

# COPLA, IDEOLOGÍA Y PODER



ENRIQUE ENCABO  
INMACULADA MATÍA POLO  
(Editores)

*Dykinson, S.L.*



ENRIQUE ENCABO  
INMACULADA MATÍA POLO  
(Editores)

# COPLA, IDEOLOGÍA Y PODER

 *Dykinson, S.L.*

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70/93 272 04 07.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial.  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienessomos](http://www.dykinson.com/quienessomos)

Financiado por la comisión de trabajo Música y artes escénicas de la Sociedad Española de Musicología y el proyecto de I+D+ *Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (ref. PGC2018-093710-A-I00), Proyectos de I+D de Generación de Conocimiento del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i. Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación y Fondos FEDER, Unión Europea, desarrollado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.



Fondo Europeo de  
Desarrollo Regional

© Copyright by  
Los autores  
Madrid

Editorial DYKINSON, S. L. - Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfonos (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>  
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1377-252-3

Preimpresión:  
SAFEKAT, S.L.  
Laguna del Marquesado, 32 - Naves J, K, y L - 28021 Madrid  
[www.safekat.com](http://www.safekat.com)

## Índice

PRESENTACIÓN .....	9
INTRODUCCIÓN .....	13
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	22

### I. COPLA E IDEOLOGÍA

DEL NO PASARÁN AL YA HEMOS PASAO: LA HUMILLACIÓN DEL VENCIDO A TRAVÉS DEL CHOTIS, <i>Elena Torres Clemente</i> .....	27
Introducción .....	27
Circunstancias de la creación y características de la obra .....	28
Espacios de interpretación y contextos de uso.....	34
Pervivencia del chotis más allá de su tiempo .....	39
Bibliografía.....	46
RECEPCIÓN EN LA GRANJA. FRANCO, LAS «FOLCLÓRICAS» Y LAS MÁS ALTAS JERARQUÍAS, <i>Julio Arce</i> .....	49
Bibliografía.....	61
EL BALCÓN DE LA LUNA (1962): ENTRE LA AUTARQUÍA Y EL DESARROLLISMO, <i>Enrique Encabo</i> .....	65
Introducción: ¿una película de estrellas? .....	65
Los años sesenta: la copla en la encrucijada.....	66

El <i>balcón de la luna</i> , un falso biopic .....	69
El repertorio: tradición y modernidad.....	72
Conclusiones .....	75
Bibliografía.....	77
ANTIFRANQUISMO Y COPLA EN RADIO PIRENAICA DURANTE EL PERÍODO DESARROLLISTA, <i>Atenea Fernández Higuero</i> .....	
Introducción .....	79
La música en La Pirenaica .....	82
El «Correo» de la REI .....	84
Valoraciones de los intérpretes.....	87
Conclusiones .....	88
Bibliografía.....	89

## II. A UN LADO Y OTRO DEL ATLÁNTICO

MÚSICA Y DIVERSIÓN EN EL BIENIO REPUBLICANO EN CÁDIZ, <i>Juan Antonio Verdía Díaz</i> .....	95
Introducción .....	95
El ambiente musical.....	96
Cupletistas, cabarets y variedades.....	100
Otras diversiones .....	106
Conclusiones .....	110
Bibliografía.....	111
ENTRE COPLA Y FLAMENCO: PEPE MARCHENA, UN CANTAOR FLAMENCO HETERODOXO EN LOS ESPACIOS ESCÉNICOS DE LOS AÑOS 1920-1930, <i>María Isabel Díez Torres</i> .....	
Bibliografía.....	125
IMAGINARIOS DE LO ESPAÑOL EN EL QUITE (1931): UNA DRAMATURGIA DE TOMÁS BORRÁS ENTRE EL BALET Y LA COPLA, <i>Alejandro Coello Hernández</i> .....	
Tomás Borrás y las artes escénicas.....	128
De <i>Coplas</i> a <i>El quite</i> : un ballet «coplero» .....	130
Imaginarios de una danza con aroma a beleño .....	135
Conclusiones .....	139
Bibliografía.....	140

