

## LA COPLA Y SUS PROTAGONISTAS

**María Carreño López**  
(Universidad de Almería)

[airamcarre@gmail.com](mailto:airamcarre@gmail.com)

### RESUMEN:

La copla nace en España a principios del siglo XX, coincidiendo con la revolución tecnológica, avances en la democratización social, el triunfo del capital y el consumo artístico de masas. Esta encrucijada histórica, que comparte con otras formas musicales dramatizadas como el Jazz, la canzone napolitana, el cuplé o el tango, dota a la copla de características populares y urbanas. A través del análisis textual de las coplas escritas por Rafael de León, previas a 1953, este trabajo se centra en el papel de la mujer como protagonista de la copla. 1952 es a fecha de composición de *Carmen de España*, una pieza que constituye un auténtico contrapunto a la imagen de la mujer forjada en la copla, raramente "cristiana y decente". En la copla predomina el ambiente urbano, tabernas, colmados, mancebías, conventos o casas con cancelas y rejas, donde la mujer se debate entre la casta esposa y la marginalidad, sin embargo será esta última la opción preferida por Rafael de León para construir a sus protagonistas.

Palabras clave: copla; mujer; estudios culturales; Rafael de León; crítica literaria.

### ABSTRACT:

The "copla" is born in Spain at the beginning of 20th Century, in coincidence with technological revolution, social democracy, triumph of capital and mass consumption in arts. This historical crossroads, which is shared by others patterns of dramatic music such as jazz, canzone napolitana, couple or tango, provides popular and urban features for the *copla*. Throughout the textual analysis of the songs written by Rafael de Leon, before 1953, this work focuses on the role of women as protagonist of the copla. In 1952 was composed *Carmen de España*, a song which is a counterpoint to the image of women shaped in the *copla*, rarely "Christian and decent". In the *copla* dominates the urban environment, taverns, brothels, convents or houses with gates and bars, where women were torn between the chaste wife and marginalization, though the latter is the preferred choice by Rafael de León to build his protagonists.

Keywords: copla; woman; cultural studies; Rafael de León; Literary Critics.

*Pues si en la literatura se reconoce la verdad de la filosofía, es necesario que también se encuentre alguna verdad, en el sentido filosófico del término, en los escritos literarios. (Macherey, 2003: 12)*

## INTRODUCCIÓN: LA COPLA EN LA HISTORIA.

*Por un París antiguo, manchado por la luna  
(Magnolia, 1942)*

Para este trabajo nos basamos en 144 coplas de Rafael de León anteriores a 1952, fecha en la que fue escrita la celeberrima Carmen de España, una pieza que nos servirá de contrapunto a los perfiles de los protagonistas más habituales de la copla. Elegimos la obra de Rafael de León, López-Quiroga y Antonio Quintero porque este trío compuso la copla más popularizada, tuvo una producción lo suficientemente exitosa, prolífica y dilatada en el tiempo como para poder considerarla representativa en su género.

El gran hito de la cultura del siglo XX es la aparición de un arte eminentemente popular y urbano, resultante de la revolución tecnológica, la democratización social, el triunfo del capital y el consumo artístico de masas, un arte diferenciado de la alta cultura y que se impuso definitivamente sobre esta última. Alrededor de 1900 nacen diversas manifestaciones musicales que van acompañadas de dramatización; siguiendo a Hobsbawm estas son la canzone napolitana, el jazz, el tango o el flamenco andaluz (Hobsbawm, 2012: 893) A estas habría que sumarles el cuplé, el fado portugués y en España la copla. Todas estas formas artísticas tienen en común que nacen y se desarrollan en ambientes urbanos muy específicos: cafés cantantes, cines, tabernas, burdeles, colmados o salas de teatro de variedades. Es decir, asociadas a una explotación capitalista del arte y a un consumo de masas. Usando el sintagma del profesor Juan Carlos Rodríguez, no puede entenderse la copla sin la radical historicidad que la produce. El mercado orientado a la producción y explotación del ocio popular tampoco puede separarse de la tecnología. La primera grabación cinematográfica con sonido fue la que realizó Lee De Forest en Estados Unidos con Concha Piquer al baile, un corto estrenado el 15 de abril de 1923 en el teatro Rivoli de Nueva York junto con otras 16 piezas cortas, cuatro años antes que el icónico The

Jazz Singer, pero con idéntico interés: el protagonismo de estas nuevas formas musicales dramatizadas (Jazz y copla). Nuevas en su estructura, en su consumo y en su producción, que sin embargo se nutren de la música popular. Copla y cine nacen emparentadas.

