuela fue cerrado el 11 de enero de 1904 por el ministro de la Gobernación José Sánchez Guerra, a raíz de los *couplets* con referencias a Nozaleda, que había sido nombrado obispo de Valencia en contra del clamor popular. Los actores eran presos por los espectadores para que se saliesen del guión e interpretasen las coplas acerca del ultramontano padre Nozaleda y las referidas a otros políticos. Todo ello en el contexto de las confrontaciones político-religiosas tras el estreno de la galdosiana *Electra*. Así, el actor Gonzalito fue multado por el gobernador, Conde de San Luis, con quinientas pesetas por interpretar los mencionados *couplets* y fueron prohibidos terminantemente todos los que tuvieran carácter político. Temiendo que la noticia provocara disturbios mayores, Sánchez Guerra ordenó al gobernador la clausura del Teatro de la Zarzuela. Esa misma noche del 11 de enero los guardias invadieron el escenario del Teatro Cómico cuando se cantaban *couplets* políticos.

ofrecida como regalo a dicho personaje.<sup>12</sup> La escena fue una bomba y muchas veces se ha repetido que la joven salía desnuda. No fue así. No hubo desnudos en España hasta la II República, a no ser en fiestas privadas o espectáculos clandestinos. Los cronistas —viendo lo que no ven, en un mundo en el que la represión sexual es fiera— hablan a menudo de desnudez cuando se trata de mallas o vestidos con transparencias. En este caso, la artista, a la que faltaba un mes para cumplir los diecinueve años, salió con unas mallas blancas muy ceñidas. Así consta en alguna de las fotografías del espectáculo que se publicaron. Pronto, el Salón Japonés hubo de cerrarse, en este caso por exigencias del dueño de la finca, y Consuelo, tras diversos avatares en los que no faltaron angustias económicas y presiones de sus cercanos para que volviera a sus antiguas actividades, fue contratada en la primavera de 1903 para quince funciones por el Teatro Nuevo Retiro de Barcelona. A su vuelta sería contratada para actuar en el madrileño teatro Romea.

A partir de aquí, comenzaron a proliferar admiradores y aspirantes al disfrute de sus favores. Uno de ellos, el periodista Javier Betegón, le propuso sustituir el nombre de Rosa de Té, por el más exquisito de Fornarina,<sup>13</sup> como anticipando la intensa relación que la cancionista mantendría con los medios intelectuales. Su ascensión, a partir de ahora va a ser muy rápida, sobre todo a partir de su conocimiento y relación con José Juan Cadenas. Antes, había interpretado otras obras como *La bodega del diablo*, «capricho cómico-líricoailable» estrenado el 5 de noviembre de 1903 en el que hacía el papel de Mefistófeles, en el que se cantan cosa como ésta: «... allá va cosa flamenca;/el tango del conejito/que es de intención picaresca: Tengo un conejito precioso y si tú lo quieres ver,/vente al corral de mi casa/y allí te lo enseñaré./Tiene el pelito de seda/y produce sensación,/si se la pasa la mano/por el lomo al picarón./Es muy alegrito/muy chiquirritito,/y el tuno, jugando,/menea el rabito;/nunca se está quieto/el muy picarón./¡Ay,... y qué cosas hace! ¡Bendito sea Dios!».

Por esta época, muy accidentada sentimentalmente aunque generalmente de relaciones muy esporádicas, mantuvo relaciones con un oficial de alta cuna, lo que dio lugar al equívoco rumor de sus amores reales. El rijoso, estirado y absurdamente pagado de sí mismo, Alfonso XIII tuvo relaciones con numero-

12 El pachá Bum Bum se convirtió en un personaje casi folclórico de claros contenidos sexuales, explícitos, tanto en su condición de musulmán poderoso y, como tal, disfrutador de un harén, como en el nombre, que sugería brutales expansiones seminales. Con música adaptada de Offenbach, un capricho lírico con el título *El general Bun-Bun* se había estrenado en el madrileño Teatro de los Bufos en la ya lejana fecha del 8 de diciembre de 1868. Otras obras líricas en las que dicho general aparecía en su título se estrenaron en 1894 y 1933.

