



# UNIVERSIDAD DE GRANADA

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Trabajo de Fin de Grado**

Grado en Historia y Ciencias de la Música

La copla en España: un estado de la cuestión

Aurora Aparicio Serrano

Consuelo Pérez-Colodrero (tutora)

Curso académico 2019/2020

Convocatoria extraordinaria (junio-julio)



D./Dña.: Consuelo Pérez Colodrero, tutor/a del trabajo titulado **La copla en España: Un estado de la Cuestión** realizado por el alumno/a **Aurora Aparicio Serrano**, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por la normativa sobre TFG del Grado en Información y Documentación de la Universidad de Granada.

Granada, 27 de junio de 2020

Fdo.: 



## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DEL TRABAJO FIN DE GRADO

Yo, Aurora Aparicio Serrano, con documento de identificación 77379588K, y estudiante del Grado en Historia y Ciencias de la Música de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, en relación con el Trabajo Fin de Grado presentado para su defensa y evaluación en el curso \_\_\_/\_\_\_, declara que asume la originalidad de dicho trabajo, entendida en el sentido de que no ha utilizado fuentes sin citarlas debidamente.

Granada, a 27 de junio de 2020



Fdo.: Aurora Aparicio Serrano



# La copla en España: Un estado de la Cuestión

## **Resumen:**

El reciente interés que la copla ha despertado en los estudios musicológicos, fruto de una necesaria conversación con el pasado, centra sus esfuerzos en recuperar para la musicología este denostado género y devolverle su lugar en la Historia de la Música. Este estado de la cuestión, con ese mismo fin, estudia la copla española como hecho cultural e histórico, aclarando conceptos e ideas que se manifiestan en torno a su terminología, su desarrollo y su relación con el género femenino, absoluto protagonista de la copla.

**Palabras clave:** Copla, Canción española, Mujer, Género, Estado de la cuestión.

# The Spanish Copla: a State of the Art

## **Abstract:**

The recent interest that Spanish copla has arisen into the musicological studies —as a result of a necessary discussion with the past— concentrating its efforts in giving this reviled gender its due place in History. This state of the art has the same purpose, therefore studying the Spanish copla as a cultural and historical fact by clarifying the concepts and ideas around its terminology and development, with special attention being paid to the female role in them.

**Keywords:** Copla, Spanish song, Woman, Gender, State of the art.

## Índice

1. Introducción .....	9
1.1. Justificación .....	9
1.2. Objetivos.....	10
1.3. Metodología .....	11
2. La copla, aspectos generales.....	12
2.1. Definición y características de la copla española .....	12
2.1. Problemas terminológicos.....	13
3. La copla en España .....	15
3.1. El tiempo: aspectos históricos.....	15
3.1.1. Edad de oro de la copla (1939-1960) .....	19
3.2. La mujer en la copla, protagonista del género.....	22
3.2.1. La tipología de la mujer en las letras de la copla española .....	24
3.2.2. Otros protagonistas de la copla: <i>las intérpretes y los creadores</i> .....	30
4. Conclusiones y prospectiva .....	34
5. Referencias bibliográficas .....	36
6. Bibliografía .....	39



## 1. Introducción

### 1.1. Justificación

Es curioso cómo las canciones, las películas o los momentos que nos ponen los ojos vidriosos, casi siempre provienen del mismo lugar: nuestra infancia. Esa edad tierna y frágil en la que se recopila una serie de recuerdos que, nos acompañan de por vida. Así, el tema sobre el que versa este texto, es uno de estos recuerdos que, acaso inconscientemente, he querido rescatar y estudiar con profundidad. En efecto, recuerdo a mis abuelas y a mis tías canturreando las canciones que integran el repertorio de la copla mientras hacían las labores de la casa, narrando de esta forma las penas y vaivenes de las vidas de unas mujeres que yo no conocía y que, sin embargo, jamás me fueron extrañas. A veces, con un leve arrullo, otras, a pleno pulmón, crecí con estas melodías de fondo, sin saber que un día volverían a mí.

El caso es que, durante unos años, las dejé de lado y puede que incluso en alguna ocasión recibieran cierto rechazo, hasta que años más tarde, descubrí a Concha Buika (n. Palma de Mallorca, 1972). Su voz me cautivó desde el primer momento y, además, cantaba unas canciones que yo ya conocía, pero con un lenguaje y expresividad mucho más cercana a mi tiempo, y por tanto, más comprensible a mí. Continué este viaje a través de Estrella Morente (n. Las Gabias, 1980), Elsa Rovayo, *La Shica* (n. Ceuta, 1976)—, María Rodés (n. Barcelona, 1986), interesándome cada vez más por este género y volviendo atrás en el tiempo para llegar hasta artistas tan revolucionarias como María Isabel Quiñones, *Martirio* (n. Huelva, 1954)—, y con voces tan potentes como Rocío Jurado (Chipiona, 1944- Alcobendas, 2006). Este camino a la inversa no paró y aterricé de lleno en los años de esplendor de la copla con Concha Piquer (Valencia, 1906- Madrid, 1990), Miguel de Molina (Málaga, 1908- Buenos Aires, 1993), Estrellita Castro (Sevilla, 1908- Madrid, 1983), quienes cantaban canciones que yo ya me sabía al dedillo gracias a mis contemporáneas, y que había escuchado en mi más tierna infancia. Sólo así me di cuenta del gran valor cultural, y la maravillosa evolución de este género, que sigue creciendo a pesar del paso del tiempo.

De hecho, a pesar de su longevidad, podemos decir que la copla está de moda, ya que tanto su estética como su música han sido reapropiadas por parte de diversos

colectivos que lo han revalorizado y reinterpretado, incidiendo en su rebeldía y atemporalidad, a menudo conjugándolo con otros estilos, como el punk.

Al tiempo que redescubría la copla, me di cuenta de cómo sus letras relataban historias crudas, dolorosas y pasionales en las que las protagonistas siempre eran mujeres. Así, gracias a mi interés en los movimientos feministas, empecé a indagar en cuánto había de verdad en estas historias, qué escondían detrás y cuál era su propósito. Gracias a la asignatura «Música y Género» que estudié este curso con la profesora Ascensión Mazuela Anguita, pude conocer el impacto de la perspectiva de género en la Musicología, atendiendo, por ejemplo, a sus posibilidades en la investigación o a cómo el género sexual puede estudiarse como una categoría de análisis.

Por ello, decidí elaborar este estado de la cuestión con perspectiva de género, tratando de estudiar qué suponía el contexto en que fueron creadas estas canciones para las mujeres de la época, lo que define su rol como intérpretes, como oyentes, y como protagonistas de las mismas.

## 1.2. Objetivos

El objetivo general de este trabajo es elaborar un estado de la cuestión en torno a los estudios sobre la copla en España, haciendo acopio, por tanto, del mayor número de fuentes secundarias posibles.

- Explicar los problemas terminológicos que ha habido y sigue habiendo en torno a la copla, aclarando los principales términos y conceptos asociados al particular.
- Esclarecer los orígenes de la copla, comparando diversas hipótesis acerca de los mismos.
- Estudiar el papel de la mujer en la copla, tanto en calidad de protagonista de las letras como de intérprete, señalando las posibles evoluciones en el tiempo.
- Indagar en cómo la copla tiene un papel importante en la educación sentimental de mucha gente.

### 1.3. Metodología

Al tratarse de un estado de la cuestión, el procedimiento principal del que me he servido ha sido el del acopio documental, en concreto, de identificación, localización y consulta de documentos disponibles en línea, por la imposibilidad de acceder a muchos de ellos físicamente, dada la situación de confinamiento a causa del COVID-19. Por esta razón, hay numerosos textos que han resultado inasequibles, al no poder consultarse desde casa. Pese a lo expuesto, he tratado que los autores de referencia en este ámbito estén presentes en el trabajo, ya sea a través de su mención en otros de sus trabajos ya sea a través de su tratamiento en fuentes secundarias de la mano de otros especialistas.

A la hora de identificar, localizar y acceder a estos materiales, he empleado las bases de datos y páginas web *Ebscohost*, *Academia.Edu*, *Google Scholar*, *Google Books*, *Dialnet*, *Research Gate*, *ProQuest*, *JSTOR*, empleando los términos de búsqueda «copla», «género», «canción española», «canción andaluza», «tonadilla», «cuplé», «mujer» y limitando la búsqueda a textos en idioma castellano e inglés. He alcanzado un total de veinticuatro resultados, que son los que constituyen el núcleo del presente texto.

La gran mayoría de estas fuentes son de naturaleza musicológica, pero este trabajo también se vale de trabajos provenientes de la Sociología, Antropología e incluso la Literatura. Se ha procurado, por tanto, elaborar una revisión bibliográfica completa, eficaz y pertinente.