Hobsbawm afirma que este equivalente urbano del arte popular no tiene ninguna deuda con la cultura burguesa, a la que transforma completamente. En palabras suyas "El arte "moderno", el auténtico arte "contemporáneo" de este siglo se desarrolló de forma inesperada, ignorado por los custodios de los valores culturales y con la rapidez que corresponde a una auténtica revolución cultural. Pero ya no era, no podía serlo, el arte del mundo burgués y de la centuria burguesa, excepto en un aspecto esencial: era profundamente capitalista" (Hobsbawm, 2012: 913).

Una de las características que llama la atención en la copla es el absoluto protagonismo de la mujer, tanto en la temática como en la interpretación. Destacando intérpretes como Angelillo o Miguel de Molina, la copla cuenta con una amplia mayoría de mujeres intérpretes. Es cierto que siguiendo la estela de la tonadilla escénica la copla constituye un espacio para el lucimiento femenino, marcado por la pasión sicalíptica y el melodrama. Pero también es cierto, como veremos, que este protagonismo se acompaña de una paradójica autonomía de las protagonistas. A finales del largo siglo XIX comienza una tímida emancipación de la mujer. No se produjo ningún cambio sustancial en la mayoría de las mujeres del mundo: economía y política siguieron "masculinizadas" (Hobsbawm, 2012: 890). Sin embargo podemos hablar de modestos cambios vinculados a la emancipación de la mujer: las mujeres comenzaron a tener menos hijos, acceso a la educación y un mayor reconocimiento social. Más que de movimientos feministas podemos hablar de componentes femeninos en otros movimientos más amplios; la liberación de la mujer no encajaba plenamente en ningún movimiento ya que parecía comprometer el futuro de la familia. La renuncia a los hijos y al matrimonio de la mujer de clase media que decidía hacer carrera, aunque fuese en roles tradicionales como la educación o el periodismo, comenzó a tener una tímida presencia<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> No queremos ofrecer una imagen optimista de la situación de la mujer en la historia europea y mucho menos en la española. Los logros sociales de la mujer han sido extremadamente lentos y acometidos en distintos tiempos. El franquismo, por ejemplo, supuso un doloroso retroceso para los avances conseguidos en materia de igualdad, autonomía o reconocimiento. Es sintomático que la autonomía de la mujer de la copla quede exclusivamente relegada al plano de la marginalidad.

Este es el contexto en el que nace la copla española, localizada en España pero directamente relacionada con otras formas musicales repartidas por toda la geografía que compartió un mismo devenir histórico. No nos ocuparemos en este trabajo de los orígenes de la copla, emparentada con el cuplé, la tonadilla escénica o la zarzuela, si no que nos centraremos en cómo la radical historicidad en que se produce la copla la dota de una cierta autonomía frente a los intentos de apropiación por parte del poder. El franquismo, por ejemplo, quiso hacer de la copla un símbolo cultural propio, pero la copla ya había triunfado en los años veinte (*Rocío, Bien Pagá, María de la O, El día que nació yo* son anteriores a la guerra civil) y el producto musical estaba tan bien delimitado que los intentos por fomentar una copla que superase las contradicciones internas que dotan de riqueza interpretativa a un discurso no impidieron que apareciese *Tatuaje, La otra, La Parrala o La Guapa*. Para Carlos Cano "la dictadura del General Franco marcó intelectualmente [la copla] como algo propio: casi la orinó como un perro a su árbol. Era la estética del poder vigente que la santificaba y la protegía, como todo poder que se protege y se escucha en la cultura de masas para perpetuarse" (Peñasco, 2000; 15-16). Al tiempo que Haro-Tecglen nos recuerda al hablar de las folclóricas: "La del régimen: Concha Piquer, para quien se había medio matado, echado de España, a Miguel de Molina. Sin embargo, una de sus canciones se convirtió en el lema de nostalgia y libertad de un par de generaciones jóvenes: *Tatuaje*." (Haro-Tecglen, 1994: 1)

#### PROTAGONISTAS DE LA COPLA.

*Yo te dije: -Estás cumplido/  
no me tienes que dar ná.  
Ojos Verdes, 1935*

La teoría apatética, aquella basada en la ilusión que combina con el "encantamiento" define la tragedia como aquella obra en la que se da la paradoja de que el que engaña es más honesto que el que no lo hace y el engañado es más sabio que aquel que no ha sido engañado. (Tatarkiewicz, 2001: 126)

Este planteamiento recogido por Plutarco y atribuido a Gorgias, nos resulta muy útil para articular el espacio marginal que suelen ocupar los protagonistas de la copla (ladrones, prostitutas, bandidos, adúlteras, etc...) con la simpatía que nos producen. Es más honesta *La Otra* que las voces que la critican, es más sabia *La Parrala* con su

silencio que la gente con los rumores, y tiene más altura moral *la Zarzamora*, traicionada, que a aquel que la engaña.