CINE, MÚSICA Y EXILIO: EL CASO DEL FILM LA DAMA DUENDE (1945), <i>Rosa Chalkho y Antón López Pastor</i> .....	141
Introducción .....	141
Exilios y migraciones.....	142
Indeseables: el exilio de posguerra .....	143
Las giras artísticas .....	145
La América.....	146
Tema español.....	150
Análisis musical. ....	152
La música del gesto y la música de la emoción.....	164
Reflexiones finales.....	167
Bibliografía.....	169
Fuentes documentales.....	171
LA COPLA MÁS ALLÁ DEL ATLÁNTICO: ALGUNAS NOTICIAS EN CHILE, EN TORNO A LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX, <i>Juan Lorenzo Jorquera</i> .....	173
Bibliografía.....	186
Fuentes documentales.....	187
UN PEDAZO DE ESPAÑA EN MÉXICO: COPLA, ANDALUCISMO Y ESPAÑOLADA EN EL CINE MEXICANO DE MEDIADOS DEL SIGLO XX, <i>Teresa Fraile</i> .....	191
Relaciones transatlánticas.....	192
Emigración y estereotipos.....	194
Temática española y cine de resiliencia.....	196
Coproducciones y papeles protagonistas en el cine mexicano: Lola Flores, Carmen Sevilla y Sara Montiel.....	200
Conclusiones .....	204
Bibliografía.....	205

### III. REPENSANDO LA COPLA

LA MÍSTICA DE LO EXÓTICO. SOBRE LA IMAGEN DE LA COPLA COMO GÉNERO ESCÉNICO, <i>Ibis Albizu</i> .....	209
«Quédate con la copla» .....	209
Arqueología de la españolada .....	211
Pastora Imperio, la vanguardia del estereotipo.....	217
Coda .....	222
Bibliografía.....	223

¿ESAS COPLAS DE AQUELLA ESPAÑA DE FRANCO? UNA REVISIÓN TERMINOLÓGICA, <i>Alberto Caparrós Álvarez</i> .....	225
¿Esas coplas de aquella España de Franco? .....	227
«Nuestros abuelos cantaban la copla antigua...».....	228
«-¡Eso es de mi tierra! -¡No, que es de la mía!» .....	230
No era copla, se llamaba canción.....	232
... pero la canción se hizo copla andaluza.....	235
«No es canción, se llama copla».....	238
Conclusiones .....	241
Bibliografía.....	241
LAS SALAS DE FIESTA EN LA ESPAÑA FRANQUISTA: EL MOLINO ROJO, <i>Inmaculada Matía Polo</i> .....	243
La chica del Molino Rojo (1973).....	251
Conclusiones .....	253
Bibliografía.....	254
¿UNA COPLA SIN COMPLEJOS? LA RECEPCIÓN DE LA COPLA EN LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA, <i>Marco Antonio Juan de Dios Cuartas</i> .....	255
El vínculo histórico de la copla con las compañías discográficas y los estudios de grabación .....	255
La influencia de lo que no vemos .....	259
La copla en una industria musical centrada en otros géneros: el caso del álbum <i>Tatuaje</i> (1999) .....	261
La copla como espectáculo televisivo: el caso del <i>talent show</i> «Se llama Copla» (2007-2016) y su repercusión discográfica .....	264
Conclusiones .....	267
Bibliografía.....	268
LA COPLA DE RAFAEL DE LEÓN DESDE UNA PERSPECTIVA QUEER: DEL DESEO ATORMENTADO AL GOCE CAMP, <i>Santiago Lomas Martínez</i> .....	271
Introducción: Hacia una revisión queer de la obra de Rafael de León..	271
Deseo, martirio y subcultura.....	275
Transgresión, ironía y frivolidad: las coplas <i>camp</i> .....	279
Bibliografía.....	285

## *Introducción*

Copla, ideología y poder son tres términos que movilizan una serie de significados inseparables de la tradición heredada. Según la historia personal del lector ante el que se halle este libro, podrá asociar copla y poder (y esta asociación probablemente remitirá al universo femenino, por cuanto las principales representantes del género fueron, dentro y fuera de los escenarios, personalidades excéntricas al margen de lo normativo) o copla e ideología (por la coyuntura histórica en la que el género nace y triunfa: los años de la II República, la guerra civil y la posterior dictadura franquista). Para nosotros la copla, emblema musical protagonista del siglo xx, valorada y despreciada a partes iguales, canción capaz de describir, definir e identificar a todo un país y, al mismo tiempo, traspasar las fronteras políticas emocionando a públicos muy diversos –que comparten el idioma o no–, sigue siendo merecedora de un estudio detallado en aras de una mejor comprensión de lo que significó y aún hoy significa. Una mirada libre de prejuicios que nos permita entender nuestra educación sentimental (Martín Gaité 1987) y el modo en que sentimos y vibramos con aquello que comúnmente llamamos «copla».