13 Como es sabido, el sobrenombre corresponde a la panadera que llegó a ser modelo y objeto de amor del pintor Rafael de Urbino. En los años posteriores, muchas cupletistas adoptarían nombres en relación con el arte: La Goya, La Gioconda, La Greco, La Goyita, La Zurbarán, Nena Rubens, La Tizianito...

sas cupletistas, actrices y artistas del bel-canto como he dejado claro en algún otro lugar<sup>14</sup> pero no con Consuelo Vello. A la que quedaba poco para enamorarse. En el recién inaugurado *foyer* del Romea conoció a Cadenas. Tras los primeros encuentros tumultuosos, este apuesto y simpático periodista, traductor, autor de obras para la escena y hombre del mundo del espectáculo que llegaría a presidente de la Sociedad General de Autores Españoles, decidió adaptar para ella las letras más célebres del music-hall francés, con textos de contenido picaresco aunque manteniéndose en unos límites que la hicieran tolerable. Así la Fornarina se convirtió en un símbolo de libertad sexual, pero también de finura, de modernidad europea pero con cierta delicadeza aunque para los estratos sociales más atrasados siguiese siendo la viva imagen de Satán. Cadenas, además, la tiñó de rubio y le contrató actuaciones, primero en Lisboa, luego en París y, posteriormente, en otras capitales europeas. Todo enfocado a que su amante fuera tomando ese barniz cosmopolita, liberal, moderno, europeo, que sirviese de faro a ese país que, si por una parte, vislumbraba ansiosamente y con unas u otras dificultades, la modernidad y el remonte de su decadencia de siglos, por otro seguía enfangado en todos los barro y condicionantes de la tan presente España negra.

Cadenas lo consiguió y Consuelo fue una excelente discípula que se preocupó de cultivarse a través del estudio de idiomas, de la lectura y el contacto con escritores, artistas y hombres del gran mundo.<sup>15</sup> Estimada por casi todos, por su buen carácter, por su parte, la artista no abominó ni ocultó su pasado y siempre supo valorar lo que tenía y lo que había dejado atrás. Engarzada entre dos mundos: la miseria, la superstición, la degradación social de sus orígenes y el brillo de la fama, las joyas y los halagos mundanos, fue una representante de esa contradicción que era la contradicción de ese mundo de las variedades, que si, por un lado contenía muchos de los elementos de un mundo más libre que se anunciaba, por otro era depositario de esas miserias en que la explotación, la prostitución o la represión sexual eran constantes.

Cuando, tras pasar en febrero de 1905<sup>16</sup> por el Coliseo dos Recreios de Lisboa, la Fornarina volvió en noviembre al madrileño Teatro Novedades, Cadenas, que había sido nombrado corresponsal de *La Correspondencia de España* en Berlín, donde fue visitado por su amiga, divulgó sus triunfos en

14 V. por ejemplo, Javier Barreiro, *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992. *Siete cupletistas de Aragón* (libro-disco), Zaragoza, Prames, 1998 o *Voces de Aragón. Intérpretes aragoneses del arte lírico y la canción*, Zaragoza, Ibercaja, 2004.

15 Consta que ya en septiembre de 1905 hablaba francés, leía a Lamartine y Hugo y empezaba a chapurrear en otros idiomas.

16 1904, el año anterior, había significado la confirmación del éxito de la artista que había pasado de cobrar 10 pesetas en el Romea a 25 en el Salón Actualidades, donde los empresarios le dieron protagonismo. Su fama empezó a surtir páginas para la prensa y a circular por otros muchos lugares de España donde actuó.

París, Berlín y Londres, ciudades en las que todavía no había actuado. Oficiaba, pues, no sólo como instructor que la pulía, autor que la surtía de repertorio y agente que le proporcionaba contratos sino también como propagandista o manager artístico. El vivaz periodista quiso y consiguió que su creación representase lo exquisito frente a la plebeyez de otras cupletistas.

Así va a ser tomada a partir de ahora en sus giras por España. Por otra parte, va a ser la primera cupletista que grave discos con regularidad,<sup>17</sup> que se venderán no sólo en España sino en otros países europeos. Todavía las placas para gramófono, que habían llegado a España en 1899 eran un objeto sólo al alcance de pudientes pero que podían ser oídos por todos en lugares públicos como salas de espectáculos, máquinas, salones de baile, casas de prostitución o cinematógrafos.

Sin embargo, no todos los públicos son iguales y algunos piden lo que ya ella no está dispuesta a dar: el 5 de octubre de 1906, en el Circo Villar de Murcia, se provoca un alboroto porque el público le solicita canciones indecorosas que ella no quiere cantar.