En la celeberrima *Lo que el viento se llevó*, Rhett Butler interpretado por Clark Gable, gana en una dudosa subasta de mujeres un baile con Escarlata O'Hara (Vivien Leigh). La vinculación de amoralidad y valentía puede servirnos para la copla punto por punto:

*Escarlata: Otro baile y mi reputación quedará perdida para siempre.*

*Rhett: si tiene suficiente valor puede pasar sin reputación.*

*Escarlata: Lo que dice es escandaloso.*

Este tipo de heroínas, amorales o inmorales, son quizás el paradigma de la heroína de la copla. La heroicidad en la mayor parte de las coplas no está tanto en grandes hazañas, que las hay en toreros o en asesinas como *Romance de Valentía*, *La Guapa*, o *Señor Sargento Ramírez*, si no en la capacidad de mantenerse, de subsistir, en un espacio de ambigüedad o de indeterminación moral. La simpatía por estos personajes, nuestra capacidad de identificarnos con ellos, conviven con intentos más o menos groseros de mostrar un ideal femenino casto, entregado al matrimonio o a los deseos del hombre. Es el caso, obviando la ironía que está presente en el texto y que puede ser brillantemente explotado por la intérprete, de *Tú eres mi marido* (1944):

*¿Por qué duermes intranquilo?  
¿Por qué vives siempre en vilo.  
si yo no te pido cuentas de ande vienes ni ande vas?  
¡Si es por mí por quien suspiras!  
Lo demás sé que es mentira.  
Ni le pasas una renta, ni es tu amor, ni lo será.  
Ni mereces un castigo  
porque, hablando tú conmigo,  
te equivoques y me sueltes otro nombre de mujer.  
Son cosillas pasajeras  
que, si yo me las creyera,  
mereciera hasta la muerte por dudar de tu querer.*

El cine cuenta con numerosos ejemplos, y no sólo el moralizante cine franquista (*Café cantante* es un ejemplo entre cientos) si no que es más que dominante en el cine americano coetáneo. Como ejemplo tenemos *The women*, también de 1939, de George Cukor, que demuestra que ni el mejor de los repartos convierte en digerible una película ideológicamente esquemática y de una zafia mojigatería.

Pero el caso paradigmático que intentar reducir las contradicciones de la mujer más representativa de la copla para adaptarla a los cánones de la ideología del poder es *Carmen de España* (1952) "cristiana y decente", que es, literalmente, una respuesta a sus homólogas, pasionales mujeres de la copla española. Esta es la Carmen de España, "y no la de Merimée":

*Carmen de España, manola  
Carmen de España, valiente  
Carmen con bata de cola  
pero cristiana y decente.  
No sé quien fue el Escamillo  
ni conozco a don José  
y no manejo el cuchillo  
ni a la hora de comer.  
(Carmen de España, 1952)*

Estos ejemplos son minoritarios en la copla, y valen para enfatizar el hecho de que la mayor parte de nuestras protagonistas viven al margen de los condicionantes de la moral dominante o impuesta, en un ejercicio constante no de tiranía sino de libertad.

El respeto a uno mismo, la perseverancia en un estado que no es siempre comprendido por el resto de la sociedad, el empeñamiento en la existencia es parte de lo que define a nuestros héroes, y sobre todo heroínas, como veremos.

## LA MUJER EN LA COPLA

*¡Caramba mía!*

El universo heroico de la copla suele estar centrado en personajes femeninos. Son mujeres la gran mayoría de sus protagonistas y la mayor parte de las intérpretes. La mujer ocupa en la primera mitad de siglo un complejo espacio social: está dentro y fuera, es imprescindible para la sociedad pero relegada por los poderes, en ella recae la mayor parte de la responsabilidad familiar pero se le niega la capacidad de decisión. En definitiva, ocupa un lugar marginal y central en la vida privada. De esta ambigüedad tan llena de filigranas ideológicas podemos interpretar que nace una identificación, una vinculación entre el universo femenino y lo escondido, como puede ser la homosexualidad o formas no aprobadas de moralidad, identificación que convirtió el imaginario de las mujeres, que no sus personas, en centrales para la formulación de estos espacios ajenos a la moral dominante.