El artefacto cultural que habitualmente comprendemos bajo esta etiqueta (no exenta de conflicto) conformó su identidad en la II República (aunque en épocas anteriores ya encontramos expresiones artísticas que podríamos adscribir a esta tendencia) y se desarrolló durante la guerra civil, la postguerra y el franquismo. Las vicisitudes históricas por las que esta música tuvo que pasar la condenaron a

ciertos clichés y estereotipos que nada tenían que ver con un espectáculo, desde sus inicios, eminentemente comercial y popular. Como Alberto Romero Ferrer señala, con la Ley de Amnistía promulgada en la Transición parecía haber perdón para todo salvo para la copla (2016, 243), injustamente denostada y erróneamente identificada con el franquismo. Siguiendo esta premisa, a partir de los años setenta sus principales representantes fueron reflejo de un lento declive, a caballo entre lo kitsch y hortera, que hacía olvidar la fuerza y poder (público y privado, empresarial y afectivo) que el género tuvo en los años precedentes.

No está de más repetirlo: este tipo de canción unipersonal nació antes de la instauración de la dictadura franquista, fue enormemente popular durante la II República, y aún en los años de la contienda. Lógicamente, el nuevo orden político instaurado a partir de 1939 aprovechó la cultura popular de mayor arraigo, pero igualmente la copla adquirió significado (similar y, a la vez, diferente) en determinadas subculturas y en el exilio latinoamericano. Aunque su otoño institucional durante la Transición y posteriores décadas presagiaba un fatídico desenlace, hoy como ayer sigue mostrándose poderosa y llena de múltiples y proteicos matices.

Afortunadamente, tras el inmediato desprecio de los intelectuales de los años setenta (salvando siempre los indispensables Terenci Moix y Manuel Vázquez Montalbán), posteriormente nuevas miradas redescubrían las particularidades de este universo. Así, en los últimos años hemos asistido a reinterpretaciones históricas (Román 1993, Blas Vega 1996, Amador Gemío 2013), desde el foco de la etnomusicología (Martínez 2013) y la relación música e imagen (Encabo 2009, Arce 2010, Gallardo Saborido 2010, Miranda 2018), e incluso desde ámbitos aparentemente alejados como el normativo (Peñasco 2018), el psicoanálisis y los discursos de resiliencia (Sieburth 2016) o las miradas *queer* (Mira 2004).

Volviendo de nuevo al pasado, podemos preguntarnos: ¿cuándo nace «esta cosa» llamada copla? Tratar de fechar el nacimiento es tarea prácticamente imposible por varias razones, de entre las que destacamos dos. La primera vinculada a la confusión terminológica, pues aunque hoy asumimos y entendemos bajo esta etiqueta un tipo de canción eminentemente narrativa y que en lo musical se caracteriza por un fuerte componente andalucista y con dejes flamencos, durante el periodo de mayor popularidad (las décadas que van de los treinta a los sesenta) se nombran estas creaciones a través de muy diversas denominaciones (la unificación bajo el ambiguo término copla está muy relacionada con la explotación de este repertorio por parte de la industria discográfica a partir de los años sesenta). La segunda es la hibridación de la canción andaluza (así se conoce en un primer momento antes de su transformación metonímica en canción española) en espectáculos de muy diversa índole agrupados bajo el vocablo «variedades». En efecto,

antes de que Concha Piquer y Juana Reina llevaran a cabo la estandarización del repertorio (en los espectáculos «de Arte Español»), artistas como Pastora Imperio, Blanquita Suarez, Estrellita Castro, Pilar Arcos o Dora la Cordobesita, entre muchas otras, estaban gestando esta nueva estética, heredera del cuplé y del modernismo andaluz, que sería protagonista del siglo xx.

Con voluntad de aportar conocimiento en torno a este fenómeno nace este volumen, que hemos configurado en torno a tres bloques temáticos que guardan estrecha relación entre sí: el primero de ellos revisitando la historia en directa relación con los contextos socio-políticos, el segundo atendiendo a los espacios de creación y difusión (en diversos ámbitos y formatos), y el tercero repensando el concepto copla (en lo relativo a etiquetas, escenarios, intérpretes y audiencias).