## 2. La copla, aspectos generales

### 2.1. Definición y características de la copla española

«Hasta que el pueblo las canta,  
las coplas, coplas no son  
y cuando las canta el pueblo  
ya nadie sabe el autor»

Manuel Machado (1874-1947), *Sevilla y otros poemas* (1918, s.p)

La copla puede definirse como una pequeña obra teatral con texto y música que narra en apenas tres minutos un relato con la estructura tripartita típica, es decir: introducción, nudo y desenlace. Esta peculiaridad respecto a su formato lleva a García Piedra y Gil Siscar (2007) a describirla como «una obra narrativa de tamaño *souvenir*» (pág. 52).

La copla constituye una de las manifestaciones artísticas más características de la cultura española de los siglos XIX y XX, convirtiéndose, para determinados especialistas, en símbolo del arte y la música españolas (ÁLVAREZ RAMOS, 2009). A pesar de esto, se trata de un género injustamente tratado por la Musicología, pues, hasta fechas muy recientes, ha sido escasamente estudiado. Explica TORRES (2011) cómo la copla no fue objeto de interés en estudios académicos hasta finales de siglo, y que, además, servían simplemente a la «renovada explotación comercial del producto» (pág. 2). Cabe destacar por su temprana aportación al estudio de la copla a Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, quien recoge y estudia una gran cantidad de coplas en su *Crónica Sentimental de España* de 1971.

Se trata de un género<sup>1</sup> complejo y heterogéneo y, por ello, generalmente se dan como características principales de la copla las que tenía en su periodo de mayor importancia, es decir, los años de la posguerra española (1939-1960), por una razón fundamental: son las que dan forma a las coplas de los demás periodos (ARREDONDO, 2019). Así, a la definición inicial, se puede añadir que la copla es una canción popular, que cuenta una historia de temática amorosa en un marco costumbrista, de manera muy dramatizada y grave, que tanto el texto como la música son de nueva creación y que están destinadas al consumo inmediato y masivo (ARREDONDO, 2019).

---

<sup>1</sup> En el presente trabajo hablaremos de la copla en calidad de género, ya que así lo recogen tanto los autores estudiados, como la Real Academia Española.

Se caracteriza, además, por tener una construcción muy idealizada y estereotipada del amor y la mujer, así como de la España —o Andalucía— que representa: trágica y romántica (GUARINOS, 2008). Estos aspectos la han llevado a que se la inserte dentro del repertorio de la ‘españolada’. Como a menudo refuerza los roles de género y valores tradicionales asociados a este, pues emplea antiguos clichés, y reflejaba la agenda política e ideológica del franquismo, ha sido ampliamente relacionada con una sociedad retrógrada e involucionista. Numerosos autores consideran esta relación injusta, puesto que la copla también tiene un gran componente subversivo, como veremos.

Tradicionalmente es un género interpretado por mujeres y está, asimismo destinado a un público femenino (TRAWCZYŃSKA, 2014) aunque la composición tanto de música, como de letra y coreografía, estaba a cargo de los hombres. De entre los autores más relevantes, deben rescatarse los nombres de los hermanos Joaquín (Utrera, 1873-Madrid, 1944) y Serafín Álvarez Quintero (Utrera, 1871-Madrid, 1938), Antonio Quintero Ramírez (Jerez de la Frontera, 1895-Madrid, 1977), Rafael León y Arias de Saavedra (Sevilla, 1908-Madrid, 1982) y Manuel López-Quiroga Miquel (Sevilla, 1899-Madrid, 1988).

Siendo estas sus características principales, la copla, como género, presenta numerosas problemáticas asociadas a su investigación, fundamentalmente vinculadas a la terminología y a sus orígenes. Por ello, los siguientes apartados se consagran específicamente al estudio de dichos aspectos.

## **2.1. Problemas terminológicos**

Al estudiar la copla española bien temprano surge un problema: el desacuerdo entre quienes la estudian respecto a la terminología que se debe usar al abordar este repertorio. En efecto, ni siquiera en la etimología se encuentra unanimidad entre los especialistas: por un lado, hay quienes afirman que proviene del latín ‘cópula’ [lazo, unión]; por otro, hay quien cree que procede de la derivación del vocablo –cuplet-, al ser este género eclipsado por la canción española a principios del siglo XX, según habrá ocasión de comprobar en el apartado siguiente (VILLEGAS, 2017, pág. 19).

En ocasiones, el término ‘copla’ se emplea como sinónimo de ‘tonadilla’. Así lo señala ROMÁN (1993), apuntando que dicho uso es incorrecto. En efecto, a pesar de que ambos géneros guardan similitudes, la tonadilla no solo es anterior a la copla, sino que posee otras características diferentes y distintivas, por lo que es importante diferenciarlas también a nivel terminológico.

En otras ocasiones, el término ‘copla’ es sustituido por el término ‘canción andaluza-española’, según ocurre en el trabajo de ACOSTA DÍAZ (1997), quien opta por esta fórmula a fin de no confundir el género con el tipo de estrofa. También se encuentran textos como el de ÁLVAREZ (2009), MARTÍN VILLEGAS (2017) o ARREDONDO (2019) que usan ‘copla’ y ‘canción española’ indistintamente —en este último, también se emplea indistintamente el término ‘canción andaluza’—.

A pesar de que popularmente se entienda por copla algo que se canta, ROMÁN (1993) explica que, en su origen, esta palabra hacía referencia a una estrofa, la cuarteta asonantada. Esto, que constituía sólo una parte de estas composiciones, ha acabado por dar nombre a la composición en sí misma. Otros autores, como MOIX (1993, cit. por VILLEGAS, 2017), lejos de entender la copla como una simple construcción estrófica, la definen en cuanto a su valor cultural y sentimental. En esta misma línea, REINA (2009, cit. por VILLEGAS, 2017) explica que el término ‘canción española’ sustituyó a ‘copla’ en los años de posguerra, ya que el bando vencedor quiso desplazar su nombre original por su vínculo con los años en que triunfó durante la República. Además, expone que este término es el más correcto, ya que relaciona este género con su tradición medieval, su filiación popular y su oralidad —esta denominación también es defendida por diversos autores de la Generación del 27—.

En cuanto a la ‘copla andaluza’, otro de los términos que algunos autores usan como sinónimo de ‘copla’, explica ROMÁN (1993) que se trata de una expresión regionalista de la copla, no un sinónimo, la cual dice, ha sido más trascendente, y que las coplas más conocidas hoy en día son derivadas de ésta.

Acaso sea CALERO (2015) quien mejor explique las confusiones terminológicas que existen alrededor de estos dos términos, consultando los principales diccionarios a fin de averiguar sus orígenes, características y uso apropiado. Así, parece

que el más útil al efecto es el diccionario de la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014) en el que esta autora encuentra las acepciones que resuelven su trabajo. La primera define ‘copla’ como combinación métrica o estrofa, es decir, lo que fue en su origen; la segunda acepción hace referencia a una composición poética que consta de una cuarteta de romance o una seguidilla, y que sirve de letra en canciones populares; pero es la tercera la que más interesa, pues define copla como una «canción popular española con influencia sobre todo del flamenco y de tema principalmente amoroso» (pág. 24). Al combinar estas tres definiciones, de acuerdo con la RAE y con Calero, es posible decir que la copla es una canción popular española, con una determinada métrica —normalmente cuarteta de romance, seguidilla, redondilla— y temática amorosa. Así, Calero llega a la conclusión de que por copla debe entenderse cualquier canción española con texto poético y música de «remembranzas populares que sirven para expresar el sentir español en general» (CALERO, 2015, págs. 24-30).

Tal y como puede comprobarse, el término ‘copla’, resulta ser el más preciso para designar este género, por la confusión que presenta el término ‘canción’, al ser demasiado general, y por la inexactitud temporal que encontramos al utilizar ‘tonadilla’ o ‘cuplé’. Es por ello que en el presente trabajo, no obstante a lo que se dice en los párrafos anteriores, se empleará, de manera general, la expresión «copla española» para designarlo, por su universalidad y por ser en los últimos años, el término que más transcendencia ha tenido.

### **3. La copla en España**

#### **3.1. El tiempo: aspectos históricos**

La confusión terminológica expuesta en el apartado inmediatamente anterior viene en gran parte ocasionada por la poca claridad que existe en cuanto al origen de la copla, que resulta, por tanto, otro aspecto fundamental y polémico a la hora de estudiar este género.

Ahora bien, para poder comprender con mayor exactitud cómo se origina la copla y cuál fue su función en la sociedad en que nace, los autores y autoras consultados señalan que es preciso atender al contexto que hace posible su aparición. Así, se sitúa el origen de la copla en la España del siglo XX, un periodo plagado de cambios sociales y culturales que constituyen un caldo de cultivo perfecto para que el género triunfara: revolución tecnológica, progreso social y transición entre la tradición oral y el *mass media* (SIEBURTH, 2014). CARREÑO (2015) explica que, en efecto, en aquellos años se da una «encrucijada histórica» (pág. 1), que es común a otros géneros musicales que aparecen contemporáneamente, como el jazz, la *canzone napolitana* o el tango. No es casualidad, entonces, que todos estos repertorios compartan el lugar y el entorno en el que nacen, se popularizan y se suelen dar: el ambiente eminentemente urbano, en el que surge una nueva forma de consumir y producir música, relacionada con una concepción capitalista del arte, destinado al consumo de masas.