*La Deseada, María del Valle, María de la O, Rocío, Salomé, Triniá, María Magdalena, Carcelera, Doña Sol, Soleá, Maricruz, Catalina, Dolores la Petenera, La Macilenta, La Parrala, Almudena, Doña Luz, La Caramba, La Lirio, La Mariana, La chiquita piconera, Magnolia, Doña Mariquita de los Dolores, Lola Clavijo, Niña de fuego, Nuria, La otra, Manuela la de Jerez...* son sólo algunos de los ejemplos de coplas de Rafael de León, anteriores a 1952, tituladas con nombre de mujer. Si contásemos también las coplas con protagonismo femenino el porcentaje sería aún más abrumador. De los títulos señalados pocas son las que se casan, y muchas las que viven con una moral dudosa. Quizás el ejemplo más claro entre los títulos anteriores a 1952 de una protagonista hermosa que termina casándose sea *María del Valle*, compuesta los primeros años de la década de los treinta. Pero sin duda el ejemplo más escuchado es *A la lima y al limón*, donde tenemos a una protagonista, no hermosa, que termina casándose con un hombre mucho mayor que ella, sin atisbo de grandes pasiones: es el matrimonio que salva de la soledad. También termina en matrimonio la paródica copla de *La niña de la estación* y un número escaso de composiciones. En la copla es absolutamente dominante la figura femenina situada al margen del matrimonio.

Como han hecho notar principalmente desde corrientes feministas la historiografía ha descuidado la participación femenina en el relato de la historia. La copla, por el contrario, y como hemos señalado, tiene a la mujer como absoluta protagonista, a pesar de que los perfiles que encontramos no son muy variados. La mujer de la copla está atravesada por la imagen que se forjó, cercana a la izquierda, de mujer fuerte. Esta mujer, que Heine describe dentro del perfil de la cortesana, como una extraña mezcla de "Phryne, fishwife and goddess of freedom"<sup>2</sup> (Hobsbawm, 1998: 96) es la que encontramos en la mayor parte de las composiciones, pero es, además, la que más nos resulta más interesante desde el punto de vista de las posibilidades de apropiación. *María Magdalena, Ojos Verdes, Carcelera, Maricruz, Para el carro*, representan a estas mujeres fuertes que, felices o infelices, son capaces de vivir sobre ellas mismas:

*Pero la Malena se escapó de allí  
y a la mala vida sin pena se echó.  
(María Magdalena, 1934.)*

---

<sup>2</sup> "Friné, pescadera y diosa de la libertad" (la traducción es nuestra). La cita corresponde a una descripción que Heine hace en 1956 de la protagonista que aparece en el famoso cuadro de Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, de 1830.

*-Serrana, para un vestido  
yo te quiero regalar.  
Yo te dije: -Estás cumplido,  
no me tienes que dar ná.  
(Ojos Verdes, 1935.)*

*No me importó de la gente,  
ni lo que hablaron de mí,  
que me importó solamente  
verlo gozar y sufrir.  
Yo, que no tuve miedo ni pena  
cuando a otros brazos se lo arranqué,  
sentí mi alma de angustia llena  
al ver el llanto de otra mujer.  
(Carcelera, 1936-1939.)*

*Que ruede de boca en boca  
mi estampa de mesonera  
de Calatayud a Daroca  
lo mismo que una bandera.  
(Para el carro<sup>3</sup>, 1939)*

En el caso de *La Parrala* nos encontramos con una protagonista que actúa independientemente de las "malas lenguas". Lejos de intervenir para aclarar las dudas que se forman en torno a ella, hace su uso de su derecho al silencio y si interviene es sólo para alimentar el rumor que la ronda: (que sí que sí, que no, que no...). El ejercicio de libertad de la Parrala viene determinado también por el espacio que la excluye, y que, de alguna manera que intuimos pero que no es aclarado en el texto, le produce un sufrimiento extremo:

*Las malas lenguas decían  
que las claritas del día  
siempre le daban bebiendo,  
pero nadie comprendía  
el porqué de la agonía  
que la estaba consumiendo.  
(La Parrala, 1940)*

---

<sup>3</sup> Esta copla es una glosa de la popular "Si vas a Calatayud,/ pregunta por la Dolores/ que es una chica muy guapa/ y amiga de hacer favores". La comedia de Carlos Díaz, *La María*, de 1913, está también una versión de la copla popular, lo que nos puede dar una idea de la popularidad de estos versos. Lo que es reseñable en la versión de Rafael de León es que sea la propia Dolores la que tome la palabra para difundir su fama.