El primer bloque de este libro, **Copla e ideología**, se abre con la poliédrica visión del chotis *Ya hemos pasao*, genuino símbolo de la victoria de la España franquista. A través de esta obra, una de las canciones que reflejan como pocas el testimonio de la memoria colectiva, se puede observar cómo el nuevo Régimen reutilizó ciertos bailes populares (y también figuras, pues Celia Gámez, estrella del género frívolo, poco tenía que ver con los «ideales» del nacionalcatolicismo) para apuntalar el pensamiento colectivo que le interesaba instaurar, destinado a la transmisión de un mensaje victorioso y revanchista. A través del acertado estudio de Elena Torres Clemente queda reflejado cómo una pieza es capaz de sobrevivir a sus contextos y resignificarse en el siglo xxi, setenta años después de su creación.

En esta misma línea, en la que la música cambia de significados por el propio devenir del constructo colectivo, pero también por su instrumentalización por parte de las jerarquías, Julio Arce nos recuerda cómo la vinculación entre las músicas y los regímenes dictatoriales ha sido frecuente a lo largo de la historia. Estudios como los referidos a la música académica en el periodo inmediatamente posterior a la guerra civil española (Pérez Zalduondo 2002, 2013 y 2019), la relación del franquismo y las músicas contemporáneas y de vanguardia (Gan Quesada y Perez Zalduondo 2013), o los trabajos que han analizado la obra de Joaquín Rodrigo y la canonización de la figura de Manuel de Falla en los años de la dictadura (Suárez-Pajares 2002, 2005 y 2008), nos permiten poner de manifiesto este extremo y afirmar, en el caso concreto del franquismo, cómo su política cultural favoreció a unos músicos y a unas estéticas determinadas. La copla, como símbolo de una España idealizada, fue instrumentalizada como un género que proyectaba una determinada idea de nación, en espacios de difusión como el cine o la radio, y también en el escaparate internacional que suponía la recepción oficial en el Palacio de la Granja. Todo ello conformó un grupo de artistas, un *star system* que no solo era tolerado por el franquismo, sino que servía para establecer un

canon y simbolizar la imagen que se pretendía de lo que era España. Aunque en cierto modo pueda parecer simplista y homogeneizador, la maquinaria propagandística fue eficiente, y la bata de cola, la alegría de vivir (que penosamente contrastaba con los difíciles tiempos que la población sufría) y el flamenco o las flamenquerías (eliminando siempre cualquier peligrosa asociación o desviación de la moral oficial) pasaron a ser imagen exportable del país.

Esta es la idea que nos ofrece Enrique Encabo en el texto dedicado al análisis del film *El balcón de la luna* (1962), considerando que este tipo de películas cuentan mucho más sobre la realidad social en las que se gestan que sobre la propia trama del film. Como se detalla en el texto, el año de rodaje motiva la sospecha y la voluntad de indagar acerca de los múltiples significados presentes en una cinta aparentemente insustancial y destinada únicamente al entretenimiento. Repertorios, imágenes, artefactos y biografías (recreadas) muestran que el producto de Saslavsky refleja, consciente e inconscientemente, una España en tránsito que pasa de la autarquía al desarrollismo; una imagen de modernidad que, voluntariamente, se desea exportar, dentro y fuera de las fronteras nacionales. Para ello, el Estado se sirve de aquellos elementos de difusión que están a su alcance, en los cuales interviene y configura de acuerdo a su estrategia.

Uno de los instrumentos más poderosos para la conformación de las ideologías es la radio, aspecto que no pasó desapercibido para el franquismo. A través del análisis de fuentes primarias y la reflexión sobre la programación musical de una de las emisoras insignes del periodo, Atenea Fernández nos informa en el siguiente capítulo sobre la actividad de Radio Española Independiente (RAI) cuyo apogeo se sitúa en los años sesenta. Este estudio nos permite visualizar los cambios que se produjeron en la programación de canción española, cuyo desarrollo en las distintas etapas del franquismo no fue homogéneo. Como se subraya en el texto, algunas de las coplas vinculadas a los «vencidos» durante la posguerra, como las de Conchita Piquer o las de ciertos intérpretes exiliados, dieron paso a las de artistas que alcanzaron la fama durante el desarrollismo, entre los que se encontraban los nombres de Antonio Molina, Juanito Valderrama o Manolo Escobar. Estos últimos, además, figuraron en peticiones y envíos de discos de oyentes identificados con el antifranquismo, en detrimento de los cantantes relevantes del periodo de autarquía, que apenas fueron mencionados.