A la hora de señalar orígenes de la copla, parece que la Musicología se muestra más unánime que en el caso de su terminología. Como TORRES (2011) indica, podemos situar sus precedentes tan remotamente como se desee —jarcha mozárabe, retazos de canciones en crónicas y poemas épicos, estribillos de Juan de la Encina—, si bien la mayoría de autores sitúan su origen más inmediato en la tonadilla. Este repertorio escénico gozó de gran popularidad a mediados del siglo XVIII, momento en el que, ocupando el lugar de la zarzuela, llama la atención del público nacional, entonces obnubilado por la ópera italiana (ÁLVAREZ RAMOS, 2009).

Para hablar de tonadilla escénica es menester mencionar a SUBIRÁ (1933, cit. por VARELA DE VEGA, 1981), quien relata en su obra las cinco etapas en que la tonadilla se va independizando de los géneros que la acogen, comenzando siendo el intermedio y epílogo de las comedias junto al entremés y sainete, que consigue desplazar, obteniendo el máximo protagonismo y desligándose poco a poco de las comedias, constituyendo obras independientes. Tal era su popularidad que se irán extendiendo hasta conformar breves óperas cómicas (*Ibidem*).

Con la primera tonadilla escénica, que suele decirse es *Una mesonera y un arriero* (1758) de Luis Misón (ROMÁN, 1993), comienza a hablarse de los coros de cuatro voces que interpretaban «coplillas populares», en las que podríamos encontrar un primer germen de lo que sería la copla, las cuales eran llamadas «seguidillas



epilogales», que constituían la parte final de las tonadillas. Métricamente, las seguidillas corresponden métricamente con la copla, y, debido a su gran popularidad, las seguidillas epilógicas funcionaban a menudo como una pieza independiente de las tonadillas.

LOLO (2003) menciona como posible causa de la decadencia de la tonadilla a la falta de una estructura fija que la consolidara como género. A los efectos que interesan a este TFG, resulta importante señalar cómo, al tiempo en que la tonadilla cae en declive, aparecieron otras representaciones ligeras, como el género chico —cuyo pistoletazo de salida es la obra *La canción de la Lola* (1880), de Chueca y Valverde— y, a principios del siglo XX, el género ínfimo —en el que la canción no guarda relación con la trama en escena— y las varietés, de influencia francesa y naturaleza picaresca, cuyo germen fue *La Pulga*, interpretada en el Teatro Barbieri en 1893. Éste género se mantendría vivo hasta los años cuarenta (TORRES, 2011).

Autoras como VILLEGAS (2017) y CALERO (2015) afirman que las varietés dan paso al cuplé en la España de principios del siglo XX, el cual podemos definir como una «canción corta y ligera, que se canta en teatros y otros locales de espectáculo» (RAE 2014, cit. por BARREIRO, pág. 86). Una definición un tanto imprecisa, ya que, según TORRES (2011), se denominaba cuplé de forma genérica a las canciones que «se popularizan en España desde los últimos años del siglo XIX hasta las vísperas de la guerra civil de 1936» (pág. 6). Este término proviene del francés ‘couplet’, palabra que se hispanizó a ‘cuplé’, designando en un principio a la estrofa que se alterna con el estribillo en las canciones populares. Durante el primer cuarto del siglo XX, este término se refirió tanto a un número de la zarzuela y del género chico, como a la canción independiente picaresca (CASARES, 2003).

El cuplé podía desdoblarse en dos corrientes: por un lado, el romántico y, por otro lado, el picaresco, que fue el que mejor funcionó en un primer momento, ya que, como explica SALAÜN (1990), durante los años de la Guerra Civil Española se recurrió, por razones obvias, a los espectáculos de corte fácil y divertido, en el que «las mujeres canta[ba]n, baila[ba]n y se exhib[ía]n, [en tanto que] los hombres ocupa[ba]n todos los demás puestos» (pág. 79, cit. por ANASTASIO, 2007, pág. 195).

Es el cuplé romántico el que más se asemeja a lo que será la copla, con artistas como Raquel Meller (Tarazona, 1888-Barcelona, 1962), Amalia Molina (Sevilla, 1881-Barcelona, 1956) y Pastora Imperio (Sevilla, 1887-Madrid, 1979) como principales

valedoras. Estas dos últimas artistas combinaron su raíz identitaria andaluza con el cuplé, llevando el repertorio, a la postre, a lo que sería finalmente denominado ‘copla andaluza’ (CALERO, 2015). Esta ‘canción andaluza’ presenta una estética y lenguaje derivados del flamenco, que la copla española absorbería, unificando así los términos andaluz y español, orientados a una construcción nacional propia de la época, como bien explica CELSA ALONSO en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España Contemporánea* de 2011. Para VÁZQUEZ MONTALBÁN (2000, cit. por OTAOLA, 2015), esta canción española es «una canción andalucista en la imaginaria, la melodía y la pronunciación, vinculada a una España agrícola y provinciana» (pág. 9).

Como consecuencia, en los años 30 del siglo pasado, este tipo de canciones estaban ya completamente alejadas del cuplé primitivo (GARCÍA PIEDRA y GIL SISCAR, 2007). Otros autores, en cambio, consideran que el proceso se dio al revés, es decir, que a finales de 1920, con el declive del cuplé, cobrarían fuerza las variedades, que darían lugar a la copla andaluza (ROMÁN, 1993).

Al mismo tiempo que el cuplé, en principio picaresco, se acerca a temas románticos va también dramatizando su argumento, de tal suerte que sus textos comienzan a beber de grandes poetas. Por ello, algunos especialistas, como TORRES (2011), señalan que hubo una época en que fueron usados indistintamente los términos ‘cuplé’, ‘tonadilla’ y ‘canción española’.

Los artífices de semejante evolución serían figuras como las de Concha Piquer, Manuel Quiroga y Rafael León, ya que constituyen una «generación-puente», otorgando a la copla de los que serían sus rasgos diferenciadores (TORRES, 2011, pág. 7), aunque SIEBURTH (2014) atribuye la invención de la ‘fórmula’ de la copla a Federico García Lorca (Fuentevaqueros, 1898-camino Vízcar a Alfacar, 1936), merced a sus grabaciones de canciones de tradición oral, recogidas en Andalucía, Extremadura y Castilla e interpretadas por Encarnación López Júlvez *La Argentinita* (Buenos Aires, 1898-Nueva York, 1945). Parece ser que estas grabaciones los llevarían a interpretar un espectáculo que consistía en una serie de estampas folklóricas. La más exitosa de todas ellas, *Las calles de Cádiz* (1932), inspiraría a tres de los más notables creadores de la copla española, León, Quintero y Quiroga —poeta y compositores, respectivamente— (SIEBURTH, 2014).

Diez años más tarde, con el espectáculo *Ropa Tendida* de Concha Piquer, se inicia el género del *espectáculo folclórico* —que en un principio iba a llamarse ‘*revista andaluza*’, para diferenciarse de las variedades—. Este espectáculo, procede al ya mencionado de García Lorca, el cual sirvió de inspiración a sus creadores, constituyendo lo que años más tarde se conocería como copla (ROMÁN, 1993).

En los años treinta este género se consolida y prolifera en teatros, cafés cantantes y películas y, en los años de posguerra, la radio serviría de vehículo principal para la difusión de las mismas —aun cuando muchos hogares no poseían una— (SIEBURTH, 2014).

Autores como VÁZQUEZ MONTALBÁN (2000, cit. por CERÓN, 2013) sitúan aquí la época dorada de la copla, desde 1902, con *Suspiros de España*, hasta 1939, aunque la mayoría de autores consultados, recogidos en el siguiente apartado, la enmarcan en fechas posteriores.

### 3.1.1. Edad de oro de la copla (1939-1960)

Como ya hemos comentado, sería en la década de 1930 cuando la copla se afianza, pero no este género no llega a su punto álgido hasta después de la Guerra Civil, gracias a un excelente elenco de intérpretes, compositores, poetas y escenógrafos y a la gran difusión fruto de los nuevos medios de comunicación —radio, grabaciones, cine—, lo que provocó que en los años 40 estas canciones formaran parte de la cotidianidad del pueblo español. Podemos decir, por tanto, que la copla fue un «elemento de continuidad» entre la II República y la Dictadura, ya que, excepto aquellos que tuvieron que exiliarse, los artífices eran los mismos, así como la música y las letras —al menos hasta que algunas fueran censuradas— (CALERO, 2014, pág. 58).