Con libertad no nos referimos al libre albedrío, a la libertad individual o teológica, sino al ejercicio de la actividad en un espacio social dado. Podríamos decir que la protagonista de la copla *Maricruz* no es libre, y que es abocada a la prostitución. Es legítima esa lectura desde un punto de vista sociológico, pero no se mantiene textualmente: Traicionó a su querer y se entregó por dinero, sin que el texto desvele otra motivación que la inconstancia, "la donna è mobile" (la mujer es inconstante). Sin embargo los atributos con los que es descrita Maricruz son marcadamente positivos "maravilla de mujer", "rojo clavel", "mi vida sólo eres tú", "su cuerpo hechicero", etcétera; sin obviar que muchos de los apelativos se agotan en la apariencia física, y que "hechicero" puede incluir vagas connotaciones negativas, lo cierto es que, al menos textualmente, no se asocia culpa o menosprecio hacia la figura de Maricruz.

También *Rocío* deja a su novio, en este caso para meterse a monja, algo que se declara también de forma ambigua en el texto, pues en ningún momento se asegura que sea la misma chica, sino que se le parece: *Regando las flores hay una monjita/ que como ellas tiene carita de flor/ y que se parece a aquella mocita/ que tras la cancela le hablaban de amor.*

*Lola Puñales, La Macilenta* o La protagonista de *Señor Sargento Ramírez* ejercen su libertad con la máxima transgresión, la del asesinato.

*Y al señor que la quería  
y que otra mujer tenía  
sobre las piedras clavó<sup>4</sup>.  
(La Macilenta, 1940)*

*Vayan los jueces pasando,  
vayan firmando, que está esperando  
Lola Puñales.*

*Que no me importa esta pena  
i ir a la trena, que estoy serena  
y en mis cabales.*

*Lo maté a sangre fría  
por hacer burla de mí,  
y otra vez lo mataría  
si volviera a revivir.*

*Conque apunte el escribano  
que al causante de mis males,  
por jurar cariño en vano,  
sin siquiera temblarle la mano  
lo mató Lola puñales.*

---

<sup>4</sup> Este tipo de asesinato brutal por parte de una mujer no puede dejar de recordarnos el famoso episodio de la Yael bíblica (Jc 4: 17-22), quien clava a Sísara al suelo con una clavija.

(Lola Puñales, 1949)

*Señor Sargento Ramírez,  
martirio me dio un cristiano  
y he tenido que tomarme  
la justicia por mi mano.  
Yo misma te he dao muerte  
pero me falta, serrano  
valor para aborrecerte.*

(*Vengo a entregarme/ Señor Sargento Ramírez, 1943*)

Es destacable como el caso de *Vengo a entregarme*, no existe atisbo de culpabilización de la protagonista, cómo sí ocurre en *La Macilenta*, desde el propio título, o *Lola Puñales*. La situación jurídica de la mujer en la copla ha sido sugerentemente estudiada en *La copla sabe de Leyes*, de Rosa Peñasco.

#### LAS OPCIONES DE LA MUJER

*-¿Por qué no te casas, niña?-  
dicen por los callejones.  
-Yo estoy compuesta y sin novio  
porque tengo mis razones.  
(Compuesta y sin novio, 1944)*

La salida para cualquiera de nuestras heroínas tiene principalmente dos vías: El decoro honesto (escaso en la copla), o una vida al margen, a la manera de la Areúsa de *La Celestina* quien afirmaba: "me vivo sobre mí". La mujer, entre las opciones "honestas" fuera del matrimonio, sólo tiene el no-espacio de la otra y más raramente del recogimiento monacal. La Parrala, la Guapa, Mari Cruz... viven por sí mismas. Rocío o la Caramba, con sentidos muy dispares, acaban metiéndose a monjas, y la Otra, ocupa el espacio gris de la mujer sin derechos sociales, fuera del matrimonio y fuera de la más estricta marginalidad.

Si admitimos que la libertad no viene determinada por la voluntad sino que es una construcción social, esta está fuertemente limitada en la sociedad que produce la copla. Entre las salidas "honestas" de la mujer, sólo tenemos tres opciones: matrimonio, gris soltería o hábitos monjiles. *Doña Luz* es un ejemplo de soltería, *Rocío* de joven monjita y *María del Valle* es una de las pocas coplas donde una mujer hermosa y casta termina casándose. Estos tres ejemplos son, por así decirlo, puros,

no hay paso de la moralidad a la inmoralidad ni viceversa. Pero la mayor parte de las coplas que tratan el tema del matrimonio, este es un espacio de transición entre el mundo de la moral dominante y la marginalidad, o son matrimonios infelices, ya sea por ser matrimonios de conveniencia, o por un desequilibrio de los afectos: *María de la O*, *María Magdalena* o *Yo no me quiero enterar*.