En 1907 vuelve Cadenas y viven juntos en el número 126 de la calle Hortaleza. Con ellos, la compañera inseparable de Consuelo, su amiga, ayudante y modista, Nati. En los escenarios se ha puesto de moda la machicha, baile de origen brasileño, que parece muy procaz porque uno de los bailarines, generalmente dos bailarinas, una detrás de la otra, acomete con su pelvis la popa de la compañera. La versión francesa de la machicha es adaptada por Cadenas para su novia con el nombre de «Aventuras de don Procopio en París», letra en realidad, más cómica que picaresca. Pronto Cadenas es nombrado corresponsal de ABC en la capital francesa y, a finales de septiembre, lleva a su protegida al Apollo Théâtre de París, en un espectáculo con Pastora Imperio y artistas de diversos países y cobrando mil francos. Obtiene un gran éxito y el reconocimiento de los críticos, de modo que su sueldo es doblado. En la Ciudad Luz conoce a Quinito Valverde, que le escribe un cuplé que se hizo tan famoso como *Clavelitos*, nada que ver con la canción de tuna compuesta décadas después por el maestro Monreal. De inmediato, el maestro Valverde comienza a adaptarle —en realidad a copiar— canciones francesas con colaboración de Cadenas. Entra también en contacto con el empresario Marinelli que le busca contratos de dos mil francos para el Palais Soleil de Montecarlo, Folies Bergère de Berlín, American Parkos Budarava de Budapest, Kursaal de Lucerna, Viena, San Petersburgo, Copenhague, Suecia, Noruega... Son estos sus años de triunfo internacional en los que llega a frecuentar los escenarios más prestigiosos como el Olimpia parisino o el Alhambra de Londres.

17 Registró alrededor de 40 títulos. Entre los más conocidos: Canción del Rhin, Clavelitos, Don Nicanor, El boulevard, El diávolo, El género ínfimo, El masaje, El ojo de cristal, El polichinela, El último couplet, El sátiro del ABC, La machicha, La pequeña tonkinesa o Marieta.

Casi tres años después, el 4 de junio de 1910 reaparece en el Teatro de la Comedia, con presencia de Alfonso XIII y convertida en reina del cuplé, título que no le durará mucho. La Fornarina tiene enemigos envidiosos y rivales celosas. Su pasado, lo que representa su arte, las nuevas formas de espectáculo que están surgiendo no colaborarán en su favor. Por otra parte, su relación con Cadenas se ha deteriorado. Celos y, tal vez, cansancio por parte de él. Celos y, tal vez, excesos de exigencia por parte de ella. Prácticamente se separan y ella toma nuevos amigos. Su salud, además, no es buena. Desde pequeña sufre de problemas y fuertes dolores en sus órganos femeninos, según los cursis cronistas de la época, por «sus juveniles ofrendas en el altar de Venus». Fuera como fuese, estos problemas, sobrevenidos por abortos en malas condiciones o manipulaciones nada higiénicas, eran frecuentes en las de su oficio. Fueron abundantes las que no podían tener hijos, por ejemplo Raquel Meller, y algunas murieron por estas o cercanas causas. No tardaría en llegarle a Consuelo su San Martín.

Entretanto, todavía es considerada la reina del cuplé y sus contratos son golosos. Si oímos sus discos percibiremos una voz más bien desacompañada y gritona pero tampoco sus contemporáneas son *primadonnas*. Ella ha traído la canción francesa y su *sprit*, representa la finura y el cosmopolitismo del espectáculo<sup>18</sup> pero, sólo hasta cierto punto, porque también su imagen arrastra el escándalo. Un país dividido entre monárquicos y republicanos, taurinos y antitaurinos, francófilos y germanófilos (y de cada una de estas confrontaciones podían sacarse subdivisiones opuestas, hasta el cansancio) toma también partido ante apasionante tema de la sicalipsis en el género frívolo: a un lado, obispos, gobernadores civiles, ligas de moralidad, asociaciones de padres de familia, grupos católicos y gentes bien pensantes; al otro, fundamentalmente, intelectuales y pueblo. Planteado así, el triunfo del primer bando habría de parecer indiscutible, pero no lo fue. Como es natural, muchos de los bien pensantes hacían exactamente lo contrario de lo que decían pensar y entre sus filas se reclutaban gran parte de los amantes, mantenedores de las artistas. Por otra parte, aunque las mujeres, por formación y también porque no podían asistir como espectadoras a estas funciones, casi siempre estaban en contra de ellas, la de artista era una salida natural de la miseria e incluso muchas burguesas preferían que sus maridos se divirtieran en los espectáculos y se solazasen con sus queridas y a ellas las dejasen en paz. La solución estuvo en el adecentamiento de los espectáculos a los que se aludió al principio. La canción empezó a reinar por sí misma y la parte sexual quedó reducida a cierto tipo de locales. La