El gran éxito de la copla en estos años radica en la necesidad de una vía de escape propia de la posguerra, lo que hace que la expresión de los sentimientos propios a través de la música, sirva de catarsis e incluso de supervivencia, como explica SIEBURTH (2014) en su libro, donde realiza un detallado estudio de tipo psicológico

para demostrar cómo las coplas fueron una herramienta muy valiosa en la vida de muchas personas:

Mi estudio analiza cómo cantar ciertas coplas compuestas por León y Quiroga e interpretadas por Conchita Piquer pudo ayudar a los vencidos a enfrentar estas dificultades psicológicas, alejando el peligro de dejar de sentir por completo y pasar por la vida como sonámbulos, lo que los psicólogos denominan “la muerte mental” [...] Sostengo así que cantar las coplas de Rafael de León era casi la única manera que tenían los vencidos de expresar sus problemas en voz alta y en primera persona, sin correr peligro, porque lo hacían en clave, tomando el papel de los personajes ficticios encarnados de manera magistral por Concha Piquer (SIEBURTH, 2014, s.p).

Autores como TÉLLEZ (2011, cit. por BERNETE, 2019) señalan la dificultad que existe en separar copla de franquismo, debido a los años que marcan su edad de oro, entre el comienzo del Régimen y la apertura internacional (1939-1954). Aun así, debemos de entender, como señala TORRES (2011), la diferencia entre «cultura franquista» y «cultura en el franquismo» (pág. 1), ya que la primera expresión deja entender que la cultura queda sometida al franquismo; mientras que la segunda simplemente alude a una relación meramente temporal y no ideológica. A pesar de que la mayoría de especialistas —BERNETE (2019), COLMEIRO (2003), VÁZQUEZ MONTALBÁN (2000), GARCÍA PIEDRA Y GIL SISCAR (2007), TERCENCI MOIX (1993)— separan en sus estudios copla y franquismo, como bien explica PRIETO BORREGO (2016) «es difícil admitir que la copla, uno de los instrumentos con mayor capacidad de asimilación por cualquier sector de la población no fuera utilizado con fines socializadores» (pág. 291). Apoyan esta relación otras autoras, como GARCÍA MORENO (2017), quien comenta que la copla en estos años «fue construida por el Régimen como una herramienta política». (pág. 1), o ÁLVAREZ RAMOS (2009), quien compara el fenómeno de la copla con la máxima romana «Pan y Circo», explicando así las coplas cuya temática es loar la patria (pág. 200). En este mismo sentido también se manifiesta MUÑIZ VELÁZQUEZ (1998, cit. por OTAOLA, 2015), quien explica que el franquismo se valió de este género para acrecentar sentimientos patrióticos, y utilizarlos como barrera a otros géneros extranjeros. Se oponen a esta idea AMADOR, quien tilda esta identificación copla-franquismo de ‘injusta’ (2013, cit. por VILLEGAS, 2017), OTAOLA (2015), que defiende que la mayoría de las letras de las coplas no concuerdan con la ideología franquista (2015) y de nuevo TÉLLEZ (2011, cit. por BERNETE, 2019), quien afirma que son dos mundos completamente diferentes: «la copla, apasionada; la dictadura, gris.» (pág. 2).

Puede haber disparidad en cuanto a si la copla estaba al servicio o no del franquismo, y en qué grado, pero en lo que sí que coinciden todos los autores consultados es que el éxito de la copla fue un fenómeno independiente, ya sea porque, como afirman GARCÍA PIEDRA, GIL SISCAR (2007) y BOYERO (2002), la copla ya era un género consolidado durante la Segunda República, y en la misma línea, apunta CARREÑO (2015) que la copla «no puede entenderse sin la radical historicidad que la produce. Esto la dota de autonomía frente a los intentos de apropiación por parte del poder» (pág. 3); también puede ser considerado un fenómeno separado del Régimen simplemente por su carácter insumiso, como comenta COLMEIRO (2003).

Para comprender el éxito que cosechó la copla en estos años, es fundamental analizar su papel en la sociedad desde el punto de vista psicológico y cultural, algo en lo que BERNETE (2019) hace especial hincapié, dando especial valor a la identificación del oyente con las historias contadas en las coplas, haciéndolas suyas y adquiriendo una libertad que difícilmente podía conseguirse en la vida real. COLMEIRO (2003) explica que estas canciones pueden considerarse un remedio a la ‘amnesia’ imperante sobre el pasado y el rol de las mujeres en la dictadura franquista, relacionando directamente copla con el género femenino, quienes tienen un papel clave también como oyentes y difusoras del género, quizá por una mayor necesidad de escapar de esa realidad impuesta en unos años tan difíciles.

Por tanto, en relación con la etapa de mayor esplendor de la copla, podemos concluir que, pese a que el franquismo pudiera en menor o mayor medida servirse de la copla como herramienta para tranquilizar y manipular al pueblo español, la gran mayoría de autores conciben ambos elementos por separado, por todo lo expuesto anteriormente.

Autores como TORRES (2011) y VÁZQUEZ MONTALBÁN (2000), a pesar de no atribuir el éxito de la copla al franquismo, sí le atribuyen su declive, puesto que fue la falsa identificación de copla y franquismo la que hizo que este género fuera denostado:

La posterior evolución de la canción española sigue un proceso consecuente con la propia dinámica de un género entroncado en una sólida y fecunda tradición, más allá de una discutible manipulación ideológica y de su dependencia de un régimen político que,

en buena medida, resultó ser causa de su posterior decaimiento (TORRES, 2011, pág. 11)

La copla va decayendo a finales de los años 50, época en que se acerca el fin del aislamiento internacional y comienzan a llegar a nuestro país canciones extranjeras que resultan exóticas y atractivas, primero de procedencia franco-italiana, y después angloamericana. Las generaciones más jóvenes son seducidas por el dominio pop-rock, a la vez que las actuaciones de las copleras en los teatros dejaban de ser rentables. Es entonces cuando este género se ve desplazado y degradado hasta llegar a mitad de los años 60, cuando se caricaturiza (TORRES, 2011). ROMÁN (1993) explica que la copla podría haber convivido con estos nuevos géneros, pero ya tenía unas connotaciones que nada cuadraban con los intereses de aquella época.

### **3.2. La mujer en la copla, protagonista del género**

En la sociedad de la primera mitad de siglo XX, la mujer habita un lugar muy complejo, pues se ubica en una situación llena de paradojas y contradicciones, empezando por su contexto, pues, siendo invisibles son imprescindibles, poseen una gran carga de responsabilidad —cuidado y educación de los hijos, atención a las labores domésticas— pero sin capacidad de decisión. A pesar de este contexto, tan hostil para ellas, en la copla encuentran un género en el que asumen un total protagonismo, que contrasta con su participación en el resto de actividades culturales y públicas (CARREÑO, 2015).

Hay numerosos especialistas que explican este protagonismo de la mujer como un anti-modelo para su adoctrinamiento desde el Régimen, para educar a las mujeres en cuáles son los modos de vida apropiados y seguros —matrimonio, familia— y cuáles había que evitar para no acabar como las desgraciadas protagonistas de esas canciones —toda vida fuera de la moralidad nacional-católica— (PRIETO BORREGO, 2016). Esta autora afirma que las letras de las coplas representan «una imagen de la mujer opuesta al modelo femenino fijado por el franquismo y la Iglesia Católica» (pág. 1), para así, poder educar en las penitencias que corresponden a aquellas que actúen de

manera contraria a la considerada correcta. PRIETO BORREGO (2016) explica cómo la copla fue usada como proyecto de moralización del primer franquismo, que usó el cuerpo femenino para su propósito de control demográfico —entre otros proyectos—. A su vez, la imposición de la moral católica sirvió a este propósito, pues se impuso como objetivo de toda mujer la procreación—siempre dentro del matrimonio—, llevando a la condena social a todas aquellas que no cumplieran con este cometido, atendiendo a las publicaciones de la Sección Femenina: «La verdadera misión de la mujer es dar hijos a la Patria» (REVISTA DE LA SECCIÓN FEMENINA, 1942, cit. en OTERO, 1999, cit. por PRIETO BORREGO, 2016). De esta manera, a través de las canciones, ciertos sistemas de control y dominación masculina se acabaron/acababan interiorizando como naturales en todas las capas de la población, sea cual fuere su condición social.

Aun así, es interesante observar cómo, aun considerando cierta esta teoría, al escribir y cantar sobre estas mujeres que viven en los márgenes de la sociedad, por más que sea para desestimarlas, están siendo visibilizadas. Al contar sus penas y sus dolores, se evidencian modos de vida que, por muy mal que acaben o mucho que sean tachados de impuros, existen, y se les otorga un gran protagonismo (GARCÍA MORENO, 2017).

En contraposición, encontramos a autores como BERNETE (2019), que afirman que la copla, incluso en los años del Régimen franquista, divulga una moral nada convencional, al poder expresarse libremente otros amores fuera de la legalidad, amores no aceptados por la sociedad, sin legitimarlos ni deslegitimarlos. Afirma además que, las mujeres de la copla—independientes y empoderadas— no coinciden con la realidad vivida por las mujeres de la época y que, al ser una manifestación artística, no tiene por qué hacerlo. En este mismo texto BERNETE (2019) analiza la copla fuera de la política, por ello, no relaciona el papel de la mujer en sus letras con un intento de educar ni adoctrinar por parte del Régimen, como indican otros autores.