El espacio de mayor autonomía femenina está en la marginalidad. Sólo el lumpen es exuberante, escribía Bataille, pues en nuestro caso, sólo el lumpen es libre, aunque, como decía nuestro profesor Juan Carlos Rodríguez, sea libre *de todo*. No es apostar, ingenuamente, por una mayor libertad de la marginalidad, si no por reconocer que las contradicciones a las que está sometida la dotan de una libertad que no es más que una precariedad extrema. El pícaro de la novela española es el ejemplo paradigmático de este estado.

En otros casos, como en el *Romance de la Otra*, lo que encontramos es la imposibilidad para hacer ejercicio de su libertad, imposibilidad que, como decíamos, queda corroborado por el rumor, por el espacio ambiguo de un desconocimiento que se nos desvela a través del soliloquio de la protagonista. Sin embargo este soliloquio no es suficiente para conocer el tipo de cárcel al que está sometida la mujer que ha perdido su lugar social, pero no ha llegado a entrar en el campo de la marginalidad pública. Viviendo como la otra se convierte en una sombra, vive en un duelo "incomprensible". La verdadera soledad, la angustia, nos es descrita a través del rumor. Son "los otros" los que ven la soledad de la "otra", y es a través de esta mirada a través de la cual podemos condolernos con ella, a pesar de que existe una inclinación a saber con tintes maldicientes "la gente quiere enterarse".

El ejercicio de la libertad es un espacio plagado de riesgos: se es libre como la Parrala para vivir de su cante, como Lola Puñales para asesinar a aquel que la rechaza, como Maricruz para hacer uso de sus encantos. Pero hay riesgos que están emparentados con un exceso de moral: Doña Luz se queda soltera, añorando el único amor que llamó a su reja, y que no aceptó, presumiblemente, por la diferencia en la condición social,

Doña Sol es un caso similar, al de Doña Luz, propiciando con su desdén el "suicidio" trágico del torero, que no pudo soportar el rechazo silencioso de Doña Sol y *buscando la muerte, se fue pa el toro*. Es la soledad de una clase social prisionera de sus propios privilegios.

También Rocío hace uso de los pocos resquicios que tiene la libertad para una chica decente: en este caso nuestra protagonista opta por el monasterio. No se disimula que su decisión es traumática y triste; hasta la fuente "llora silenciosa el dolor amargo de su soledad". Los motivos por los que Rocío termina metiéndose a monja no son aclarados, ni siquiera apuntados en el texto. Distinto es el caso de la Caramba, que a la manera de Santa Teresa deja de lado una vida disoluta para reconducirse a través del ascetismo monacal. Si en este segundo caso podemos ver redención cristiana, en el caso de Rocío la aparente injusticia, la soledad enorme del novio, son más dolorosas porque carecen de móvil aparente. Justamente es en esta indeterminación, que es recurrente en la copla, con el ejemplo magistral de *Tatuaje*, el que permite una apropiación mayor por parte del oyente, un mayor rendimiento interpretativo, y que debe ser considerado una pieza clave en el éxito que tuvo la copla entre varias generaciones.

#### LOS LUGARES DE LA COPLA

*Ante dos copas de aguardiente  
sobre el manchado mostrador.  
(Tatuaje, 1941)*

El carácter dramático de la estructura de la copla le confiere una contextualización escenográfica relativamente rica. Se recrea el espacio social donde el diálogo, inherente a la copla, se va a desarrollar. De este modo nos encontramos con una historia fuertemente situada (mancebías, colmados, hogar, patios andaluces o calles sevillanas). Esta espacialización narrativa es indispensable para que el rumor, las modulaciones corales, tenga una importancia fundamental, y una presencia notable en la mayor parte de las composiciones. Hemos señalado como, en líneas generales, la copla se transforma a partir de los años cincuenta. Coincidiendo con este estancamiento encontramos un importante cambio: la copla pasa a tener un carácter intimista, sentimental, lírico más que teatral. La presencia del rumor se debilita, el diálogo pasa a tener un papel secundario: la copla termina diluyéndose en la canción ligera.