El segundo de los bloques, **A un lado y otro del Atlántico**, principia con el texto de Juan Antonio Verdía, quien nos presenta un panorama de los espectáculos y espacios de ocio del Cádiz republicano. Aunque no se habla de copla (o lo que entendemos como tal, dada la etapa cronológica estudiada), el texto resulta muy ilustrativo al mostrar cuál era la realidad musical de los gaditanos (una situación que puede trasladarse a la mayoría de capitales de provincia) en la década de

los treinta: diversiones que tienen que ver con el fútbol, la tauromaquia y el cinematógrafo, pero también con la música religiosa, la música civil (a través de la labor de las sociedades de cultura musical o la actividad bandística) y, especialmente, con la vida teatral, en la que las variedades ocupan un lugar destacadísimo. No está de más recordar que las bandas de música contribuyeron tanto a la popularización de repertorios como al fomento de ediciones y arreglos de piezas (algunas de ellas vinculadas a la canción española), hibridando músicas que de otra manera permanecerían alejadas en la interpretación.

Desde una visión de la canción española que proviene en este caso del flamenco, María Isabel Díez Torres analiza en el siguiente capítulo la figura de Pepe Marchena como un cantaor renovador, tomando en consideración su implicación no solo con los formatos tradicionales del flamenco, sino con nuevos géneros de acuerdo con la demanda de una sociedad renovada que él mismo contribuye a difundir y popularizar: la ópera flamenca y la comedia andaluza. En este contexto, Díez Torres nos ofrece una ilustrativa reflexión sobre el papel de la prensa, un medio que el propio Marchena utiliza para la difusión de su imagen y de sus espectáculos. Marchena, que trasciende los cánones del flamenco clásico, es consciente de la necesidad de llevar su cante a foros más numerosos que el de los colmaos o tabernas, y para ello se sirve de nuevos formatos escénicos, así como de la utilización de los medios de difusión del momento. Maestro de importantes artistas (por ejemplo Juanito Valderrama) que siguieron sus directrices no sólo en la interpretación, consiguió expandir el repertorio a nuevos públicos, contribuyendo a que el flamenco trascendiera la taberna y se convirtiera en un producto de consumo cercano a las masas.

También en las décadas de los años veinte y treinta se mueve Alejandro Coello Hernández quien, aproximándose a una obra poco conocida, *El quite* (1931), refleja la efervescencia cultural de los años inmediatamente anteriores a la II República, en los que «alta cultura» y «baja cultura» felizmente se confunden eliminando fronteras entre ballet, canción, teatro, pantomima, variedades... este revelador capítulo muestra, una vez más, lo infructuoso que resulta subrayar unos nombres (Federico García Lorca, Manuel de Falla, Gregorio Martínez Sierra...) en detrimento de otros (Antonia Mercé «la Argentina», Tomás Borrás, «la Goya»...) pues no solo comparten escenarios y universos artísticos, sino también aspiraciones estéticas, esa cacareada «estilización» que en estos años afecta por igual al cuplé, la danza española, y las ansias renovadoras y simbolistas del teatro (cada vez menos declamado). Nuevamente la (re)presentación de «lo español» (herencia de la obsesión noventayochista) pero, a partir de los felices años veinte, barnizada de simbolismo francés, ritmos de jazz-band, ecos cinematográficos y,

por supuesto, el influjo innegable de América, continente con el cual las relaciones siguen siendo igual de enriquecedoras que en las décadas precedentes.

Precisamente de lo concerniente a la copla al otro lado del Atlántico se ocupan los tres textos que, en este volumen, centran su atención en las relaciones de los artistas españoles con la América Latina. El fenómeno, desde luego, no surge en el siglo xx. Desde el siglo xix (y ya anteriormente) tenemos numerosas noticias de compañías de ópera y zarzuela que parten de la Península para realizar giras tanto en las Antillas españolas como en los principales teatros del continente; intercambios enormemente fructíferos y enriquecedores que, en un camino de ida y vuelta, permitieron a compositores, intérpretes y públicos conocer e incorporar sonos y músicas transatlánticas (Encabo 2019a). No obstante, si bien existía una tradición y unos circuitos preestablecidos, estas circunstancias adquieren una nueva dimensión durante el siglo xx por dos causas: el fenómeno del cuplé y los avatares políticos del país.