Es por ello que, en los estudios de género sobre la copla, existe tanta disparidad de opiniones. ¿Encontramos en la copla un ideal femenino de mujer fuerte, insumisa y de espíritu libre (TORRES, 2011) o, se usan esos atributos para, precisamente, ser reprobados?

### 3.2.1. La tipología de la mujer en las letras de la copla española

En las coplas, la temática principal es la idea de amor romántico «en una época en la que los hombres eran ciudadanos de pleno derecho y las mujeres objetos de deseo» (VILLEGAS, 2017, pág. 822). De esta idea de que el objetivo último de la mujer es el amor—concretamente el matrimonio—nacen toda la emoción y dramatismo desmedido tan característico del género. Es por ello, que muy a menudo sus protagonistas se encuentran incompletas y sufridoras, debido a una equiparación amor-dolor (*Ibidem*).

Como ya hemos comentado anteriormente, la mujer ocupa un papel completamente destacado en las letras de las coplas. TORRES (2011) afirma que en muchas letras de las coplas encontramos una representación femenina “de espíritu libre y actitud insumisa, nada convencional, y hasta radicalmente opuesta a los valores impuestos”. Por otro lado, SALAÜN (1990, cit. por CARBAYO, 2013) sostiene que las coplas —pese a su «supuesta modernidad»—lejos de empoderar a las mujeres, reforzaron su subordinación al género masculino, e incluso afirma que este género mantuvo durante muchos años la idea de la mujer como objeto sexual, esto es debido, explica, al binomio virgen/prostituta que se representa en sus letras, siguiendo la moral católica burguesa imperante en la época. GUARINOS (2007) en la misma línea, afirma que la copla, «de profundo cristianismo y sumisión al régimen y a los hombres [...] poco correspondía con el discurso feminista». Coincide PRIETO BORREGO (2016) en parte con esta idea ya que, explica, con estas historias se pretende avisar a las mujeres que viven al margen del matrimonio de las terribles consecuencias que esto traerá a sus vidas, pero reconoce que al mismo tiempo se provoca la empatía con las protagonistas de estas letras.

En cuanto a los temas de las letras de las coplas, GARCÍA PIEDRA y GIL SISCAR (2007) afirman que encontramos una gran variedad de mujeres: desde casadas fieles hasta prostitutas y asesinas. A pesar de que la mayoría cuentan con características estereotipadas, encontramos algunas mujeres que mantienen su autonomía y sus rasgos propios. Sin embargo, CARREÑO (2015) comenta que los perfiles de estas mujeres son muy similares, e indica el tipo de mujer más representado, para lo cual cita a HOBBSAWM (1998, citado en CARREÑO, 2015): «*Phryne, fishwife and goddess of*



*freedom*» (pág. 96). Se trata de mujeres que sobreviven por ellas mismas, aunque sea a costa de su propia felicidad.

Según GARCÍA MORENO (2017), en las coplas que representan a mujeres casadas, existe una equiparación dolor-amor, concibiendo el matrimonio —símbolo de amor verdadero— como un modo de vida que a menudo debe ‘aguantarse’, por un bien mayor, y cualquier signo de resistencia ante esto se acaba ‘pagando’. En una sociedad en la que el adulterio puede incluso pagarse con la cárcel, encontramos canciones que hablan de ello, de amantes y de sus infelices vidas, humanizando así este tipo de situaciones que suelen condenarse sin más (*Ibidem*).

Ambas teorías, sin embargo, pueden coexistir, ya que nada suele ser blanco o negro y la copla está llena de estos matices: las mismas letras que sirven al Régimen para castigar la rebeldía femenina y para ensalzar los valores tradiciones, dan a la misma vez voz al sufrimiento de muchas mujeres de la época.

Algunos especialistas tratan de agrupar los tipos de mujer que aparecen en las coplas. CERÓN TORREBLANCA (2013) las organiza en siete tipos: la mujer de España, la Otra, la mujer desgraciada que espera al amante, la solterona, la mujer fatal, la arrepentida y la mujer histórica. PRIETO BORREGO (2016) hace un muy completo repaso de los cinco perfiles más comunes que encontramos en la copla, y sus características habituales. Ya que algunas tipologías son coincidentes en ambos autores, o están estrechamente relacionadas, añadiendo otra categoría de CARREÑO (2015) podemos recoger en total diez categorías, que resume la Tabla 1 y se describen a continuación.

Tabla 1. Tipología de la mujer que aparece en las letras de la copla española			
Tipología	Descripción	Ejemplo	Referencia
La mujer de España	Se exaltan las cualidades de las mujeres españolas, de una manera estereotipada, resaltando su belleza.	<i>Carmen de España</i> <i>La morena de mi copla</i>	CERÓN TORREBLANCA (2013)
La mantenida (La Otra)	Mujeres que venden su compañía a un solo hombre. Esto suele desencadenar en el «binomio amor-dinero». La mayoría de las veces son abandonadas.	<i>Romance de la Otra</i> <i>María de la O</i>	CERÓN TORREBLANCA (2013) y PRIETO BORREGO (2016)
La soltera	Mujeres fatales que ‘juegan’ con los hombres, usando su belleza como arma. Su castigo es enamorarse y así ser ajusticiadas. Suelen tener profesiones ‘de moral dudosa’.	<i>La Salvaora</i> <i>La Parrala</i> <i>La Zarzamora</i> <i>La falsa monea</i>	PRIETO BORREGO (2016)
La solterona	Se representa de una manera cómica, relacionando soltería y fealdad. Acaban casadas pues no merecen castigo divino.	<i>La niña de la Estación</i> <i>Picadita de Viruela</i>	CERÓN TORREBLANCA (2013) y PRIETO BORREGO (2016)
La mujer histórica	Hablan sobre la vida de personajes femeninos históricos.	<i>Eugenia de Montijo</i> <i>La infanta torera</i>	CERÓN TORREBLANCA (2013)
La prostituta	Tienen un destino fatal (normalmente por culpa de un hombre) y acaban alcoholizadas, mercantilizadas, o desterradas.	<i>La Lirio</i> <i>Ojos Verdes</i> <i>La Bien Pagá</i>	PRIETO BORREGO (2016)
La adúltera	Si las adúlteras son las mujeres casadas, llevarán una condena (tanto social como propia) de por vida.	<i>La Carcelera</i> <i>No me mires a la cara</i>	PRIETO BORREGO (2016)
La caída	Aquellas mujeres que quedan embarazadas sin una paternidad reconocida. Eran rechazadas y moralmente condenadas.	<i>Almudena</i> <i>Y sin embargo te quiero</i>	PRIETO BORREGO (2016)
La justiciera	Deciden vengarse y castigar al hombre que les ha engañado o deshonrado. Son presentadas de manera heroica.	<i>Consolación, la de Utrera</i> <i>Lola Puñales</i>	PRIETO BORREGO (2016)
Mujeres castas y puras	Las únicas salidas moralmente aceptadas: Mujeres en matrimonio o en convento. Las mujeres casadas de las coplas a menudo son infelices.	<i>Rocío</i> <i>Cárcel de Oro</i>	CARREÑO (2015)

*La mantenida* es entendida por CERÓN TORREBLANCA (2013) en la misma categoría que *La Otra*, mientras que PRIETO BORREGO (2016), las agrupa junto a las prostitutas. CERÓN TORREBLANCA (2013) no otorga a las mujeres justicieras una categoría propia, sino que las añade como un subgrupo de la *mujer fatal*. También algunas de estas mujeres fatales de Torreblanca son recogidas por Prieto como simplemente solteras por elección. En la tabla recogida arriba, se ha decidido eliminar la categoría de *mujer fatal*, ya que alude más bien a un temperamento que un estatus propiamente dicho, ya que en la copla, encontramos mujeres fatales solteras, prostitutas, justicieras y adúlteras, y todas ellas tienen un protagonismo y entidades tales como para conformar un arquetipo por sí mismas. Asimismo, no se han considerado en la tabla aquellas categorías cuya única razón es la de la profesión, ya que el tratamiento de estas historias viene determinado más bien por el rol de la mujer en la sociedad—el cual en casi todos los casos se define por su relación con un/unos hombre/s—, que por su profesión, aunque suele estar relacionado.

Por un lado encontramos a las prostitutas y mantenidas: que no son tan “malvadas” como simplemente desgraciadas. Aquí se educa en que las profesiones consideradas de moral dudosa, no tienen un buen final para las mujeres que las ejercen: artistas, prostitutas, cantantes y bailarinas. Estas mujeres acaban desterradas, completamente cosificadas o alcoholizadas. Las mantenidas, para PRIETO BORREGO (2016) son mujeres prostituidas para un solo hombre, sin embargo CERÓN TORREBLANCA (2013) las considera más bien como una amante. Estas relaciones no son castigadas en la copla de la misma manera ya que estaban aceptadas socialmente. Aun así, encontramos un destino desgraciado para aquellas mujeres que prefieren el dinero o los placeres materiales antes que el amor verdadero. PRIETO BORREGO (2016) afirma que las prostitutas de las coplas franquistas son representadas de una manera más triste y sórdida, que en las coplas de años anteriores.