La tipología escenográfica donde se suelen desarrollar las tramas de la copla no son muy variadas. Básicamente encontramos dos tipos: la reclusión y el desorden. Las mujeres se recluyen en monasterios monjiles, hogares con puertas y cancelas o menos frecuentemente en palacios. Y viven una existencia desordenada en tabernas y venta, colmaos y mancebías. La dicotomía privado-público se desdobra en moral-

amoral casi en la totalidad de las coplas. El espacio público es el espacio donde es posible la inmoralidad. No es que el espacio público sea impropio de la mujer, sino que es propio sólo a un tipo de mujeres. Lo tenemos en *Soleá* o *Tengo miedo de la luna*, *La Parrala*, *MariCruz*, *Triniá*, por poner algunos ejemplos.

El espacio público, la calle, es donde las mujeres pueden perder su honra, pero también, como hemos ido refiriendo, donde adquieren su autonomía, ya sea con el cante, con el baile, o a través de la prostitución.

*Los puertos y los colmados,  
la guitarra y el mal vino  
sabían de su pecado,  
de su tormento callado  
y de su maldito sino.  
Y en coplas, de madrugá  
ella lloraba su pena  
con una voz desgarrá  
(Dolores la Petenera, 1940)*

EN UN MUNDO DE HOMBRES.

*No tengo ley que me ampare  
ni puerta donde llamar,  
y me alimento a escondidas  
con tus besos y tu pan.  
(Romance de la Otra, 1943)*

El sexismo de la copla no es cuestionable, ni siquiera en aquellos casos de abierta ambigüedad (*Tatuaje*) o en los que la mujer se toma la justicia por su mano (*Vengo a entregarme*). Es más: el mundo del espectáculo que rodeaba a la copla establecía límites muy débiles entre artistas y prostitución. Javier Barreiro, en el programa de radio *Esto me suena*, el 11 de diciembre de 2014, afirmaba como las intérpretes de varietés estaban vinculadas a la prostitución de lujo. El propio Millán Astray fue amante "público" de la bella Celia Gámez. Gelardo Navarro nos cuenta como a principios del siglo XX en Murcia fueron perseguidos los cafés cantantes y demás espacios de cante por su ambiente pendenciero, donde las mujeres eran exhibidas como reclamo siendo estos espacios la antesala del prostíbulo. (Gelardo, 2014: 23)

Pero no nos engañemos: también es machista la fabulosa Mae West. En *Lady Lou*, por poner un ejemplo, se explotan los tópicos de la mujer, como hurras

maravilladas por el brillo y las plumas, que hace uso de su sexualidad para conseguir lo que desea en una ambición desaforada pero con un corazón que termina revelando siempre un atisbo de maternidad.

Lo que nos importa es ese espacio de autonomía, de vivencia y de decisión que se explota en la copla. La liberación puede ser simplemente eso, liberación; no tiene por qué ser necesariamente un acto revolucionario.

La construcción de la imagen de una mujer dependiente del marido, eterna menor de edad, se hizo durante la dictadura franquista desde los más variados ángulos. La legislación y la represión fueron evidentemente los dos ámbitos desde los cuales se produjo más efectivamente el oscurecimiento social de la mujer, también la Sección Femenina fue un fuerte órgano de adoctrinamiento. Sin embargo consideramos de mayor calado ideológico que esta última, herramientas como la publicidad, o el famoso confesionario de la inexistente Señorita Francis, donde se daban consejos “de amiga” a las oyentes orientados siempre a la obediencia femenina, a la bondad de cumplir complejamente con un papel eternamente secundario. El documental *Con la pata quebrada*, (Galán, 2013) es una excelente y amena exposición de los mecanismos más suaves y penetrantes de construcción de un ideal femenino. Por su parte *Las rapadas. El franquismo contra la mujer* (González, 2012) narra con mayor dureza las vejaciones a las que fueron sometidas las mujeres sospechosas de vínculos republicanos para su purificación moral. Es en este contexto, extremadamente complejo, donde debe enmarcarse la copla: la fuerza de la mujer de la copla, su vivencia habitualmente marginal y heroica, convive y está traspasada por esta otra mujer, *La Otra*, la engañada, la abandonada, y sobre todo, la mujer silenciada.

## CONCLUSIÓN

La mujer de la copla aparece como heroína cuando hace lo necesario para sobrevivir en un mundo que no ha sido cortado a su medida, aunque en ocasiones sea la mera resistencia lo que convierte sus actos en liberación. Maricruz, maravillada por el lujo, y aprovechando su atractivo se entrega a los hombres a cambio de dinero “Señoritos con dinero, la lograron sin tardar, y aquel su cuerpo hechicero, hizo a los hombres soñar”. La Parrala parece querer vivir ajena a los rumores sobre amoríos y asesinatos porque parece claro que, como la Lola de los hermanos Machado, “ella no

quiere más que a su cante". *Petenera, La Loba, La Macilenta, La guapa...* el sin fin de heroínas que viven en el referido espacio marginal de la sociedad es más que significativo y tiene muy poco que ver con el "ideal" de mujer que se intentaba fomentar desde la Sección Femenina. Como muy bien afirma el profesor Juan Carlos Rodríguez, no existe el margen, y esto que estamos llamando marginal no deja de ser, en cierta medida, inmoralidades permitidas por su aparente inocuidad. Y digo aparente porque el verdadero germen de toda revolución, de todo cambio, de toda toma de conciencia, se encuentra alojado entre los pliegues complejos de la vida material.

## BIBLIOGRAFÍA

Acosta Díaz, J. Gómez Lara, M. J. y Jiménez Barrientos, Jorge (Eds.) (1997) *Poemas y canciones de Rafael de León*. Sevilla: Alfar.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. (2009) *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta

Barreiros, Javier. (2014) Entrevista en *Esto me suena*, RNE 11/12/2014. Puede consultarse en <http://www.rtve.es/alacarta/audios/esto-me-suena-las-tardes-del-ciudadano-garcia/esto-suena-tardes-del-ciudadano-garcia-tercera-hora-11-12-14/2902295/#aHR0cDovL3d3dy5ydHZILmVzL2FsYWVhcnRhL2ludGVybm8vY29udGVu dHRhYmxlLnNodG1sP3BicT01Jm1vbnRoRmlsdGVyPTEyJm9yZGVyQ3JpdGVyaWE9REVT QyZtb2RsPVRPQyZ5ZWVhRmlsdGVyPTIwMTQmbG9jYWxlPWVzJnBhZ2VTaXplPTE1JmN 0eD0yMzY5MCZhZHZTZWFyY2hPcGVuPWZhbHNI>

Benjamin, Walter. (2013) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.

Berman, Marshall. (2011) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI

Bourdieu, Pierre. (2012) *La distinción*. Madrid: Taurus.

Caparrós Lera, J. M. (1983) *El cine español bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Universidad de Barcelona

Casares, Emilio. (1999) *Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...* Madrid: Castalia

Cerezo Galán, Pedro. (1996) *Las máscaras de lo trágico*. Madrid: Trotta

Eagleton, Terry. (2011) *Dulce violencia*. Madrid: Trotta.

Fleming, Victor. (1939). *Lo que el viento se llevó (Gone with the wind)*. David O. Selznick Producciones.

Galán, Diego. (2013). *Con la pata quebrada*. Enrique Cerezo Producciones/ El Deseo.

Gelardo Navarro, José. (2014) *¡Viva la Ópera Flamenca!: Flamenco y Andalucía en la prensa murciana (1900-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia.

González Duro, Enrique. (2012) *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*. Madrid: Siglo XXI.

Gutiérrez Carbajo, Francisco. (1989) *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Vols I y II . Madrid: Cinterco.

Haro-Tecglen, Eduardo. "El Franquismo". En *El País Semanal*, 05/06/1994.

Hobsbawm, Eric. (1998) *Uncommon people*. London: Weidenfeld and Nicolson

Hobsbawm, Eric. (2012) *La era de la revolución (1789-1848). La era del capital (1848-1875). La era del imperio (1875-1914)*. Barcelona: Crítica.

Hobsbawm, Eric. (2013) *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Molina, Miguel de. (2013) *Botín de guerra*. Jaén: Almuzara.

- Peña y Goñi, Antonio. (1963) *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza.
- Peñasco Rosa. (2000) *La Copla sabe de leyes*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ricoeur, Paul. (2012) *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta.
- Rodríguez Marín, Francisco. (1981) *Cantos populares españoles*, 5 tomos. Madrid: Atlas.
- Román, Manuel. (1993) *Memoria de la copla*. Madrid: Alianza.
- Salaün, Serge. (1990) *El cuplé*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sperber, Dan y Wilson, Deirdre. (1994) *La relevancia*. Madrid: Visor.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. (2001) *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Unamuno, Miguel. (1987) *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza
- Vázquez Montalbán, Manuel. (2000) *Cancionero general del franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica.
- VVAA.(1991) *La copla: canción popular española*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Williams, Raymond. (2006) *Modern tragedy*. Plymouth: Broadview Encore.