18 Periquet, su primer biógrafo, escribe: «...nunca se arrastró para subrayar, porque sus palabras todas brotaron siempre con diáfana precisión. Su gesto, de armoniosa sencillez, no extremó jamás la expresión. Su belleza no fue académica ni canallesca, sino simplemente simpática. Además, la Fornarina siguió con admirable tenacidad una línea recta en arte, sin desviaciones al baile ni a la declamación. Fue, pues, un modelo de equilibrio artístico» (1915: 12).

Fornarina tuvo tiempo de asistir a los principios de esa transformación y ella quedaba, precisamente, entrambos extremos. Como había ocurrido en Murcia, en otros lugares, como Málaga, le piden lo que no quiere dar. Hay nuevas pitadas, insultos, descalificaciones de un lado y otro.

Por otra parte, su mal avanza y médicos y allegados le aconsejan operarse. Incluso en septiembre de 1912 aprovecha sus actuaciones en Lucerna y Berlín para que la reconozcan eminencias de la medicina alemana. El dictamen es también la necesidad de intervenir cuanto antes para evitar problemas mayores. Ella no se decide y, además, está de mal humor, con Cadenas en París dedicado a la confección de operetas y cortejando a otras artistas como Manon. Por su parte, Consuelo empieza a dar más cancha a sus admiradores de siempre como el poeta Enrique de Mesa, sin duda su enamorado de más constancia y fervor. Cadenas, enfadado, da orden a la Sociedad de Autores de que no se le permita cantar sus canciones. Tras un encuentro en Vigo, rectifica pero no acepta acompañarla a Nueva York, donde le ofrecen contrato. Mientras sigue con sus actuaciones, un amigo le pone un piso en la madrileña calle Castelló. Entonces regresa Cadenas, ella lo vuelve a preferir y se va a París con él. Es la típica serie de idas, vueltas, reclamaciones y despechos. Cadenas, probablemente la quiere a su manera y no desea perderla, pero no quiere una vida en exclusiva. Ella quiere a José Juan pero cuando el desvío de este la lanza hacia otros hombres, él aparece y ella sucumbe. Por otra parte, incluso en sus épocas de mayor pasión hacia Cadenas, la fidelidad no era su fuerte.<sup>19</sup> Finalmente, a la vuelta de París se va a vivir con su admirador a un escondido hotelito de la calle Salas. Su desequilibrio emocional le ha hecho reñir con su inseparable Nati y ahora se hace acompañar de su única hermana, la joven Petrilla. Parece que ambos ex amantes asumen ya la situación y se entrevistan para solventar cuestiones económicas...

El 16 de abril de 1915, ya pensando claramente en que iba a ser su última temporada en los escenarios, vuelve al Teatro Apolo, donde había estado otras veces y se encuentra con la frialdad del público. Cada vez se siente peor de sus dolencias y, finalmente, habla con el doctor Recasens para operarse en otoño ya que hacerlo con los calores podía propiciar la infección. El eminente doctor Cospedal, en cambio, quería intervenirla rápidamente ya que un fibroma y varios quistes malignos parecían cada vez más amenazantes. Finalmente, se decide la operación que se lleva a cabo el 14 de julio. Era demasiado tarde. A las 16 horas del día 17 de moría en el Sanatorio del Rosario de la Calle Príncipe de Vergara. El diagnóstico: Ovariosalpingitis supurada, bilateral, miomas uterinos, septicemias, después de operada por laparotomía abdominal.

<sup>19</sup> V. a este respecto las páginas 145-152 de su biógrafo Periquet en las que comenta, con puntos de vista inusitadamente modernos las peripecias eróticas de Consuelo Vello.

Consuelo en los últimos días se había reconciliado con su amiga Nati, a la que solicitó que, si moría, perfumaran su cuerpo le pusieran medias negras finas, aunque no zapatos, y diesen color a su rostro. Después, fue vestida con el hábito de La Soledad. En la mesilla quedaba un libro: *Las noches* de Musset. Un autor que, seguramente, le había descubierto José Juan Cadenas, al que la familia no le permitió entrar cuando fue al sanatorio para visitarla.

Acompañada de una gran comitiva, en la que se incluían las gentes miserables a las que siempre ayudó, fue enterrada en el cementerio de San Isidro, donde puede verse su tumba, adornada con un ángel. Su madre había muerto, pero vivían su padre y sus hermanos a los que legó su fortuna: doscientas cincuenta mil pesetas en metálico y ciento veinticinco mil en joyas, cuando el sueldo de un obrero no llegaba a dos mil pesetas al año.

La fundadora de la canción en España cantaba mediocrementemente no tenía nociones de solfeo, ni oído ni memoria musical aunque su voz era de dicción clara y segura en el registro medio. Era muy mala para bailar y cualquier tipo de actividad que exigiera coordinación. Sin embargo, uno de sus números más famosos fue «El polichinela», que cantaba accionando ella misma una marioneta, a la que llamabas Tobías.<sup>20</sup> En cambio, era sensible, natural, ingeniosa pero muy dada a la pereza. Consumió, como tantos de sus contemporáneos pertenecientes al gran mundo, éter y cigarrillo egipcios que, muy frecuentemente, contenían haschisch o cocaína. Al contrario que otras colegas no tuvo pasión por las grandes fortunas pero sí por poetas y artistas. Aunque tuvo un gran amor, le gustaron los hombres y llegó a engañar a Cadenas, incluso antes de la ruptura. No era manirrota ni gustaba de impresionar con joyas y grandes vestidos.

El personaje y el caso de la Fornarina, como sucede con el fenómeno del cuplé en general, tan protagonista en una época clave de la historia de España, apenas ha recibido atención por parte de los estudiosos. Historiadores y sociólogos han pasado por encima de él, tal vez por lo problemático que resulta hacerse con documentación a su respecto ya que, por su misma condición efímera, hemerotecas y archivos han conservado muy pocos fondos en torno a ello. Sin embargo, una figura como la de Consuelo Vello pone en el tapete un buen número de asuntos interesantes, que aquí sólo se han sugerido: la estricta miseria de las capas populares españolas, la ascensión social de la mujer, las muchas caras de la prostitución, la configuración de un género musical que alumbrará nuevas formas del espectáculo, la sociabilidad y las diversiones en los ámbitos urbanos, las aspiraciones estéticas populares, la vivencia del éxito frente a los fantasmas del pasado, las dificultades de configuración de una sexualidad femenina, incluso entre quienes por su condición económico-social podían permitírselo. En fin, una mina inexplorada.

20 Uno de los números más famosos de las cupletistas de su tiempo fue «Toribio, saca la lengua».

La cantante utilizaba una pelota dibujada con rasgos humanos que, al presionarla, sacaba una gran lengua roja. Las connotaciones eróticas de la acción propiciaban la excitación del público.

## BIBLIOGRAFÍA

- BURGOS, Carmen de (s.f.): En: V. H. De Sanz Calleja (1916): *Confesiones de artistas*. Tomo II, Madrid, pp. 205-212.
- DIAZ DE QUIJANO, Máximo (1960): *Tonadilleras y cupletistas. Historias del cuplé*. Madrid: Cultura Clásica y Moderna, pp. 25-37.
- LEL CABALLERO AUDAZ (1944): Galería. Tomo II, Madrid, E.C.A., pp. 33-41.
- GUILMAIN, Andrés (s. f.): «La vida novelesca de Consuelo Bello (sic) Cano "Fornarina"». En: *Reinas de la escena*. Madrid, E.C.A., pp. 169-268.
- LOPEZ MOYA, Diego (s. f.): En: (1916): *La novela de La Fornarina*. Madrid: La Novela de Bolsillo.
- MANZANO, Rafael (1960): *La Fornarina*. Barcelona: G. P.
- PERIQUET, Fernando (1915): *La Fornarina. Cancionista (Su historia. 1884-1915)*. Madrid: Sociedad Española de Librería.
- RETANA, Álvaro (1963): *Estrellas del cuplé (Su vida y sus canciones)*. Madrid: Tesoro, pp. 7-75.

Recibido el 30 de noviembre del 2005

Aceptado el 12 de diciembre del 2005

BIBLID [1132-8231(2005)16: 27-40]