El tratamiento del adulterio en el franquismo requeriría un capítulo entero, por su complejidad, el control que se ejerce desde el Régimen en las familias, y las desigualdades que acarrea. Nos limitaremos a explicar que las consecuencias de esta “transgresión” eran completamente diferentes en el caso del hombre y de la mujer, y esto queda evidenciado en las letras de las coplas. Era socialmente entendido que la mujer era infiel porque es adúltera por naturaleza, mientras que el hombre lo era porque

había sido seducido por otra malvada mujer. Las mujeres casadas infieles eran arrastradas a una condena social y de auto-culpa, acarreando una eterna penitencia. En el caso de los hombres, en las coplas sólo se usa para hablar del sufrimiento que causa en su esposa o su amante —de nuevo, la mujer en el centro—. Las esposas ‘engañadas’ de las coplas, no obstante, suelen tener una actitud de resignación.

Las seducidas y abandonadas —las caídas— representan a las más atormentadas y desdichadas mujeres. Aquellas que deben criar a sus hijos solas son condenadas moralmente, viviendo a menudo el rechazo de sus familias y siendo equiparadas a delincuentes.

A menudo se relacionan a las solteras—por elección—en la copla con las prostitutas u otras profesiones que eran consideradas similares. Existía la creencia de que éstas se ‘aprovechan’ de su belleza para usarla como tentación y corromper a ‘pobres’ seducidos. Encontramos aquí una fuerte estereotipación de la mujer fatal, cuyo castigo es al final ser ella quien se queda sola.

En cuanto a la estigmatización de las solteras que no son presentadas como crueles—designadas despectivamente como ‘solteronas’—, a menudo las presentan como poco agraciadas físicamente, pero terminan casándose—se les ofrece un final feliz porque, como no usan su belleza con maldad, no son castigadas—. Sin embargo, TORREBLANCA (2013) afirma que a estas solteronas acaban saliéndole las cosas mal, debido a su empeño por encontrar el amor.

Encontramos una categoría muy peculiar dentro de la clasificación de PRIETO BORREGO (2016): las justicieras. Éstas, cansadas de que la vida las maltrate, deciden vengarse y castigar a todo el que las ha tratado mal. Aunque no es un tema tan extendido como los anteriores —sobre todo en la copla franquista—, sí que encontramos las suficientes coplas con esta temática como para resaltarlas. Lo más reseñable quizá sea el tratamiento que se les da. Lejos de ser castigadas, son presentadas con heroicidad, sin arrepentimiento, ya que recuperan su dignidad —esto se hace más evidente si el motivo del asesinato ha sido una violación- a menudo son llamados ladrones – por ‘robar’ la virginidad—. Es sin duda en esta categoría es donde más vemos evidenciada esta rebeldía y empoderamiento del que nos hablan diversos especialistas.

Como hemos visto, en todas estas categorías de mujeres en la copla que recoge Prieto encontramos mujeres al margen de la sociedad y de la moralidad dominante. Pero, ¿existen coplas que hablen de mujeres casadas, castas y puras? Aunque escasas, la respuesta es sí. Entre los roles moralmente aceptados encontramos el matrimonio, la soltería o el convento —podría meterse incluso aquí a ‘la otra’, cuya moralidad no estaba muy clara—. Dentro de las coplas que hablan de matrimonios, podríamos dividir en dos clases: por un lado, aquellas felizmente casadas sin conflicto —las menos—, y por otro, aquellas que se debaten entre la marginalidad o un matrimonio infeliz, o en las que hay algún tipo de inestabilidad (CARREÑO, 2015).

Encontramos otro elemento muy presente en las coplas que hace las veces de «coro» —como si de tragedia griega se tratase— representado por vecinos y vecinas, familiares, curiosos, quienes opinan sobre las desventuras de la protagonista, la juzgan o la castigan. A pesar de que esto puede ser entendido también como «arma moralizante» —el castigo social—, a menudo se ridiculizan estas voces en favor de las protagonistas, quienes hacen lo que quieren a pesar de las malas lenguas (VILLEGAS, 2017, pág. 779). Es aquí donde reside, como explica CARREÑO (2015), la heroicidad de estas mujeres, quienes a pesar de no realizar grandes epopeyas, sobreviven en un espacio de «indeterminación moral», lo que ya de por sí les otorga una gran valentía.

Aunque no en todas las coplas queda especificado el aspecto físico de las protagonistas, VILLEGAS (2017) analiza aquellas en las que sí queda evidenciado, definiendo al arquetipo de mujer en las coplas como guapa, usualmente morena, con ojos grandes, labios carnosos y pelo azabache. CERÓN TORREBLANCA (2013) compara estas características físicas con las mujeres de las pinturas de Julio Romero de Torres (Córdoba, 1874-1930). El nivel social de éstas es variado, desde la humildad más absoluta—floristas, castañeras, campesinas, prostitutas— hasta las ricas, menos frecuentes—señoras de clase acomodada, reinas, damas de alcurnia— (VILLEGAS, 2017).

En cuanto a la escenografía de las coplas, CARREÑO (2015) nos explica dos lugares principales en los que se desarrolla la trama, creando así una dicotomía reclusión-libertad —público-privado—. En cuanto a la reclusión —ámbito privado—

encontramos lugares como las casas —siempre con atmósfera opresiva—, mientras que en los espacios públicos tenemos bares, mancebías, o la calle. En estos sitios siempre es donde la moral se tambalea y donde las mujeres alcanzan su autonomía —siempre rodeadas de peligros—.

### 3.2.2. Otros protagonistas de la copla: *las intérpretes y los creadores*

Como ya se ha expuesto, las letras de las coplas constituyen un gran imaginario de experiencias, estereotipos, vivencias y características de la mujer de la época —coincida o no con la realidad del momento—. Este protagonismo femenino no se limita a las letras, ya que también podemos encontrarlo en sus intérpretes, desde su origen y hasta la actualidad. Aun así, encontramos también intérpretes masculinos prodigiosos como Miguel de Molina (Málaga, 1908-Buenos Aires, 1993), Manolo Caracol (Sevilla, 1909-Madrid, 1973), Juanito Valderrama (Jaén, 1916-Sevilla, 2004), Antonio Molina (Málaga, 1928-Madrid-1992) o Manolo Escobar (El Ejido, 1931-Benidorm, 2013).

Encontramos numerosas publicaciones que se dedican a exaltar y a relatar estas figuras de la copla, entre las que destacan los dos libros de ROMÁN —*Memoria de la copla: de Conchita Piquer a Isabel Pantoja* (1993) y *Las grandes de la copla: Historia de la canción española* (2010)—, en los que indaga en las vidas y obras de las intérpretes y los creadores de las coplas.

CARREÑO (2015) explica este protagonismo femenino en la continuidad que la copla presenta con la tonadilla escénica, que presenta un lugar para el ‘lucimiento femenino’, para el disfrute de un público masculino —al contrario que en la copla, dónde el público también es mayormente femenino—. Podemos situar como máxima exponente de la tonadilla a Raquel Meller, quien asienta lo que será el papel femenino de las copleras, que vendrá de la mano años más tarde por artistas de la talla de Concha Piquer, —la más icónica de las copleras de posguerra—.

En cuanto a la terminología, de nuevo hay discrepancias, pues no encontramos una designación concreta. Acaso sean los más utilizados tonadillera, folklórica, cupletista, cantaora y cancionera, aunque la mayoría de ellos hacen referencia a otros géneros asociados al origen de la copla, y otros —folklórica— simplemente atienden a su idiosincrasia, por lo que no serían del todo válidos (CALERO, 2014). Según ROMÁN (1993), el término más correcto es el de «cancionero o cancionera», aunque, según VILLEGAS (2017), para el pueblo siempre han sido «Las Folclóricas». Sólo encontramos el término ‘coplera’ en la publicación de TÓVAR-VICENTE (2019), el artículo de GARCÍA MORENO (2017), la tesis de VILLEGAS (2017) y la publicación de GUARINOS (2009). El término ‘tonadillera’, pese a ser más inexacto, aparece mucho más frecuentemente, posiblemente por su tradición. COLMEIRO (2005 cit. por. ANASTASIO, 2017), por su parte, utiliza estos términos indistintamente.

Al igual que las letras que ellas mismas interpretan, tampoco estas intérpretes se sitúan en el rol de mujer sumisa que a veces defienden, ya que, paradójicamente con la sociedad en la que viven, son poderosas y tienen más libertad que sus desafortunadas coetáneas. Por tanto, encontramos también una transgresión en la propia figura de la coplera (GARCÍA MORENO, 2017). Puede que por necesidad, las mujeres que cantaban cuplés descarados, fueron sustituyéndolos por unos cuplés sentimentales que ya eran coplas, cuando la censura les impidió seguir cantando dichas canciones pícaras. Pudieron gracias a este género —sin olvidar el hecho de que se convirtieron en representación de la nación española— adherirse a la ideología vigente, para lo que, además, representaban ciertas «estrategias discursivas» en sus apariciones en público, en las que promulgaban una serie de ideas conservadoras acerca de las mujeres que no encontramos ni en sus biografías ni en sus puestas en escena, en las que más bien se daba a entender una insatisfacción con sus relaciones románticas (CARBAYO, 2013, pág. 528). Esto que quizá pueda ser entendido como una especie de «doble moral» es entendido por CARBAYO (2013) como un «proceso de negociación», fruto de una conversación con su pasado y un gran entendimiento de la historia de la mujer española (pág. 529). Para BOYERO (2002), sin embargo, la libertad que estas mujeres ejercían, era comparable a la de las protagonistas de las historias cantadas, fusionándose en ocasiones cantante y canción, —fruto de sus veraces interpretaciones— lo que acrecentó el interés por ellas y sus canciones. En efecto, «se admiraban la fuerza, empuje y decisión que transmitían a través de su voz y su actitud vital, cualidades que eran

prohibitivas para las mujeres de a pie» (VILLEGAS, 2017, pág. 74). Por esta razón CARBAYO (2013) considera que

estas representaciones genéricas y nacionales consiguen una relación sororal [...], de pacto entre mujeres que se reconocen como interlocutoras al proveer con su mera presencia de compañía, apoyo y poder a muchas mujeres que tal vez no hayan podido acceder a otras formas de expresión (pág. 30).

También CARBAYO (2013) analiza las puestas en escena que caracterizaban sus espectáculos. Resalta cómo estas intérpretes hacen un esfuerzo consciente por centralizar la intensidad de la copla en ellas, más que en su música, transmitiendo así una imagen de honestidad a los oyentes. Esto, sumado a la identificación con la letra propia de las coplas, les otorga cierto poder a la hora de interpretar. Resalta también una reivindicación del deseo sexual femenino, ya que en muchas coplas estas mujeres son sujetos y no objetos de este deseo, lo cual evidencia de nuevo una actitud contraria a los valores impuestos.

Podemos observar este espíritu insumiso en la gran Concha Piquer a quien, en dos ocasiones, le fue retirado el pasaporte por su actitud de rebeldía ante las autoridades franquistas, entre las que se incluyen, el rechazo del Lazo de Isabel la Católica —prestigiosa condecoración del Régimen franquista—, o negarse a cantar para Francisco Franco —para quien sólo cantó una vez— en unas cuantas ocasiones. Su poder era tal que también llegó a oponerse a la censura de las coplas vigente en la época, pagando las multas correspondientes (ROMÁN, 1993).

Estas cantantes se convirtieron en personajes totalmente mediatizados, referentes culturales, que han creado tendencia tanto en modas como en expresiones y costumbres, llegando incluso a inaugurar todo un género cinematográfico dedicado a estas mujeres y sus canciones (ÁLVAREZ RAMOS, 2009). Es por ello que TORRES (2011) afirma que

voces inconfundibles como las de Conchita Piquer, Juanita Reina, Marifé de Triana, Antoñita Moreno, Juanito Valderrama, Pepe Blanco o Antonio Molina han dejado una huella imborrable en la educación sentimental de varias generaciones de españoles. (pág. 8)



Otros intérpretes no tuvieron la misma suerte, como explica Calero (2014) en su trabajo sobre Miguel de Molina, quien tuvo que exiliarse del país. Ángel Sampedro Montero, *Angelillo* (Vallecas, 1908-Buenos Aires, 1973) o el compositor Salvador Valverde (Buenos Aires, 1895-1975) compartieron el mismo sino.

Aunque no era hasta que los intérpretes daban voz a las coplas cuando éstas llegaban a su público, algunos especialistas argumentan que todo el peso de la copla recaía en los hombros de los compositores, quienes no componían para una voz en concreto, si para satisfacer una necesidad social. Aun así debemos señalar que Concha Piquer acabó contratando a compositores para que crearan coplas para ella, siendo así la primera cantante en tener un repertorio personal (CALERO, 2014).

La tarea de creación corría a cargo de hombres, los cuales a menudo se vieron obligados a cambiar sus letras para encajar en la censura de su tiempo. Otras veces, se valieron de los dobles sentidos para poder transmitir su mensaje sin ser sancionados. Era costumbre que los creadores de las coplas obraran de manera conjunta, formando dúos o tríos emblemáticos de compositores y letristas —en ocasiones también escenógrafos— que compondrían una gran cantidad de coplas, entre los que podemos destacar a León, Quiroga y Quintero —trío en el que anteriormente se incluía Salvador Valverde, sustituido por Quintero debido a su exilio—; Ramón Perelló (Murcia, 1903-Madrid, 1978) y Juan Mostazo (Sevilla, 1903-1938); José Antonio Ochaíta (Jadraque, 1905-Pastrana, 1973), Xandro Valerio (Moguer, 1896-Madrid, 1966) y Juan Solano (Málaga, 1921-Cieza, 1992) (TÓVAR-VICENTE, 2019).

La copla tiene la gran suerte de contar con un grandioso elenco de compositores, letristas y poetas — algunos de ellos pertenecientes a la Generación del 27— y es por ello que ROMÁN (1993) afirma que se trata de un género culto, ya que se alimenta de la maestría de dichos creadores, quienes ocupan —o deberían ocupar— un puesto admirable en la Historia de la Música española.

## 4. Conclusiones y prospectiva

El presente trabajo se ha dedicado a la revisión de la bibliografía concerniente a la copla española, empezando por su terminología, pasando por su historia, y finalizando el estudio por su estrecha relación con el género femenino, absoluto protagonista de este repertorio. Este protagonismo, no obstante, no deja de estar representado a través de la lente masculina, pues son ellos los creadores de estas canciones. Es por ello que las letras reflejan claros estereotipos y generalizaciones de las historias de las mujeres, que a menudo no se correspondían con la realidad de las mismas. Fue precisamente gracias a esa discordancia que a menudo estas coplas sirvieron de válvula de escape a la población española, que pasaba por unos tiempos confusos y oscuros, y podían sentir y expresarse a través de estas canciones, lo que llevó este género a lo más alto en los años de posguerra. También el Régimen franquista se valió del éxito del que ya disfrutaba la copla años antes para tratar de imponer su ideología a través de ella, ensalzando valores como el matrimonio y la patria, y castigando a las protagonistas de estas letras que viviesen al margen de la moral tradicional-católica imperante. Es, sin embargo, evidente, la gran representación que se hace de las mujeres más olvidadas por la sociedad, ya sea para reprobar o alabar sus actitudes, dejando un rico imaginario de los modos de vida y comportamientos de las mujeres de la época. Paradójicamente, las intérpretes de estas coplas no aplicaban en sus vidas el mensaje opresivo que en ocasiones promulgaban a través de sus coplas o sus discursos, ya que gozaban de un estatus y una libertad completamente alejada de la realidad de sus oyentes.

Por todo lo expuesto a lo largo de este estudio, podemos concluir que la copla es memoria viva de la España de principios del siglo XX, ya que nos presenta a través de canciones las herramientas que necesitamos para repensar la Historia, y así poder entender con mayor exactitud la realidad de las mujeres de la época: sus pesares, sus miedos, sus cuidados y labores —a menudo tan poco valorados por la sociedad—, y cómo lograban subsistir, especialmente, según nos ocupa, gracias a la Catarsis de la Copla.

Es menester que, en un futuro, este trabajo amplíe con materiales no disponibles en línea, incorporando al mismo a aquellos autores y autoras de referencia que han

faltado. Igualmente, debería ampliarse la búsqueda a autores y autoras en idiomas diferentes al castellano, principalmente el inglés, que a buen seguro permitirá ampliar el estudio con literatura científica de relevancia. Asimismo, es de gran importancia estudiar la evolución de la copla hasta nuestros días, ya que la misma es un producto de su tiempo que llega hasta la actualidad. Sólo así será posible analizar con detenimiento cómo las letras se han transformado según la propia sociedad y sus prácticas culturales avanzaban, cómo los y las intérpretes han sido capaces de reinventar el género y cómo éste poco a poco ha recuperado el reconocimiento que tuvo en su etapa de mayor esplendor y apareciendo, poco a poco en los estudios musicológicos. Otra vía de ampliación tendría que ver con el estudio del género en el continente americano, especialmente en los países de habla hispana, aspecto que aún no ha recibido especial atención por parte de la musicología y que, sin duda, constituye un sendero digno de transitarse.