El auge y la popularidad del cuplé provocan que, desde comienzos de siglo, las artistas del género frívolo crucen el océano, en un sentido y en otro, buscando fama y fortuna. De España marchan hacia América tanto las consagradas (precedidas de su celebridad y tentadas por succulentos contratos) como las aspirantes (que ansían lograr allá una oportunidad para el éxito no alcanzado en la Península, y así poder regresar reconvertidas en estrellas); de América llegan las exóticas, argentinas y cubanas (principalmente) que enamoran al público con los voluptuosos ritmos de ultramar.

Durante el primer tercio del siglo asistimos a numerosas giras tanto de pequeñas «troupes» (el protagonismo otorgado a la canción unipersonal permite esta economía de medios, puesto que no necesariamente precisa de aparato escénico y orquestal) como de compañías de zarzuelas, bailes, revistas y varietés. No obstante, con el estallido de la guerra civil en 1936 el panorama cambia radicalmente. Como Rosa Chalkho y Antón López afirman en su texto, a causa del conflicto asistiremos a una triple condición de los artistas españoles presentes en América: los establecidos allí con anterioridad a la guerra, los que se ven sorprendidos en plena gira, decidiendo no regresar al país tras la instauración de la dictadura, y los que, estando en la Península durante el trienio bélico, se ven forzados al exilio tras el final de la II República.

De todo ello dan buena cuenta los tres textos que observan las relaciones transnacionales entre el cuplé y la copla en Chile, Argentina y México. Juan Lorenzo Jorquera ofrece un análisis de las visitas a Chile de Antonia Mercé «la Argentina», Pilar López, Encarnación López «la Argentinita», Raquel Meller y Conchita Piquer entre otras, permitiéndonos comprender, por un lado, el circuito artístico por el que estas intérpretes se movían, ascendiendo desde Argentina hacia las localidades del

Norte y, por otro, la continuidad entre los universos del cuplé, la copla y la danza española –en su conformación como género a principios del siglo xx–, pues las representantes del arte cañí seguirán los mismos itinerarios geográficos que las pioneras de comienzos del siglo xx, circuitos que se mantendrán durante años, llegando hasta nuestros días. En este sentido, podemos recordar cómo, en época más reciente, Isabel Pantoja, tratando de acercarse al mercado americano y de acuerdo con su casa discográfica, inicia en 1988 de la mano de Juan Gabriel una extensa gira por el continente con un estilo de canción que trasciende el género de la copla y se aproxima a los gustos de un nuevo público (Matía Polo 2019).

En el caso de Argentina, resulta fundamental conocer la creación de un producto artístico como la película *La dama duende*, rodada en 1945 bajo la dirección de Luis Saslavsky (diecisiete años antes de la filmación de *El balcón de la luna*) en la que centran su estudio Rosa Chalkho y Antón López Pastor<sup>1</sup>. A pesar de que esta cinta haya caído en el olvido, las circunstancias que rodean su nacimiento (una película argentina repleta de españolidad, no solo por la temática sino por todos los profesionales involucrados en la misma) movilizan múltiples cuestiones que nos obligan a repensar las categorías de exilio y de identidad nacional. Con guion de Rafael Alberti y María Teresa León (probablemente la única autora del mismo a pesar de estar firmado por el matrimonio), las diversas mutaciones cronológicas (basada en una obra de Calderón de la Barca, la ambientación corresponde al siglo goyesco) no ocultan la filiación republicana del film, la condición de exilio de sus artífices y la exaltación y celebración (especialmente mediante el discurso musical) de esa España tan lejana en 1945, no solo geográficamente, sino política, cultural y sentimentalmente.

Si Argentina fue uno de los principales países en la recepción de españoles tras los luctuosos acontecimientos acaecidos durante y tras la guerra civil, no cabe duda de que México (que sería incluso sede de la II República Española en el exilio) comparte sobradamente este protagonismo. Las relaciones del país azteca con España durante el siglo xx son un camino de contradicciones y paradojas, pues a pesar de la notable presencia republicana, el régimen franquista mantuvo fuertes vínculos comerciales y culturales con aquel país, perpetuando una fecunda e ininterrumpida tradición. Teresa Fraile muestra en su capítulo la producción filímica mexicana relacionada con el universo de la copla, películas que desde una óptica del presente pueden resultar banales, y en algún caso incluso disparatadas (por el incontenible deseo de aunar los tópicos folklóricos, mariachi y bata de

---

<sup>1</sup> Desde este prólogo deseamos dedicar un afectuoso y sentido recuerdo a nuestro muy querido y admirado colega Antón López Pastor (1957-2019), gestor cultural, técnico de producción, investigador y músico multidisciplinar, del que tanto pudimos aprender y disfrutar.

cola, en la gran pantalla). No obstante, son sin duda una fuente fundamental para conocer la realidad del momento, no solo por su éxito, en México pero también en España (Martínez Cárceles 2014), sino también porque permiten desmitificar una idea tristemente asumida en el pasado: si bien el Régimen aprovechó la popularidad y aceptación del género, de igual modo se comportaron los republicanos en el exilio, que disfrutaban y comprendían, en ocasiones de manera catártica, la copla como algo propio (incluso añadiendo tintes nostálgicos, trasunto de la pérdida de la República) y que nadie les podía arrebatar.

Comenzábamos estas breves líneas hablando de la problemática en torno a los posibles significados del término copla, un debate todavía abierto, y a ello dedican su análisis los textos que conforman el tercer bloque, **Repensando la copla**. Aunque la errónea y peligrosa identificación de la copla con el régimen franquista es tratada en varios de los capítulos de este libro, Ibis Albizu centra su capítulo en desmontar este mito, partiendo para ello del artefacto cultural conocido como «españolada», una suerte de imagen exótica que nace fuera de nuestras fronteras y que, en vista de su éxito, rápidamente es aceptada, reinterpretada y exportada a públicos de toda condición. Ibis Albizu toma la figura de Pastora Imperio como representativa de la vanguardia del estereotipo: Pastora Imperio, la personificación del cuplé flamenco o agitanado, fue una artista (y empresaria) polifacética, destacando sobradamente en el baile, pero también en el terreno de la canción y la interpretación. Contextos proclives a la hibridación, algo que caracteriza al propio término «copla». De este modo, muy interesante y necesario resulta el texto de Alberto Caparrós quien, tomando en consideración la relación casi metonímica que existe entre copla y los éxitos de la canción española que tuvieron lugar en el periodo franquista, ofrece una revisión semántica a partir de las fuentes de la época, lo que nos permite comprender tanto su uso como el proceso de reconversión de significado que ha sufrido a lo largo de las décadas.

Siguiendo estas reflexiones que ponen de manifiesto la hibridación terminológica, la copla no se puede anclar a espacios concretos, sino que su interpretación y difusión tienen lugar, además de en los escenarios que se presuponen, en espacios íntimos y salas de fiesta y lugares de ocio alejados de la moralidad oficial. Por su propio carácter transgresor y visibilizador de realidades sentimentales imposibles de retratar en otros espacios que no sean la escena, sus intérpretes no solo actuaron en teatros con protocolos de exhibición preestablecidos, sino que se hibridaron con espectáculos de music hall, grupos de rock o vedettes con un uso de la corporeidad explícito. Todos ellos participaron de una programación ecléctica que respondía a los gustos del momento y formaron parte de un espectáculo transgresor, que fue evolucionando con los años, y en el que algunas de nuestras intérpretes de canción española no quedaron al margen. Uno de los ejemplos, tal

y como señala Inmaculada Matía, lo encontramos en el local El Molino Rojo, situado en el barrio de Lavapiés. Estela del Moulin Rouge de París (1889), fue el correlato madrileño de otras salas como El Molino de Barcelona, El Plata de Zaragoza o el Pay-pay de Cádiz.

La copla se constituye durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo xx como un género imprescindible para una incipiente industria discográfica. Compañías como La Voz de su Amo, Columbia o Belter dedican una gran parte de su catálogo a un género musical cuya popularidad les aportará importantes ingresos. Sin embargo, su evolución no ha ido pareja al desarrollo de la industria discográfica, encontrándose ajena en numerosas ocasiones a los cambios tecnológicos relacionados con los procesos de producción musical y situándose al margen de fusiones e hibridaciones. Marco Antonio Juan de Dios nos aporta una novedosa visión del género partiendo del análisis de fenómenos mediáticos como las nueve ediciones del *Talent Show* de Canal Sur «Se llama copla» o el proceso de producción del álbum «Tatuaje» (1999), editado por la compañía BMG Ariola. En este disco, en el que participa un numeroso grupo de artistas vinculados al pop-rock, se rendía un particular homenaje a la copla, despojando las canciones del arreglo orquestal original. Mediante este texto comprenderemos los modelos de negociación que reivindican el género dentro de la industria discográfica, tomando en cuenta tanto a los agentes protagonistas (intérpretes, productores, mercado discográfico), así como otros aspectos vinculados a lo sonoro, a través del análisis de referencias como el rock andaluz o las baladas de los años ochenta.