## 5. Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ RAMOS, Eva (2009), «Aplicaciones didácticas de la copla en el aula de ELE: Una mirada retrospectiva para entender la cultura española», *Acortando distancias. La diseminación del español en el mundo*, coord. Sara Saz, Edelsa.
- AMADOR, Pive (2013), *El libro de la copla*. Madrid, Almuzara.
- ANASTASIO, Pepa (2007), «¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, nº 13(2-3), págs.193-216.
- ARREDONDO PÉREZ, Herminia (2014), «Andalucía y la mujer en la copla», *Andalucía en la música*, coord. García Gallardo F.J y Arredondo Pérez, H. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, págs.125-147.
- ARREDONDO PÉREZ, Herminia (2019), «Mujeres y copla en el siglo XX», *Andalucía En La Historia*, nº 65, págs. 24-30.
- BERNETE, Francisco (2019), «De nuestra proyección en la copla. Dignidad ante la frustración en el Romance de la otra». *De cómo la copla canta el deseo de la mujer. Actas del X Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo, Córdoba (España). Días 7, 8 y 9 de febrero de 2019*, Madrid, Asociación Cultural Trama y Fondo.
- CALERO CARRAMOLINO, Elsa (2014), «La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960)», Universidad Autónoma de Madrid.
- CALERO CARRAMOLINO, Elsa (2015), «Historias de tres minutos. Una propuesta de revisión de los orígenes de la copla», *Leitmotiv*, nº4, págs. 22-32.
- CARBAYO, Mercedes (2013), «Dramatizando la construcción nacional desde el género y la música popular: la copla», ALEC, Vol. 38.3, *Society of Spanish and Spanish-American Studies*, págs. 509-533.
- CARREÑO LOPEZ, María (2015), «La copla y sus protagonistas». *Tonos Digital*, nº 29, págs. 1-14.
- CASARES RODICIO, Emilio (2003), *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CERÓN TORREBLANCA, Cristian (2013), «Modelos de mujer en la España de posguerra: educación, cultura popular y estrategias de resistencia», *Historia(s) de*

- mujeres en homenaje a M<sup>a</sup> Teresa López Beltrán*, coord. Pilar Pezzi, Universidad de Málaga, Vol II., págs. 361-371.
- COLMEIRO, José F. (2003), «Canciones con historia: Cultural identity, historical memory, and popular songs», *Journal of Spanish Cultural Studies*, nº 4, págs. 31–45.
- GARCÍA MORENO, Marina (2017), «El silencio a voces. Una historia de las mujeres a través de la copla», *Pikara Magazine*.
- GARCÍA PIEDRA, Juan C. y GIL SISCAR, Joan C. (2007), «Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica», en *Diálogos gays, lesbianos, queer*, coord. Julián Acebrón y Rafael M. Mérida, Universitat de Lleida - La Paeria, Lleida, págs. 51-73.
- GUARINOS GALÁN, Virginia (2008), «Mujer, radio y canción de consumo». *Los Medios de Comunicación Con Mirada de Género, 1987*, págs. 221–240.
- GUARINOS GALÁN, Virginia (2009), «Veinte años, veinte canciones y veinte mujeres (o algunas más): evolución de la imagen de la mujer andaluza a través de las cantantes y sus canciones», *Las mujeres y los medios de comunicación: una mirada de veinte años (1989-2009)*, coord. Trinidad Núñez Domínguez y Felicidad Loscertales Abril, Universidad de Sevilla, págs. 77-130)
- LOLO, Begoña (2003), *Paisajes Sonoros en el Madrid del s.XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro.
- MARTÍN VILLEGAS, Ana M. (2017), «La representación de las mujeres y la construcción de las relaciones de pareja en la copla». Pilar VICENTE SERRANO y Enrique GASTÓN SANZ, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza, Departamento de Psicología y Sociología.
- MOIX, Terenci (1993), *Suspiros de España*, Valencia, Círculo de Lectores.
- OTAOLA, Paloma (2015), «La canción española y Manolo Escobar», *Revista de Educação e Humanidades*, nº 7, págs. 33–52.
- PRIETO BORREGO, Lucía (2016), «La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo», *Arenal: Revista de Historia de Mujeres*, nº 23(2), págs.. 287–320.
- Real Academia Española (2014), Copla. En *Diccionario de la lengua española* (23.<sup>a</sup> ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/copla>

- Real Academia Española (2014), Cuplé. En *Diccionario de la lengua española* (23.<sup>a</sup> ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/cupl%C3%A9>
- REINA, Manuel F. (2009), *Un siglo de copla*. Barcelona, Ediciones B.
- ROMÁN, Manuel (1993), *Memoria de la Copla. La canción española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid, Alianza Editorial.
- SALAÜN, Serge.(1990) *El cuplé (1900-1936)*. Madrid, Espasa Calpe.
- SIEBURTH, Stephanie (2014), *Survival Songs: Conchita Piquer's 'Coplas' and Franco's Regime of Terror*. Toronto; Buffalo; London, University of Toronto Press.
- SUBIRÁ, José (1933), *La Tonadilla Escénica. Sus obras y sus autores*. Barcelona, Editorial Labor.
- TÉLLEZ, Juan J. (2011), «Copla, flamenco y canción de autor», *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, nº 9, págs. 102-153.
- TORRES, Jaime (2011), «La canción española durante el franquismo: Tradición, sometimiento y testimonio», *Instituto de Bibliografía musical*, Madrid, págs. 1–13.
- TÓVAR-VICENTE, Mónica (2019), «Deshonra, desgarró y deseo. La copla y sus reinterpretaciones en la narrativa musical almodovariana», *De cómo la copla canta el deseo de la mujer*, Universidad Complutense de Madrid.
- TRAWCZYŃSKA, Dagmara (2014), *La emancipación de la mujer en la canción española de la posguerra a la actualidad*, UAM Poznań.
- VARELA DE VEGA, Juan B. (1981), «Origen y desarrollo histórico de la tonadilla escénica», *Revista de Folklore*, nº 12, págs. 26-31.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1971), *Crónica Sentimental de España*, Madrid, Espasa.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2000), *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*, Barcelona, Crítica.

## 6. Bibliografía

- ALONSO, Celsa (2010), *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, Universidad Complutense.
- AMADOR CARRETERO, Pilar (2010), «La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo», *Revista científica de cine y fotografía*, págs. 3-22.
- BARREIRO, Javier (2007), «Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad», *Dossiers Feministes*, nº 10, págs. 85-100.
- CERVINI, Laura (2001), «Imagen y perspectiva femenina en el universo flamenco», *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 258-264.
- COLMEIRO, José F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- COLMEIRO, José F. (2007), *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, Woodbridge, Tamesis.
- DUMOUSSEAU, Magali (2019), «La reinterpretación del género tradicional de la copla en las músicas españolas actuales», *De cómo la copla canta el deseo de la mujer". X Congreso Internacional de Análisis Textual*, Trama y Fondo, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- GALÁN, Diego (2013), *Con la pata quebrada*. [documental] Enrique Cerezo Producciones/ El Deseo, disponible en [https://www.documaniatv.com/arte-y-cine/con-la-pata-quebrada-video\\_8a0606eeb.html](https://www.documaniatv.com/arte-y-cine/con-la-pata-quebrada-video_8a0606eeb.html)
- GARCÍA GIL, Desirée y PÉREZ COLODRERO, Consuelo (2014), «Al margen de la “sagrada misión femenina”: dos historia de vida para ilustrar las nuevas relaciones entre mujer y música en la España del siglo XX», *Libro de Actas del II Congreso Internacional de Comunicación y género*, Sevilla, págs. 711-722.
- GARCÍA PIEDRA, Juan C. (2008), «Género gramatical y género erótico en la poesía de Rafael de León», *Scriptura*, nº 19-20, Barcelona, págs. 187-200.
- GREAVES, Margaret (2014), «The Spanish Copla in T.S Eliot’s “Landscapes”», *Journal of Modern Literature*, nº 37, nº4, págs. 130-142.
- LÓPEZ CASTRO, Miguel (2007), «La imagen de las mujeres en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas», Nieves BLANCO y Gerhard STEINGRESS dir. Tesis Doctoral, Málaga, Universidad de Málaga.

- MARTÍN GAITE, Carmen (1972), «Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra», *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, págs. 167-80.
- MARTÍN PATINO, Basilio (1976), *Canciones para después de una guerra*. [documental] Barcelona, La Linterna Mágica.
- MATÍA POLO, Inmaculada (2019), «De la copla a la balada romántica: La influencia de Juan Gabriel en las canciones de Isabel Pantoja», *Cuadernos de Etnomusicología*, nº 13, págs.. 169-183.
- MURILLO AMO, José L. (1999), «Realidad histórico e invención literaria de la mujer en la copla española de posguerra», *Ojancano: revista de literatura española*, nº17, págs. 3-22.
- ORTIZ HEDESA, Olga (2013), «El amor patriarcal en la copla española», en Asamblea de Mujeres de Córdoba Yerbabuena, *Websanta, Revista digital I.E.S. La Fuensanta*, págs. 1-43
- PÉREZ, David (2009), «La homosexualidad en la canción española», *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, nº6, págs. 55-71.
- ROCA I GIRONA, Jordi (1996), *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.
- RUIZ BARRACHINA, Emilio (2008), *La España de la Copla*. [documental], Impacto Films.