Este libro pretende ofrecer nuevas visiones sobre la copla y una de ellas es, necesariamente, la aportación desde la óptica de los estudios *queer*. Esta tendencia está representada por el texto de Santiago Lomas, que se aproxima a la figura de Rafael de León como encrucijada, dado que sus letras admiten una relectura *queer* tanto desde el punto de vista de la creación como de la recepción. Para el verdadero conocimiento de la historia social y cultural de nuestro país es fundamental comprender este ámbito de recepción, pues en la pervivencia de los modelos del cuplé y la copla fueron determinantes tanto los artistas de transformismo y cabaret, que conocieron estas épocas pretéritas mediatizadas por las inequívocas figuras de Sara Montiel o Lola Flores (Encabo 2019b, 35), como la recepción entusiasta por parte de buena parte del público homosexual, que aceptaba y consumía gustoso las exageradas interpretaciones, más allá de lo normativo en cuanto a género y sexualidad, de estas canciones, aún hoy, de desgarrado dramatismo e incontrolable y erótica pasión.

ENRIQUE ENCABO  
INMACULADA MATÍA POLO

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amador Gemío, J. (*Pive*) (2013). *El libro de la copla*. Córdoba: Almuzara.
- Arce, J (2010). La feliz infancia del cine musical español. En C. Alonso et alii, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 187-203). Madrid: ICCMU.
- Blas Vega, J. (1996). *La canción española. De la Caramba a Isabel Pantoja*. Madrid: Calambur.
- Gan Quesada, G. y Pérez Zalduondo, G. (2013). *Music and Francoism*. Brepols: Turnhout.
- Encabo, E. (2019a). Siete años en Cuba: presencias de la isla en la obra de Manuel Fernández Caballero. En J. Marín López (ed.), *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* (pp. 469-479). Madrid: ICCMU.
- Encabo, E. (ed.) (2019b). *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU.
- Encabo, E. (2009). Nuevas películas, viejas canciones: la cuestión del repertorio en el cine folklórico español de los noventa. En M. Olarte Martínez (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (pp. 439-450). Salamanca: Plaza Editorial.
- Gallardo Saborido, E. J. (2010). *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España-Latinoamérica*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Martin Gaité, C. (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Martínez, S. (2013). Stick to the Copla! Recovering Old Spanish Popular Songs. En S. Martínez y H. Fouce (eds.), *Made in Spain. Studies in Popular Music* (pp. 90-100). New York / London: Routledge.
- Martínez Cárceles, I. (2014). El cine, las mexicanas y los géneros durante la posguerra en Totana. En E. Encabo (ed.), *Música y cultura audiovisual: horizontes* (pp. 137-154). Murcia: Editum.
- Matía Polo, I. (2019). De la copla a la balada romántica: La influencia de Juan Gabriel en las canciones de Isabel Pantoja. *Etno*, 13. Obtenido de: <http://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/31/cuadernos-de-etnomusicologia-n-13> [Consulta: 20 de marzo, 2020]
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*. Madrid: Egales.
- Miranda, L. (2018). *Canciones en el cine español. Período de autarquía (1939-1950)*. España: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Peñasco, R. (2018). *La copla sabe de leyes*. Madrid: UNED.
- Pérez Zalduondo, G. (2019). *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo*. Sevilla: Libargo.
- Pérez Zalduondo, G. (2013). *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Libargo.

- Pérez Zalduondo, G. (2002). *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Granada: Universidad de Granada.
- Romero Ferrer, A. (2016). *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Román, M. (1993). *Memoria de la copla, la canción española: de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sieburth, S. (2016). *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.
- Suárez-Pajares, J. (2008). *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Valladolid: Glares.
- Suárez-Pajares, J. (2005). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Glares.
- Suárez-Pajares, J. (2002) *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla.