



universität
wien

DIPLOMARBEIT/ DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Mujer roja, Mujer blanca, Mujer negra
en la copla española“

verfasst von / submitted by

Mag. Carmen María Arenas Cuenca

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

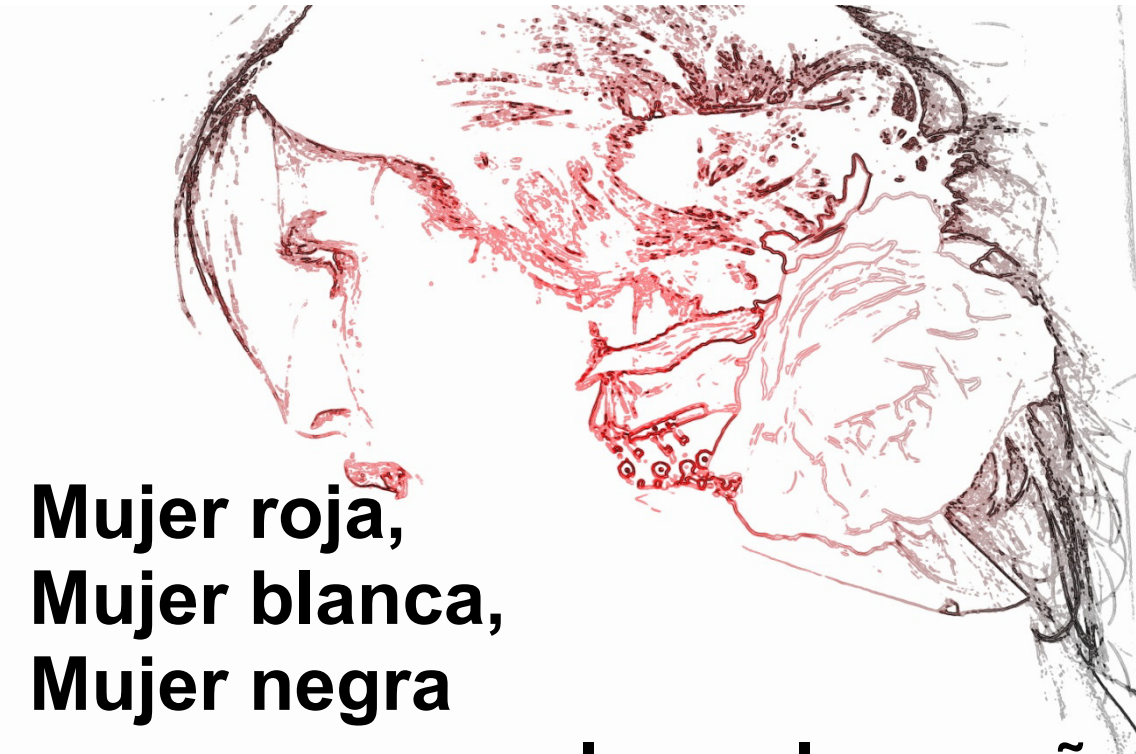
A 190 353 412

Studienrichtung lt. Studienblatt / degree
programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Physik

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Wolfram Aichinger, Privatdozent



**Mujer roja,
Mujer blanca,
Mujer negra**

en la copla española

A mi madre y a mi padre.

RESUMEN

Este trabajo de investigación describe los paradigmas de la Mujer roja, blanca y negra en la copla española. Para ello se ilustra el significado de cada uno de ellos en base a la opinión de la doctora Génesis García Gómez con varios ejemplos del arte, la música y la literatura. Con el fin de hallar estos modelos de mujer en la copla española se analizará la obra de uno de los más famosos letristas de este género, Rafael de León. Este análisis consiste en la identificación de aspectos que se puedan catalogar y que caractericen cada paradigma, su incidencia y la comparación entre ellos, para lo cual se hace necesario poner especial atención al contenido semántico de los versos de la copla a través de sus recursos estilísticos y expresiones populares.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit beschreibt die Paradigmen der "Mujer roja", "Mujer blanca", und "Mujer negra", in der spanischen Copla. Zu diesem Zweck wird die Bedeutung jedes dieser Paradigmen basierend auf der Meinung von Dr. Génesis García Gómez anhand von verschiedenen Beispielen aus der darstellenden Kunst, Musik, und Literatur illustriert. Um diese Begriffsmodelle der Frau in der spanischen Copla zu erfassen, werden die Werke eines der berühmtesten Texteschreibers dieser Kunstgattung analysiert, Rafael de León. Diese Analyse besteht aus der Identifikation der immer wieder auftretenden Aspekte und Elemente, welche sich katalogisieren lassen, und welche jedes dieser Paradigmen charakterisieren, sowie die Frequenz ihres Auftretens, und deren Vergleich. Dafür erweist es sich als notwendig, besondere Aufmerksamkeit dem semantischen Inhalt der Verse der Copla zu widmen, den rhetorischen Stilmittel und populären Ausdrucksformen.

Índice

Inhalt

1	Introducción.....	7
1.1	Elección y justificación del tema.....	7
1.2	Hipótesis y objetivos.....	9
1.3	Metodología general.....	10
1.4	Fuentes consultadas.....	11
2	Mujer roja, blanca, negra.....	12
2.1	Mujer roja.....	13
2.2	Mujer blanca.....	17
2.3	Mujer negra.....	20
3	La Copla Española.....	23
3.1	¿Qué es la copla?.....	23
3.2	Letristas y compositores.....	25
3.3	Rafael de León.....	26
4	Análisis de la Coplas de Rafael de León.....	27
4.1	Corpus de textos.....	27
4.2	Metodología del análisis en detalle.....	29
4.3	Elementos que caracterizan a la Mujer roja.....	30
	• Piropos.....	32
	• Riquezas para conquistarla.....	34
	• Belleza.....	35
	• Seducción.....	36
4.4	Elementos que caracterizan a la Mujer blanca.....	37
	• Libertad para elegir.....	39
	• Caso omiso a las críticas.....	39
	• Saber lo que se quiere.....	40
	• Deseos de libertad.....	41
4.5	Elementos que caracterizan a la Mujer negra.....	41
	• Sufrimiento.....	45
	• Venganzas.....	49
	• Denostación.....	52
	• Castigos.....	55
	• Locura.....	57
	• Redención.....	58

4.6	Tabla de análisis de resultados.....	59
4.7	Incidencia de las características	60
5	Algunos apuntes sobre la censura.....	64
5.1	<i>Ojos verdes</i>	64
5.2	<i>Siempre Sevilla</i>	66
5.3	<i>¡Ay, Mari Cruz!</i>	67
5.4	<i>Tatuaje</i>	68
6	Conclusiones.....	70
7	Zusammenfassung	73
8	Bibliografía	78
9	Apéndices	83
9.1	Apéndice I: Tabla de análisis con versos numerados e incidencias.....	83
9.2	Apéndice II Carta de Génesis García.....	108

1 Introducción

1.1 Elección y justificación del tema

En cierta ocasión tuve la oportunidad de asistir de forma telemática a una conferencia donde se asociaban las representaciones imaginarias del erotismo de la mujer a lo largo de la historia de la Humanidad a tres grandes paradigmas y se identificaba cada uno de ellos con un color: el rojo, el blanco y el negro.

Impartía dicha conferencia, Génesis García Gómez, doctora en Filología Románica y directora de la colección de flamenco de la editorial Almuzara y sobre todo, una persona que ama el arte y la literatura. Tiempo después, pude mantener una conversación telefónica con ella, concretamente el 15 de febrero de 2016, que me sirvió de inspiración para este trabajo.

Su título aúna música, la de la copla española, poesía, la que hay contenida en sus versos y color, el de la pintura viva que representa:

“No en vano se llamó la poesía pintura viva, pues imitando a la muerta ésta en el breve espacio de vara y media pinta lejos y distancias que persuaden a la vista a lo que significan, y no es justo que se niegue la licencia que conceden al pincel, a la pluma siendo ésta más significativa que el otro, [...]”

[Tirso de Molina, 1922: 183]

Y en la evocación de las tres artes en tan breve título se encierra su propósito: la búsqueda de respuestas a las preguntas suscitadas tras esa charla con la autora de *Cante flamenco, cante minero: una interpretación socio-cultural*.

El paradigma rojo se da en aquellas producciones artísticas en las que se presenta la capacidad reproductiva de la mujer y la sexualidad como algo ligado a su naturaleza ya que posibilita la procreación. Es el mito asociado a los ritos de fertilidad y de ofrenda a diosas de la tierra¹. Este modelo da cabida a la sensualidad, hermosura, al atractivo de la mujer que es capaz de cautivar. El paradigma blanco surge cuando a esa capacidad natural de la mujer de

¹ Estos símbolos se referenciarán en el apartado 2, *Mujer roja, blanca, negra*.

procrear se opone la creadora del hombre. Es el paradigma que surge en las sociedades patriarcales en las que el modelo de Mujer blanca busca su liberación de la opresión masculina². La Mujer blanca es una mujer libre, que decide por ella misma lo quiere para sí, que renuncia a los compromisos del amor si no le satisfacen, que trabaja para su propio sustento y el de los suyos y que no se somete a la voluntad de ningún hombre.

El tercer paradigma, el asociado al color negro, corresponde al mito de la perversión femenina que busca venganza por su pérdida de poder, que trae consecuencias funestas para el hombre, que es una amenaza que lleva a un fin fatal, incluso el de su propia muerte o del que se relaciona con ella.

Me contaba Génesis, en aquella conversación de enero de 2016 y que referí con anterioridad, que la música y las letras que la acompañan y que el pueblo hace suyas con su transmisión oral, muestran la vindicación social del momento, muestran maneras de ser, comportamientos que corresponden a la época en las que fueron creadas e incluso se hacen eco de leyendas y mitos. Y así, hablando de las letras de nuestra música popular, del flamenco, de las tonadillas, de los cuplés, de la canción española, también llamada copla, fue como comenzó la inspiración para este trabajo. Yo había realizado ya otro trabajo de investigación en el que buscaba en ella el origen de la canción protesta, tema muy controvertido por su cariz de género propagandístico asociado al franquismo.

Así le decía yo: “La Copla, quiero buscar a la mujer española en la copla”. Los versos de la copla hablan en sus letras de mujeres, de sus vidas, de sus relaciones con los demás, del amor, del odio, de su supervivencia, de la moral de la época y de las consecuencias de contravenirla, entre otras cosas. Leyendo y analizando una gran cantidad de ellas podría saber de qué forma podrían existir estos tres modelos de mujer, blanca, roja y negra y saber si alguno de ellos predominaba en ellas o por el contrario coexistían las tres. No hay que olvidar que el periodo en el que la copla tuvo su mayor auge fue el comprendido entre el primer tercio y finales del segundo tercio del siglo XX, coetánea fue entonces del franquismo. En este tiempo uno de los mayores

² Ver apartado 9.2, Apéndice II

entretenimientos de la población española era escuchar por las radio estas canciones y en algún tiempo quizás el único, con lo que sus letras eran por todos conocidas hasta el punto de olvidar al compositor de las mismas y tan solo recordar a quienes las interpretaban. Así sentenció el poeta Manuel Machado en el romance *Cualquiera canta un cantar*:

"Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor [...]"

[Machado, 1984:162]

¿Quiénes fueron los principales letristas de copla y en qué época tuvo su auge? ¿Cuáles son las coplas por ellos compuestas que pertenecen a nuestra música popular? ¿Por qué a veces se le llama copla andaluza? ¿Podría recuperar las letras de estas canciones de algún autor o varios de ellos? ¿Podrían las letras de la copla española reflejar estos paradigmas de la Mujer roja, blanca y negra? En caso afirmativo, ¿cuáles son las coplas más relevantes y por qué? ¿Cómo reflejan las letras de la copla a esos modelos de mujer? ¿Cuál son las características y elementos que los definen? ¿Se puede agrupar estas características bajo esos tres paradigmas? ¿Podría influir la guerra civil en esos temas que se trataban en las coplas? ¿Afectaba la censura a su concepción?

Con la inspiración de aquella conversación y la búsqueda de las respuestas a estas preguntas se desarrolla este trabajo de investigación.

1.2 Hipótesis y objetivos.

Partiremos de la hipótesis de que las coplas españolas, cantadas y conocidas por los españoles del siglo XX y cuya popularidad se extiende hasta nuestros días, reflejan aspectos de la sociedad de entonces. De esta forma, se analizará el contenido semántico lingüístico de las letras, entendiendo como tal el significado de las palabras y expresiones de las que se vale el autor de los textos para manifestar una idea, atendiendo a cómo funcionan dentro del contexto de la canción y a su valor connotativo.

De esta forma, a través del análisis nos propondremos como objetivos:

- Seleccionar aquellas características presentes en las letras de la copla asociadas a cada uno de los paradigmas de la Mujer roja, blanca y negra.
- Clasificar y extraer el máximo número de ejemplos para ilustrar cada una de las características.
- Atender a su incidencia y casuística en la muestra analizada.
- Describir cada uno de los modelos de mujer en base a estos aspectos.

Una vez conseguidos estos objetivos podremos extraer conclusiones que den respuestas las preguntas planteadas en el apartado anterior.

1.3 Metodología general

Se trabajará de manera inductiva partiendo de las hipótesis anteriormente descritas con el fin de obtener conclusiones generales. Para ello se describirán brevemente los paradigmas de partida, se analizarán las letras y se estudiará su contenido semántico lingüístico para clasificarlo.

De esta clasificación se podrá deducir qué tipo de paradigma predomina en las letras o si por el contrario, los tres están presentes en ellas.

Así:

- Se establecerá una base teórica de lo que representa los modelos de la Mujer roja, blanca y negra.
- Se buscará los antecedentes históricos de la copla para averiguar qué se entiende como tal, su localización geográfica y quiénes fueron los autores más relevantes de su concepción.
- Se realizará una búsqueda de las letras de las coplas de uno de los autores más relevantes y conocidos como “padres de la copla”, Rafael de León.
- Se recopilarán ciento ochenta y siete canciones del periodo comprendido entre 1930 y 1981 para su posterior análisis. Cada una de estas canciones tiene sus versos numerados con el fin de que el ejemplo pueda ser localizado más fácilmente en el texto general de la misma siguiendo el principio metodológico de S. Hurtado Balbuena [Hurtado, 2003].

- Se analizarán las mismas buscando y clasificando características que reflejen el modo de actuación o ser de la mujer.
- Se estudiarán estas características agrupándolas según los citados paradigmas.
- Se examinarán los resultados atendiendo a su incidencia y se propondrá una descripción de los paradigmas en base a los resultados obtenidos del análisis de las coplas.
- Por último, se contrastarán los resultados obtenidos para concluir si en realidad se dan o no los paradigmas en la producción artística de la copla. Y en caso afirmativo, cuál de ellos se da con más profusión.

1.4 Fuentes consultadas.

Génesis García se convierte en una fuente valiosísima de información por su amplio conocimiento de las artes, música e historia de España con la que contrastar y aclarar conceptos e ideas.³

Como material de estudio se seleccionarán las letras de las canciones compuestas por Rafael De León, autor de las más famosas coplas conocidas españolas que trabajó en colaboración estrecha con el también escritor Antonio Quintero y el maestro Manuel Quiroga, aportando éste último la composición musical. Rafael de León está incluido como uno de las poetas de la generación del 27 y su obra se extiende en un amplio periodo de tiempo que ha visto varias formas de gobierno: República, Dictadura de Franco, Transición y Democracia, sin olvidar la lamentable guerra civil española.

Se trata de 187 canciones, de las cuales 87 han sido extraídas del libro de J. Acosta, M. J. Gómez y J. Jiménez, *Poemas y canciones de Rafael de León* [Acosta, 1994] y el resto principalmente de la tesis de S. Hurtado [Hurtado, 2003]. Son canciones compuestas entre 1930 y 1981.

Los cancioneros y bibliografía relacionada con la copla que se detalla en el capítulo 6 del documento y la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, así como varias antologías de la Copla publicadas en formato CD serán también fuentes de análisis para lograr los objetivos fijados.

³ [García, 1993], [García, 2006], [García, 2011]

Como ampliación de este trabajo se podrían analizar también el contenido semántico lingüístico de las coplas cuya autoría correspondiera a Quiroga y a Quintero y no a Rafael de León. Otra posible ampliación del trabajo sería considerar las letras compuestas por la segunda terna más famosa de autores de copla la formada por José Antonio Ochaíta, Xandro Valerio y Juan Solano.

2 Mujer roja, blanca, negra

Las representaciones del erotismo a lo largo de la historia de la humanidad responden a tres paradigmas: el blanco, el rojo y el negro⁴ [García, 2006].

El paradigma rojo estaría asociado a las producciones artísticas en las que la sexualidad es innata, asociada a la reproducción y está presente con más fuerza en las sociedades arcaicas, antes de las primeras sociedades patriarcales. Es el mito asociado a los ritos de fertilidad y ritos sangrientos de ofrenda a diosas de la tierra [Neumann, 2015:48]. La aparición de las primeras sociedades patriarcales es el punto de partida del mito blanco. Simboliza el poder de la creación en manos del hombre sin intermediar una mujer. Un ejemplo de la primera aparición de este paradigma es el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus. Zeus se tragó a la grávida Titánida de Metis para evitar que no se cumpliera el oráculo de Gea, que anunciaba el nacimiento de aquel que le destronaría.

La venganza de la mujer por su pérdida de poder va a dar lugar al paradigma negro. La mujer “perjudicial” va a estar presente en muchas obras de la Edad Media y el Romanticismo y que a finales del siglo XIX va a mostrarse más perversa aun. Así en el arte de finales de siglo XIX existen representaciones plásticas de féminas muertas o inmovilizadas o las representaciones de mujeres fatales de las tres religiones monoteístas (Judith, Dalila y Salomé). En esas obras la mujer se percibe como un ser que aplica sus artes de seducción con el fin de someter al hombre, castigarle, provocarle un mal y así vengarse de su pérdida de poder.

⁴ Conferencia en la Universidad Internacional de Andalucía, *Mujer flamenca, símbolo de perversión, sujeto de libertad*, 30 de noviembre de 2006, Sevilla.

Se debe puntualizar⁵ que los modelos de Mujer blanca y Mujer negra son constructos intelectuales del hombre. La mujer no ha tenido intervención en la creación de estos modelos y su papel real ha sido el de reaccionar ante ellos o aceptarlos según su naturaleza, educación y creencias.

A través de los ejemplos encontrados en los artículos y libros escritos por la autora⁶, se describirán en los siguientes apartados las características que configuran cada una de estas mujeres. A medida que se vayan desarrollando las mismas se irán citando las fuentes de las cuales se ha obtenido la información que las conforma.

2.1 Mujer roja

Buscaremos la Mujer roja en la copla a partir de la manifestación de lo femenino en la sensualidad, de las posibilidades de atracción sexual, del deseo, de la reproducción como algo que devine natural en el orden de la vida.

El territorio tartesio que se extendía desde Huelva y Extremadura hasta Murcia pasando por todo el Sur de la península fue la cuna del simbolismo rojo y negro que teñirían el arte flamenco⁷. Es lógico pensar que este pueblo del que solo escribieron autores griegos se viera influenciado por elementos orientales de las culturas que los visitaban, al principio mesopotámica y cretense, y con el transcurrir del tiempo fenicia, hebrea, griega y más adelante, púnica y romana. De esos elementos podemos resaltar el del toro, la luna, la tierra, la diosa, que forman parte del imaginario del folclore de esta tierra [Neumann, 2015:126]. No olvidemos que en la región cercana a la capital de Tartessos⁸, El Parque Nacional de Doñana, se celebra el famoso peregrinaje a la Virgen del Rocío donde todos estos elementos permanecen inmarcesibles, si bien con un significado distinto. En la publicación periódica *Ser Andaluz* de la web oficial de Puerto Real (Cádiz) se indica lo relevante de este hecho. Los tartesios honraban en primavera a su diosa Astarté, diosa de la fertilidad, con

⁵ Ver apéndice 7.3, *Carta de Génesis García*.

⁶ [García, 1993], [García, 2006], [García, 2011]

⁷ Curso Historia y Evolución del Flamenco I para el grado de Experto Universitario en Arte Flamenco en la Universidad Católica de San Antonio (UCAM) impartido por Genesis García , Cartagena, 2016

⁸ [Schulten,2006:193]

bailes y fiestas que duraban algunos días y en agradecimiento a la fertilidad de sus campos y cosechas de ese año [de la Torre, 2013].

Es por este motivo que se han considerado en este trabajo las referencias a las romerías o fiestas en la copla porque se considera una forma de la evolución histórica del paradigma rojo asociada a la tierra y a la procreación. Una de las canciones de Rafael de León analizadas se titula *Romería del Quintillo*. Las romerías son cortejos donde numerosas personas a pie, a caballo o en carretas peregrinan acompañando la imagen de la Virgen de un lugar a otro. La Romería de Quintillo tuvo lugar entre 1921 y 1936 en la provincia de Sevilla y era uno de los numerosos ejemplos de Romerías que se dan todavía en España [González de la Pena, 2015].

Otra referencia histórica que se debe resaltar es la presencia de muchachas músicas gaditanas que antes habían servido en el templo de Melkart de Cádiz y que eran artistas que fueron contratadas por el griego Eudoxos para llevarlas desde Gadeira hasta Indiké (así llamadas respectivamente por los griegos la actual Cádiz y la India)⁹. Así lo relata Estrabon el libro II de su obra *Geografía* [Lomas, 2005:84].

Estas bailarinas fueron llamadas por los romanos *puellae gaditanae* y sus cantos y bailes provocativos hicieron asociar la palabra *gaditana* a las canciones procaces y atrevidas cantadas por ellas. Marcial y Juvenal en sus *Sátiras* aluden a las muchachas gaditanas, Blázquez cita a ambos en referencias a estas gaditanas insinuantes [Blázquez, 1977: 341y ss.], de la sátira de Marcial:

“El señor de la casa no leerá un grueso volumen ni las muchachas de la libertina Cádiz, experimentando un deseo insaciable, balancearán con suaves zigzagueos sus lascivas caderas”

Y citando a Juvenal, que también hace referencia a estas mujeres:

“[...] tal vez esperas que las muchachas gaditanas empiecen a entonar las canciones gaditanas en armonioso coro y animadas por el aplauso se animen hasta tocar el suelo

⁹ Curso *Historia y Evolución del flamenco I*, Génesis García, UCAM, Cartagena 2016

con el zigzagueante movimiento de sus caderas [...] son capaces de excitar un amor que va languideciendo, y punzante comezón del vicio”

Es interesante notar que, tras leer los versos de Marcial y Juvenal, la Carmen que Estébanez Calderón nos presenta en 1845, resulte tan similar en cuanto al encanto atrayente de su baile y de las bailarinas que la acompañan;

“Las hileras de gitanillas y muchachas bailantes y cantadoras que se agolpaban en su derredor con los palillos entre los dedos, con muchas flores en la cabeza, el canto y la sonrisa en los labios, el primor de la danza en los pies, y los movimientos y los pecados mortales todos en el talle y en la cintura[...]Fuera imposible dar cuenta cumplida y hacer retrato perfecto de cuantas y tantas cosas buenas y apetitosas como en aquellas mujeres se miraba[...]y se declara que de cintura a la zaga es la reina de todos los movimientos[...]que su cuerpecillo es tunante, picarillo muy prieto y con mucho gancho en la retrechería que en el cuneo parece que va al calacuerda y que es sonsacador, provocativo, codicioso y con mucha juerga de chupe.”

[...]de haber aparecido en los Madriles del Rey cierta bailadora hija del aire, nietezuela del fuego, mapa del mundo, crema del licor, flor de la canela y remate de lo bueno, que por alto y por bajo , por liso y por raso, por menudo y repicado, por lo cabriolín y lo trezadillo y por los quiebres y requiebres, provocaciones y tentaciones de su cuerpecillo y cintura, es maravilla de la naturaleza y asombro de los nacidos, estimulante de la vida, y sabroso mortificante s de la carne, que vuela sin plumas, que quema sin candela que aparece y desaparece ligera como el pensamiento , triscadora, impalpable, área, divina, celestial, etc. [...]“

[Estébanez, 1984: 49]

Esta Carmen, junto con la de Irving y la de Mérimée que se analizarán en los apartados siguientes, conforman las tres Cármenes que simbolizan el estilo español en el arte andaluz y en el flamenco y que son los referentes para crear mitos populares y son inspiradoras de la poética asociadas a esos mitos [García, 1993: 85]. La Carmen de Estébanez, Carmela, es extranjera y ha adoptado con su particular estilo los bailes españoles como el jaleo, el olé y las cachuchas haciéndolos insinuantes y lujuriosos, levantándose la falda de espaldas al público, por ejemplo. Estébanez en su *Asamblea General de los caballeros y damas de Triana*, en 1845 parece describir a la bailarina francesa Guy Stephan, profesional del baile español gitanizado, que actuó y triunfó en Madrid. Estébanez pedía para ella en su obra la adopción andaluza con el

nuevo nombre de Carmela ante las autoridades competentes en materia de cante y baile en Triana.

Es curioso notar como esa visión del erotismo en el baile español provenía de fuera de España y se fuese extendiendo también dentro de sus fronteras. Steingress menciona dos factores como fundamentales en el proceso de transculturización. Por un lado la victoria de las tropas andaluzas sobre las napoleónicas y por otro, el romanticismo que se interesaba por los pueblos sujetos de la historia y portadores de una rica cultura popular. El arte popular debía traspasar las fronteras nacionales.

[...] Así como resultado de esos intercambios socioculturales en el mundo artístico, destacaron las bailarinas francesas, austriacas e italianas. Su actividad profesional en las metrópolis europeas aumentó el prestigio de la musca y el baile popular andaluz en el extranjero. El género andaluz agitanado convirtió a sus intérpretes en gitana fingidas, y Europa deliró [...]

[Steingress, 2006: 22]

Esta es la razón de que bailarinas como la francesa Guy-Stephan o la austriaca Fany Elssler hicieran furor en los escenarios de Europa y dieran ese toque de erotismo a la imagen de la mujer andaluza con sus bailes a la manera española.

[...]El erotismo fue el punto fuerte de las bailadoras extranjeras de género español, ya que la bailadora española era más casta e inocente y sus movimientos no estaban premeditados sino por las motivaciones del propio baile o de la propia espontaneidad. [...]

[García, 1993:92]

La visión romántica de la España rebelde con sus mujeres seductoras, sus hombres duros y sus costumbres se interpreta como algo construido, y convertido en el *carácter nacional*, destinado a generar ingresos y a alimentar la fantasía de artistas y espectadores. Los artistas españoles no se escaparon de esta influencia europea, que paradójicamente también trataban de representar como lo genuino español y comenzaron a imitarlo tratando de llegar a París, cuna del espectáculo en la segunda mitad del siglo XIX [Steingress, 2006: 60 y ss.].

Estos apuntes históricos son pinceladas para conformar la idea del modelo de mujer, andaluza y por ende española, como persona de gran atractivo sexual, capaz de cautivar al hombre y a su público hasta perder la razón, de gran poder erótico, sensualidad, belleza, y todos aquellos rasgos que se asocian al mito rojo de la procreación.

2.2 Mujer blanca

La Mujer blanca es una mujer sujeto de libertad. Se desliga del hombre y de su opresión. En la novela de Cervantes *La Gitanilla* se da un ejemplo de artista flamenca española que venía determinada por ese imperativo de libertad. Libertad que era dignidad y también castidad.

“[...] cortés y bien razonada. Y, con todo esto, era algo desenvuelta, pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad; antes, con ser aguda, era tan honesta, que en su presencia no osaba alguna gitana, vieja ni moza, cantar cantares lascivos ni decir palabras no buenas.[...]”

[Cervantes, 2002: 49]

En la misma novela, Preciosa es libre para escoger los romances que serán leídos y cantados por ella y que el poeta escribirá con un solo imperativo: el de preservar su honestidad. Así, en otro pasaje cierra el trato con el autor de los versos:

“-Para papel, siquiera, que me dé la señora Preciosica -dijo el paje-, estaré contento; y más, que el romance que no saliere bueno y honesto, no ha de entrar en cuenta.
-A la mía quede el escogerlos -respondió Preciosa.”

[Cervantes, 2002: 58]

Cervantes hizo libre a otro de sus personajes, la pastora Marcela, que explicaba a aquellos que la acusaban de homicida por la muerte de Grisóstomo las razones para no amar al que la amaba y dejaba clara la elección de disfrutar su libertad:

“Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. [...]El que me llama fiera y basilisco déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que

esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera. [...] Yo, como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas; tengo libre condición, y no gusto de sujetarme [...]"

[Cervantes, 1999:106]

Esa libertad casta también queda reflejada como representación del alma nacional por tres autores que son los creadores del mito romántico blanco: Cecilia Böhl de Faber, Washintong Irving y Antonio Machado.

Cecilia Böhl de Faber, bajo el seudónimo de Fernán Caballero en su obra *La Gaviota*, da vida a María y la caracteriza con rasgos de *índole nacional*. Es la más activa de ellos al aunar folclore nacional y alma de la nación [Génesis, 2011:191].

[...] María, además de su hermosa voz y de su excelente método, tenía, como hija del pueblo, la ciencia infusa de los cantos andaluces, y aquella gracia que no puede comprender y de que no puede gozar un extranjero, sino después de una larga residencia en España y sólo identificándose, por decirlo así, con la índole nacional [...]

[Caballero, 1968: 197]

La novela refleja expresiones y costumbres populares, folclore y la imagen de María como mujer, como hija del pueblo español. Los románticos dan al cuento popular un nuevo valor, atentos a las tradiciones del pasado y lo pintoresco de la sociedad [Baquero, 1992:16]. Era la imagen que Europa tendría del alma nacional.

Washintong Irving también contribuyó a esa imagen del alma nacional española. Irving fue amigo de Cecilia Böhl y se conocieron en Sevilla en 1828, naciendo a partir de esa fecha una relación personal y literaria que les llevaría a compartir algunos rasgos comunes en sus escritos como el gusto por las descripciones minuciosas, el estilo, la similitud de temas sobre los que escriben y el interés por el testimonio directo de la población, [Cantizano, 2003]. Así, Irving crea a otra mujer, Carmen, *verdadera sublimación femenina del romanticismo irvingiano* [Génesis, 1993: 88]. Con muchas virtudes, noble, dulce, pura, voluble sin pretensiones, sin ambición, el reflejo del alma romántica en la esencia del pueblo:

“Poseía al mismo tiempo esa innata disposición y volubilidad de las deliciosas mujeres de su tierra. Todo lo que hacía le salía bien, y al parecer sin esfuerzo. Cantaba tocaba la guitarra, y bailaba las pintorescas danzas de su tierra, despertando la admiración, pero sin pretender buscarla nunca”

[Irving, 1953:157]

Irving también habla de la mujer de Perejil, el aguador de la Alhambra, que se pasaba el día cantando y bailando, charlando con las vecinas eludiendo las obligaciones del hogar.

“Había sido, antes de casarse, una bella aldeana, famosa por su habilidad en bailar el bolero y tocar las castañuelas. Todavía conservaba estas antiguas aficiones, con lo cual gastaba en fruslerías las míseras ganancias del honrado Perejil o se apoderaba hasta del jumento para irse de jolgorio al campo los domingos y días de los santos. [...]”

[Irving1953:207]

Pero quien mejor representa la romántica alma nacional española es Lola, la mujer protagonista de la obra de teatro *La Lola se va a los puertos* de los hermanos Machado, Antonio y Manuel, estrenada en 1929. Aunque la obra pertenece al realismo español, esta mujer es un producto del espiritualismo romántico. Lola, es cantaora de flamenco y vive para y por su cante, habla de su derecho a la libertad, a trabajar para su propio sustento y renuncia a los compromisos de amor que puedan impedírselo.

”Lola:	No quise a nadie hasta ahora, ni pienso que he de querer a ninguno de esa forma. Nací entre esos olivares, y me iré como la alondra cantando de rama en rama, cien lenguas a la redonda dice la gente que nadie canta mejor que la Lola. Con eso tengo bastante.
Don Diego:	¡Te mantines de la gloria!
Lola:	¡Qué gloria ni que ocho cuartos me mantengo de mis coplas, que son muy bonitas!”

[Machado, 1927: 14]

Rafael de León también va a escribir de esta Lola, en la letra de la copla *Una cantaora* grabada en 1948 con música de Quiroga e interpretada por Juanita Reina [Reina, 1948].

13Cantando la Lola se va por los mares,
14se va por los mares,
15pero no murmuren por que vaya sola,
16voy con mis pesares.
17El mundo adelante voy a recorrer.
18Me llevo mi cante, me dejo un querer.

Es la Lola que tiene el aspecto físico de la mujer hispana y flamenca y que habla de su derecho a la libertad y a no tener compromiso con un amor que le imposibilite cumplir con lo que ella ha decidido para sí misma [García, 2011: 192].

2.3 Mujer negra

El mito negro de la mujer fatal nace en respuesta de la aparición del incipiente feminismo que reivindica la igualdad de los papeles del hombre y la mujer en la sociedad [García, 2006]. Este feminismo se percibe como una amenaza y por eso se produce una reacción de demonización de la mujer. En las producciones artísticas a finales del siglo XIX se manifiesta en forma de mujeres muertas o inmovilizadas con el fin de anular su poder de amenaza, sirva como ejemplo las obras *Salomé* y *El pecado* del pintor alemán Franz Von Stuck. También abundan en este tiempo las representaciones de Judith, Dalila y Salomé. Estas tres mujeres tienen en común el uso de sus dotes de persuasión y seducción con el fin de aniquilar al hombre, convirtiéndose por tanto sus imágenes en este tiempo en un acto simbólico que reposiciona su lugar en la sociedad, cercenando así la superioridad del género opuesto.

En una de las canciones analizadas (capítulo 4.5) se hace referencia a Salomé y a su danza de los siete velos. Es interesante notar que el inventor de este famoso baile que se asocia a ella fue Oscar Wilde. En su obra *Salomé* recrea a este personaje bíblico seductor con fin fatal que trata de conseguir de su padrastro la cabeza de Juan Bautista. La obra que fue estrenada en 1895 ha alimentado el imaginario de perversidad de esta fémina, movida por la

venganza al no conseguir su fin de seducir al profeta y ha sido inspiración para otras obras de gran reconocimiento mundial como la ópera que Richard Strauss estrenó en 1905, en la que también aparece el personaje bailando para conseguir su fin. Salomé ha quedado en nuestro imaginario como Mujer negra.

Igual que ella, otra mujer, otra “Carmen” nacerá de la pluma de Prosper Mérimée y será llevada a la ópera por Bizet. Prosper Mérimée fue un antropólogo y arqueólogo que estudió a los gitanos y admiró de ellos el amor a la libertad, como romántico que era.

“Desde Francia nos llega también otra lectura de amores románticos, no frívolos, ligeros y festivos, sino ligados por lo fatal a la sangre y a la muerte. Versión de un romanticismo amante de la libertad indómita, natural incontrolada, irracional, pasional, violenta, individualista y cruel. Y aunque algo de ello supo ya La Gaviota, este romanticismo fue simbolizado por otra Carmen, la ‘diabólica’ gitana de Prosper Mérimée.”

[García, 1993: 96]

Carmen aparece por primera vez en la revista Deux Mondes en 1847. Se trata de una historia de amor, celos y muerte inspirada en otra que una amiga de Mérimée, la condesa Eugenia de Montijo le contó y que acaeció en Carabanchel. En la novela el autor a través de las voces principalmente del arqueólogo narrador de la historia y del navarro Don José, el eterno enamorado de Carmen, describe a una protagonista calculadora, capaz de seducir para conseguir lo que desea, movida por su propia libertad, capaz de valerse de los hombres por conservarla y desechar a aquellos que la coartan. Y es capaz de morir por no perderla. Y así ocurre. Al final de la novela Carmen no es perdonada y muere en manos de Don José defendiendo su derecho a elegir, a ser libre. Mérimée con este final condena con la muerte a las mujeres fatales que se valen de los hombres. Si la imagen de *Carmen* ha llegado a nuestros días con fuerza como el personaje de ficción que más encaja con la imagen de España es por la gran repercusión que adquirió la ópera de Bizet y cuyo libreto se basaba en la novela de Mérimée. Existe una encuesta realizada en 1997 que sitúa a esta gitana en la lista de los diez personajes más relevantes del estereotipo español, junto con el Don Juan o Don Quijote [Colmeiro, 2003: 57]. Es curioso pensar que Carmen no fue creada por un español sino por dos

franceses. Esto afianza lo descrito en el anterior punto y que defiende Steingreer como proceso de transculturización.

La Carmen de Bizet sin embargo, no muere como la de Mérimée por defender su libertad, sino víctima de un crimen pasional. En ambos casos sirva esta Carmen para describir *el símbolo de libertad demonizada en negro*¹⁰.

En España el mito negro de la mujer fatal se relaciona con las descripciones de las mujeres que danzaban en los cafés cantantes. En los años 70 del siglo XIX, el género español fue relegado al Teatro de la Comedia de Madrid y otros locales ya que el movimiento ilustrado y liberal español luchaba en contra del afrancesamiento del baile y cante. Los estamentos sociales comenzaban a verlo con malos ojos, así se refleja en un texto de un artículo del periódico *La España* de abril de 1854:

“En algunos cafés se ha hecho moda entretener al público con cantares andaluces, en vez de pianistas. Esta nueva costumbre está llamando ahora la atención de una parte del público madrileño, el cual se distrae oyendo las lamentaciones y tiernas playeras que entona la gente flamenca, por medio de kiries interminables, y ayes que levantan las banquetas”

[Barberán, 2015]

Y existen textos más violentos que describen a las mujeres que frecuentaban estos cafés-cantantes. Citando a Enrique Vera y González de *Memorias de un periodista*, escrito en 1883 y publicado en 1890¹¹:

“varias mujeres en su mayor parte horribles rodeándonos al punto como arañas prontas a caer sobre sus indefensas moscas aquello era la prostitución pobre el vicio en toda su fealdad... una bailaora de boleras patética y grotesca, como la describió Pío Baroja, con brazos delgadísimos y robusta pantorrilla, suscitaba peleas de los espectadores por sus favores. El desenfreno llegó a su como cuando dos flamencos intervinieron en la danza y ellas y ellos se retorcieron como reptiles cuyas columnas vertebrales fuesen de cautchú [sic]. Cada uno de aquellos meneos era un ultraje al pudor...”

¹⁰ Cita text. en *las Cármenes románticas del Alma española* [García, 1993:85]

¹¹ Curso *Historia y Evolución del flamenco I*, Génesis García, UCAM, Cartagena 2016

Al hablar de mito negro femenino y de sus imágenes podemos hacer referencia al pintor cordobés Julio Romero de Torres (1874-1930) y a algunas obras de su amplia producción artística en la que el simbolismo y la mujer son protagonistas indiscutibles. También él recreó a Salomé y a Judith con esa mezcla de atracción y sensualidad con desenlace fatal. Con el modernismo el mito negro pasa a ser un elemento decorativo y no un motivo desestabilizador, un ejemplo de esto sería las imágenes de la bailarina Tórtola Valencia que impuso la imagen sofisticada que muestra los anuncios de Myrurgia de la empresa Monegal. Nos situamos ya a principios del siglo XX y en palabras de Lily Litvak, el artista se siente atraído por los temas entre el eros y el tánatos y Salomé representa el crimen y la sensualidad, la voluptuosidad y la crueldad, era la estética de fin de siglo [Litvak, 1998:137].

“eran la representación de la esencia primigenia de lo femenino. Criaturas irracionales y perversas, portadoras del mal, de la perversa y diabólica seducción La iconografía de la época se pobló de procesiones de mujeres de belleza fría que arrastraban al hombre hacia su perdición. Figura misteriosa, inaccesible y cruel, que combinaba muy bien con el antifeminismo que Schopenhauer había difundido.....”

[Litvak, 1986: 227]

El anterior es un ejemplo arquetípico de la época y Romero de Torres encuentra en lo cotidiano, en el regionalismo, motivos inspiradores para su pintura donde plasma esta relación de mujer seductora y fatal al mismo tiempo. Sirva como ejemplo *La chica de la navaja* (1920), *Celos* (1920) o *La nieta de la Trini* (1929). En estos cuadros la navaja sirve de presagio para el fatal desenlace que parece anunciar y contribuye a la visión de la figura de la Mujer negra como amenaza latente y atracción irresistible con fin nefasto.

3 La Copla Española

3.1 ¿Qué es la copla?

No es una pregunta fácil de responder puesto que con este significante se entienden varios significados y es fruto de una evolución e incluso de una relación entre ellos.

J. Acosta y los otros autores de libro *Poemas y canciones de Rafael de León* explican cómo la confusión radica en el hecho de que en general "copla" se entiende como algo que se canta. Pero una copla también es un tipo de estrofa formada por cuatro versos octosílabos que riman en asonante los pares y quedan libres los impares. Y aunque existen muchas formas y son muy antiguas, tanto como la literatura española, a muchas de ellas se les ha añadido música para ser cantadas. El hecho es que la acepción para una parte de esas composiciones literarias se ha convertido en sinónimo de canción, y es por eso que las canciones o también llamadas coplas populares, como tales, sean de tan diverso origen en tiempo y en región. La copla flamenca sería la expresión más profunda de estas formas populares y las que se conocen ahora como copla española, heredera de ellas.

Entonces, se llamará canción o copla española, en general, a aquella que sirve para ensalzar sentimientos, paisajes de cualquier región de España y canción o copla andaluza, en particular, a aquella que refleja costumbres de Andalucía y su entorno cercano. Este también es el criterio de Manuel Román [Román, 2010: 44].

Para entender cómo ha cambiado el término habría que hacer un repaso por la evolución de los espectáculos cantados desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX. Desde el teatro del Siglo de Oro en el que se presentaban números de danza al comienzo, intercalados y al final de la función hasta la divulgación del mayor número de canciones de copla española a través de la radio, los gustos musicales de las distintas épocas han visto ensalzar y decaer distintos géneros en los escenarios. *Las tonadillas*, convertidas más tarde en *tonadillas escénicas*, la *zarzuela* a mediados del siglo XIX y el *género chico* que surgió de ella y llamado así porque los contenidos, a diferencia de la zarzuela, eran de menor duración que esta, son los orígenes de nuestra copla española. A finales del siglo XIX triunfaban los espectáculos de *varietés* de donde surgió *el género ínfimo*, donde las canciones eran independientes de la trama escénica y cuyo contenido era fundamentalmente picaresco. Este género acentuó el contenido verbal haciéndose procax y fue incluso acompañado con la exhibición corporal de sus intérpretes femeninas. En el primer cuarto del siglo XX triunfaban *los cuplés*, que interpretaban solo mujeres, y que provenían en origen de la acepción

francesa couplet para castellanizarse no solo en el término sino también en su temática. El cuplé resultó de la amalgama e influencia de los anteriores géneros con tintes de otros como el cake-walk, el charleston, o el fox-trot, o las de raíz hispana del tango y la rumba. Una especie de cajón de sastre, en palabras de Jacinto Torres [Torres, 2000]. Este cuplé tenía dos vertientes principales, una romántica y otra picaresca, que podría muy bien estar emparentada con el género ínfimo y que fue el que más auge tuvo en esa época. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo y debido a las intérpretes de origen andaluz como Amalia Molina y Pastora Imperio, que llevaban en su repertorio canciones con tintes flamencos y que hablaban de paisajes de su tierra con expresiones populares alejadas de los modos franceses del cuplé, se comenzó a gestar la canción o copla española. En 1929 se representó en el teatro Pavón de Madrid el espectáculo *La copla andaluza* de Guillén y Quintero. Era una comedia de costumbres andaluzas y canciones flamencas, *el flamenco* era un género que ya se escuchaba en tabernas y cafés cantantes y con esta obra ya adquiriría otra dimensión al llegar a un teatro. Fue el inicio del género. No hay que olvidar los esfuerzos de Federico García Lorca y su amiga La Argentinita para difundir la música popular española. Lorca grabó en un disco junto con ella diez de esas canciones que constituyeron un *aire nuevo*, en palabras de Manuel Román, y que presentaron en varios teatros de España. A partir de ese momento, ya en 1930, comenzaron a estar de moda los espectáculos de variedades donde se incluían piezas de ambiente andaluz y aflamencado que posteriormente se llamaron copla o canción española.

La canción española alcanzó su apogeo en los años 30 y 40 del siglo XX y tuvo una enorme difusión logrando permanecer incluso hasta nuestros días. Llegó a ser un fenómeno de trascendencia en la cultura de masas debido en gran parte a la radio, medio casi exclusivo de difusión musical en ese tiempo y en los años posteriores a la guerra. Y sus tintes andalucistas en tradición y expresión se explican en parte porque muchos de los autores, intérpretes e intelectuales relacionados con ella vivieron o estudiaron en esa región, dejando así su huella popular.

3.2 Letristas y compositores

En los años de la posguerra española un trío de autores triunfaba en lo que respectaba a espectáculos folclóricos o canción española. Se trataba de Antonio Quintero Ramírez (1895-1982), Rafael de León (1908-1982) y Manuel López-Quiroga Miquel (1899-1988).

Antonio Quintero se encargaba principalmente de escribir los argumentos de las escenas que servían de hilo conductor para las canciones en cada espectáculo de variedades. Rafael de León era quien escribía las estrofas de las canciones a las que el maestro Quiroga le añadía los arreglos musicales. Este último tenía una amplia formación musical y profundas raíces andaluzas con lo que el repertorio de partituras fue vastosísimo e inspirado por ellas. Llegó a componer más de cinco mil canciones, además de numerosas obras de concierto, zarzuelas, revistas musicales, bandas sonoras de películas y espectáculos teatrales.

Otra terna de compositores que triunfó en este tiempo fue la constituida por José Antonio Ochaíta (1910-1973), Xandro Valerio (1910-1966) y Juan Solano (1921-1992). José Antonio Ochaíta, compuso letras de muy conocidas coplas, y colaboró junto a Rafael de León en su primera obra en verso, la comedia *Cancela*. Tomás Gismera, autor de la biografía de Ochaíta recoge 373 títulos de canciones, algunas de las cuales fueron fruto de esta relación como *La Lirio*, *Eugenia de Montijo*,.... [Gismera, 2002]. Valerio, poeta y periodista también colaboró con Rafael de León y bajo su pluma nacieron títulos imperecederos como *Tatuaje* o *La Parrala*. Con el músico del trío, el maestro Solano, compartió arte en forma de copla una vez disuelto el trío. De este tiempo son *Tengo miedo*, *Un rojo, rojo clavel*, *Rosa y aire*,...

Otros autores, además de los nombrados, sobresalieron: Salvador Valverde, Ramón Perelló, Juan Mostazo Morales, Genaro Monreal, Manuel Gordillo, el maestro Freire; Sarmiento y Castellanos... etc. Mencionar a todos saldría fuera del objetivo de este trabajo.

3.3 Rafael de León

M. Román y otros autores califican a Rafael de León como *el letrista por excelencia de la copla española* [Román, 2000: 31]. Rafael de León y Arias de Saavedra era conde de Gómara y Marqués del Valle de la Reina, nació en

1908 en Sevilla y fue uno de los poetas de la generación del 27 como sus amigos Lorca y Alberti afirmaban. Su complicidad con el Maestro Quiroga le valió grandes éxitos, primero de los cuales fue *Rocío*, en la II República española y que se cantó durante la guerra civil en ambos bandos. En el prólogo de la citada obra de J. Acosta se recoge un prólogo de Rafael de León al *Álbum de fandangos* de Manuel Clavero donde advertía al lector de desdeñar una copla por corta que esta fuera:

“En una copla puede caber un drama, una comedia, todo un trozo de vida, expresándolo en el menor posible de versos [...]”

Y después citaba como ejemplo a los hermanos Quintero, a Federico García Lorca y a Manuel Machado por su profundo sentir al componer copla:

“Hago memoria de todos estos nombres porque ni Federico, ni los Machado, ni los Quintero, ni el propio Lope de Vega que en letrillas y en villancicos nos dejó el imborrable recuerdo de su fecundo ingenio, desdeñaban hacer una copla porque sabían lo difícil que es hacerla bien”

Rafael de León murió en Madrid en 1982.

Por ser este autor uno de los más prolíficos y sus canciones, muy conocidas y famosas, se ha elegido su obra como ejemplo representativo del género de la copla española y se tratará de buscar en ella el reflejo de los paradigmas propuestos.

4 Análisis de la Coplas de Rafael de León

4.1 Corpus de textos

El corpus de coplas sobre las que se ha investigado es el que comprende la edición de *Poemas y canciones de Rafael de León*, publicada por Alfaro en 1997 y escrita por Josefa Acosta, Manuel J. Gómez y Jorge Jiménez [Acosta, 1997]. Este libro consta de dos apartados, una dedicada a los poemas y otra a las canciones de Rafael de León. Además de estas, se han considerado las

incluidas en la tesis de Sonia Hurtado para terminar la recopilación [Hurtado, 2003]. Se ha incluido además la canción *Una cantaora*¹² cuya letra se ha extraído del registro de la sonora de la Biblioteca Nacional de España [Reina, 1948]. La relación de los títulos de las canciones junto con el año de su composición aparece en la columna izquierda de la tabla de análisis en el apartado 9.1, *Apéndice I*. Hay que hacer notar que muchas de estas canciones no son exclusivamente autoría de Rafael de León sino que en muchas ocasiones fueron fruto de la estrecha colaboración con otros poetas o compositores, como ya se indicó en el apartado 3.2, *Letristas y compositores*.

Se trata en total de 187 canciones que fueron cantadas indistintamente por intérpretes femeninas y con menor asiduidad por intérpretes masculinos. Eso llevó a que tanto en la interpretación en los espectáculos folclóricos como en los registros en discos de pizarra y vinilos de la época haya pequeñas diferencias en algunas palabras dependiendo de si es un hombre quien la canta o una mujer. Desde una u otra perspectiva los resultados de este trabajo podrían ser diferentes o incluso contradictorios. Veamos como ejemplo, la copla *Te lo juro yo* interpretada por Miguel Molina:

[...]

18 ¡Por ti contaría la arena del mar!

19 ¡Por ti yo sería capaz de matar!

[...]

23 Ya no eres **la misma** que yo conocía

24 **la que** no veía na más que por mí.

25 Que ahora vas con **uno distinto** ca día

[...]

[De Molina, 2005]

Este caso, en que los versos números 18 y 19 expresan como el hombre pierde la razón llevándole a cosas imposibles o a cometer un delito, quitándole la vida a una persona, sin más motivo que la causa de una mujer, sería

¹² La canción *Una cantaora* fue compuesta en 1947 por Rafael de León y Antonio Quintero inspirada en la obra de teatro *La Lola se va a los puertos* de los hermanos Machado, Antonio y Manuel, estrenada en 1929, y para la película del mismo nombre dirigida por Juan de Orduña e interpretada por Juanita Reina. En 1993 se rodó otra versión dirigida por Josefina Molina e interpretada esta vez por Rocío Jurado. Esta Lola representa la romántica alma nacional española como se explicó en el apartado 2.1.

claramente un caso catalogable dentro del paradigma de Mujer negra, y caracterizado como aquella que hace perder la cordura al hombre. El adjetivo convertido en pronombre con el uso del artículo, *la misma*, y el pronombre relativo, *la que*, se refieren a *ella*, a esa mujer perversa que es capaz de volver locos de amor a los hombres y provocar sus celos por alternar su compañía cada día.

Sin embargo no están recogidos estos versos como ejemplo de esta característica en el análisis. La razón estriba en que la misma canción interpretada por Maruja Tomás en un registro sonoro de la Biblioteca Nacional de España y que corresponde a la de bibliografía principal citada de donde se han extraído los textos para su análisis, permanece inalterable con respecto a la versión de Antonio Molina, sin embargo los versos 23, 24 y 25 dicen así:

23 Ya no eres **el mismo** que yo conocía
24 **el que** no veía na más que por mí.
25 Que ahora vas con **una distinta** ca día

[Tomás, 1941]

Desde esta nueva perspectiva de género ya no es la mujer la que enloquece al hombre sino justo lo contrario. También es el hombre el que provoca los celos al ir con una mujer diferente cada día. Por eso y con el objetivo de tener unos resultados que se deduzcan de los versos tal y como fueron escritos por su autor y no de los interpretados por los y las artistas del momento, se tomaran los mismos desde la perspectiva de género tal y como aparecen recogidos en el corpus de textos de la bibliografía citada anteriormente y cuyos autores afirman ser los versos en origen del poeta. En este segundo caso, la canción responde también a características de Mujer negra pero aquellas correspondientes a su castigo por haber obrado con libertad y a la posibilidad de redención a través del hombre, como se deduce del resto de los versos.

4.2 Metodología del análisis en detalle

A través de la lectura de las canciones y de la interpretación del contenido semántico lingüístico de sus versos, se extraerán características que

concuenden con cada uno de los paradigmas descritos en el apartado 2, y que describan a la Mujer blanca, roja y negra en la poesía de Rafael de León. Estos aspectos se clasificarán agrupándolos en temas.

Para tener de forma visual toda esta información recogida y esquematizada se ha propuesto el diseño de la tabla del apéndice I y que constituye la verdadera labor de análisis de este trabajo.

En dicha tabla se recogen cada una de las canciones analizadas junto con su año de composición.

Se ha señalado con la siguiente notación cada una de las características encontradas: con una letra, “R” para Mujer roja, “B” para Mujer blanca, “N” para Mujer negra, seguida de un número, para facilitar su organización. El número corresponde a cada una de las características o temas y se describen en detalle en el apartado siguiente. Para ilustrar cada aspecto se seleccionarán los versos de cada una de ellas donde se presenta el contenido semántico que corresponde a cada uno de esos temas o características y que se relacionan directamente con una descripción del paradigma.

Los versos están numerados para facilitar su localización dentro del texto general de la canción.

También aparecen canciones cuyos versos no pueden clasificarse en ninguno de estos paradigmas. Por eso aparecen las columnas en blanco sin ninguna notación.

Tras comentar en detalle en el siguiente capítulo el porqué de esta clasificación se extraerá una estadística de los resultados obtenidos para ver en qué proporción está presente cada uno de los paradigmas y en qué forma, viendo cuál de las características se da con más profusión.

4.3 Elementos que caracterizan a la Mujer roja

La Mujer roja de la copla reúne aquellas características que la hacen ser deseada, contemplada. Se trata de una mujer bella, hermosa, atractiva. Para describir las beldades de la figura femenina, Rafael de León se emplea a fondo en el uso de la comparación y la metáfora. La mujer de la copla es morena, de pelo y piel, ojos negros, labios de fresa o de coral por su color carmesí, al igual que las mejillas, comparada con las flores, flores apreciadas también por su

aroma y de cultivo común en Andalucía: rosa, jazmín, clavel, flor de la canela, azucena. Es delgada, de cintura fina, con el empaque de una reina. Que sabe cantar y bailar con gracia. Esas son las características de las mujeres hermosas que se encuentran en la copla y que seducen a los hombres. Además, en algunos casos se hace referencia a las romerías y por eso se han incluido por los motivos ya descritos en el apartado 2.1.

Así la Mujer roja en la copla de Rafael de León es una mujer que:

- **Es piropeada por su hermosura¹³ - R1**

En este caso la figura masculina, habla a la mujer como si pudiera escucharlo y la interpela con palabras que relatan su hermosura o los sentimientos que le inspiran. Son palabras que exaltan la belleza, algunas de ellas de forma ingeniosa.

- **El hombre enamorado le ofrece riquezas - R2**

En este caso los hombres atraídos o enamorados muestran su deseo a ser correspondidos. No les basta ya con exaltar las beldades de la dama, sino que dan un paso más y le proponen un futuro juntos o lo imaginan. Ella podrá poseer riquezas o ser venerada en un trono por ejemplo, si accediera a sus pretensiones.

- **Es descrita por su hermosura – R3**

Este es el criterio que más abunda en las letras de la copla. Ricas en comparaciones y en metáforas los versos describen la belleza física de la mujer. El autor describe su rostro, su pelo, su cuerpo, su piel. Pero no solo los rasgos físicos también la forma de bailar, cantar, moverse

- **Usa sus poderes de seducción para atraer al hombre – R4.**

Este criterio ahonda en la perspectiva de la mujer seductora desde su punto propio punto de vista. Es una mujer que quiere seducir y el placer de conseguir a quien quiere. Este punto se diferencia de aquellos criterios clasificados dentro de la categoría de “Mujer negra”, es decir, en este caso no hay nada perjudicial para el hombre. Solo quiere

¹³ Se usa la siguiente notación para cada característica: una letra , en este caso, "R" de Mujer roja, seguida de un número que indica su orden

disfrutar de la atracción que siente por el hombre y utiliza el poder de la seducción para ello.

- **En fiestas o romerías – R5**

Tan solo se han encontrado dos referencias a romerías o fiestas que como se anotó en el apartado 2.1 tendrían su origen en antiguas fiestas paganas. En los años que fueron registradas estas canciones las ferias estaban asociadas a cultos cristianos, con lo cual habrían perdido el sentido originario. Quedan anotadas en este apartado como características de copla andaluza, ya que relatan características de la zona.

30 Y el lunes de romería, // cuando ya el calor aprieta,
la vieron por la mañana (*La historia de una amapola*)

21 ¿Qué quieres hermosa, que traiga pa ti //
si voy a la feria de Benamejí? (*Buenaventura*)

Analicemos a continuación los elementos de los que se vale Rafael de León y que se concretan en estas características citadas anteriormente.

• **Piropos**

El piropo lo define la Real Academia en su diccionario como un dicho breve a través del cual se exalta una cualidad de alguien, especialmente la belleza de la mujer. En la copla *La Deseada* se resume en este par de versos el objetivo de tales declaraciones.

06 La prodigan piropos los caminantes // que pretenden ser dueños de su hermosura
(*La Deseada*)

Los piropos en la copla se expresan de diversas formas. Así, muchos de ellos comienzan con interjecciones propias como “¡Ay!” o impropias como “Válgame” o “Viva” destinadas a manifestar impresiones y siempre con función apelativa.

¡Ay , corazón- qué bonita es mi novia! (*No te mires en el Río*)

Se acude a la religión católica y a sus símbolos con mucha frecuencia. La mujer más venerada es la Virgen María así que qué mejor forma de

decirle a una mujer que es hermosa que la de compararla con ella o insinuarle que es digna de estar en un altar. De esta forma la Virgen de San Gil, La Macarena, *La Inmaculá* (La Inmaculada) o las vírgenes pintadas por Bartolomé Esteban Murillo son las que desfilan al expresar su beldad.

20 pero más que a **mi Virgen** de San Gil **te venero** (*Doña Sol*)

22 Yo soy platero y en oro fundido // **quiero**, mi alma, **ponerte un altar**. (*Romance de la Otra*)

12 si es **la Virgen de Murillo** // la que tengo frente a mí (*Triniá*)

24 tienes **la carita**// **de la Macarena**, (*La vida es así*)

O implorando a los santos para que le asistan en la tarea de ver y desear a la dama y no poder obtenerla pese a su necesidad. Así se entiende la siguiente metáfora.

21 ¡Válgame San Rafael, // tener el agua tan cerca // y no poderla beber!
(*La Chiquita Piconera*)

Mención en un capítulo aparte merece el piropo que le dedica el enamorado utilizando el ingenio para una comparación de cariz político. En este caso la censura del régimen franquista no dejó radiar la copla por hacer referencia a algo ocurrido durante la II República y que afectaba directamente al estamento militar¹⁴. Además tiene cierta connotación sexual a través de la metáfora ya que una reforma no se puede llevar a cabo si no se es un amplio conocer del campo que requiere la reestructuración.

25 Si usted quisiera, **en ese cuerpo**, morena//
le iba yo a hacer **más reformas que Azaña** en lo militar (*Siempre Sevilla*)

Otra forma de prodigar piropos es comparar a la mujer con las flores o usar la metáfora llamándola “rosa de abril” (*Coplas del Burrero*), “manojito de claveles” o “capullito florecido” (*Rocío*). Las flores más nombradas son las rosas y los claveles:

¹⁴ Ver capítulo 5.3, Apuntes sobre la censura

25 ¡**Ay, clavel!** ¡Ay mi Nuria hermosa! (*Nuria*)
18 del barrio de Santa Cruz // **eres un rojo clavel.** (*¡Ay Mari Cruz!*)

La naturaleza no solo está presente en la personificación de su flora:

18 ¿De **qué rosas** has robado// **la sangre** de tus mejillas, (*La Rosa de los Capuchinos*)

También la aurora, el mar, el firmamento y los astros, los más brillantes y grandes, como el sol, los luceros y la luna, aparecen en la copla de forma cuantiosa.

34 Eres **tan hermosa**// como **el firmamento**, (*La Salvaora*)
17 Doña Sol, **lucero** mío// eres tú lo que más quiero (*Doña Sol*)
22 Eres **luna, sol y aurora** -Pastora -, (*Pastora*)

Y si la religión era importante y las flores símbolo de belleza, no puede faltar el dinero y el poder como otro valor en la vida. En este campo semántico encontramos varias palabras que tienen un significado común en el imaginario colectivo: plata, dinero, emperadora, riquezas, millones (de pesetas), majestad, reina, señorío, sangre azul,... Se usan estos campos para distinguir a la mujer y resaltar supreciado valor de nuevo en comparaciones y metáforas.

15 ¡**Pero tienes sangre azul!** (*Doña Luz*)
10 **Rajahdesa** de mi alma (*La Rajahdesa*)
16 ¡Ay, **quién tuviera**, tuviera **dinero** // pa que ese cuerpo no fuera al taller! (*Rosas de ayer*)

En este último ejemplo, el término “rajahdesa” es una construcción del autor a partir del francés rajah, en español rajá, soberano de la India. Este fenómeno también se da en otros versos como en la palabra “sentrañas”, construidas a partir de la influencia del acento andaluz y qué equivale a “entrañas”. Alude la metáfora en este caso a los órganos internos del cuerpo humano necesarios para vivir.

12 ¡Ay, **sentrañas de mi vida!** Yo te quiero (*Sentrañas mías*)

- **Riquezas para conquistarla**

Otro elemento que aparece en la copla y que refleja como el hombre daría cualquier cosa de valor que tuviera con tal de obtener los favores de la mujer es el dinero y la fortuna. Ya se vio como este factor aparece en los piropos, pero también es algo que él daría para atraerla hacia sí. En el siguiente ejemplo, el primero, persuasión con finos metales como el oro, la plata, etc. En el segundo joyas, poder y patrimonio.

12 -El mundo está lleno de **finos metales**;// me voy a buscarlos **pa ti**, reina mía.

(Manuela la de Jerez)

16 Si tú me quisieras **podrías tener // pulseras y anillos de plata y coral, //**
y na más pedirlo te habrían de poner// **un trono en la tierra y un barco en la mar**

(Pepa Bandera)

- **Belleza**

A través de los versos, los deseos del enamorado cuando piensa en la dama que lo tiene cautivado van pintando un cuerpo, una cara, un cabello que conforma la idea que el autor tiene de una mujer bella y sensual. Pero no solo es bella físicamente, posee atributos como su voz.

Las mujeres son comparadas con la canela, especia preciada, usada en Andalucía para sazonar los productos de confitería. Se produce una sinestesia

24 que La Caramba//cuando va andando//
canela en rama//va derramando *(La Caramba)*

En este otro ejemplo se une a la sinestesia de las especias anteriormente comentada, la metáfora y las expresiones populares andaluzas como “tener ángel” sinónimo de tener talento y gracia.

03Pepa Bandera de Puerto Real, // vaya **canela cantando //**
y vaya bailando // **qué ange y qué sal.**
(Pepa Bandera)

Se usa frecuentemente el adjetivo en grado superlativo:

03 la mocita **más guapa del Albaicín**, (*María del Valle*)
18 Es **más** blanca y más garbosa// **que toas** las rosas de primavera;
(*Esperanza la de Utrera*)
03 **la más bonita**// del barrio de Santa Cruz. (*¡Ay Maricruz*)
07es **la rosa más bonita de la Puerta de Jerez**, (*Rosa de los Lunares*)

Y también en grado comparativo:

38 **más** hermosa todavía // **que** la flor de la azucena (*Historia de una amapola*)

Pero si algo destaca en la poesía de Rafael de León es el uso de la metáfora para describir. De los ejemplos anteriores ya se ha podido comprobar. No destaca a la mujer entre las demás mujeres, no, lo hace entre ellas pero convertidas todas en flores. Y sus ojos no son simplemente marrones o verdes claros, no, son “almendras” produciendo la imagen de este significante una idea también de la forma que pueden tener aunque solo referencie al tono. Y así se suceden las metáforas y metonimias:

03 **era una rosa** de oro, //morena de trigo limpio, //
color **de almendra** en los ojos.// cubre **tu piel de aceituna**;
(*Me da miedo de la luna*)
04 el pelo más negro que una golondrina, //**el talle de junco**, la **boca de flor**. (*Ay. Malvaloca*)

- **Seducción**

La copla que más claramente plasma esta seducción, porque no acude a ninguna metáfora es aquella de *No me digas que no*. Los versos son pura persuasión:

39 Vente ya tú, mi moreno, // que este vinillo es muy bueno, // nos sentará bien. // Por Dios, no, // no, **no me digas que no**, // que tú a mí // **siempre** me has dicho que sí. // **Que sí...** que sí... (*No me digas que no*)

La copla convivía con la censura del régimen franquista y no es de extrañar que el poder de la seducción de la mujer no se manifestara abiertamente si no que quedará sutilmente oculto de nuevo por la metáfora. Aun así hay dos canciones anteriores a la guerra que hacen

referencia clara a tener relaciones sexuales por medio de, en una, de interjecciones y en la otra, de una onomatopeya, el sonido de una trompeta.

23 -Bueno, señorita, pero suélteme, // que si no me suelta no podré marchar. //
¡Ah, oh, ah! (*Cine sonoro*)

14 Si no fuera por la vena // yo contigo **tu-ru-rú**. (*Benavides*)¹⁵

El fuego, quemarse, arder, la fiebre, encenderse... son elementos que se relacionan metafóricamente con el campo semántico de la seducción, asociados todos a la sensación de calor. Algunas de estas canciones fueron objeto de censura¹⁶:

08 y, **con la fiebre** de mi deseo // y de mis besos, a él lo embujé.
(*Carcelera*)

20 **Tengo fuego** en las pestañas // cuando miro a los gachés; (*Carmen de España*)

02 Como un clavel **encendido** yo te entregué mi querer; (*Con un pañuelito blanco*)

08 ven y tómalala en mis labios // que **yo fuego te daré**. (*Ojos verdes*)

4.4 Elementos que caracterizan a la Mujer blanca

La Mujer blanca en la copla de Rafael de León es sinónimo de libertad. Pero esa libertad se refleja en un número muy limitado de posibilidades. La mujer es libre para escoger al hombre que quiere, especialmente cuando es hermosa y deseada. En varios de los textos se da la situación en la que ella escoge al que tiene dinero o poder. En otros casos se muestra cómo no le importa lo que piensen o digan de ella mientras pueda hacer lo que ella quiere. No hay que olvidar que la mayoría de las coplas fueron escritas durante la dictadura de Franco en la que primaba la idea de la mujer conservadora: casta, católica, madre de familia y entregada a su marido y al cuidado de los suyos. La sociedad podía ejercer una gran presión si se iba en contra de estos principios, por eso uno de los criterios analizados en este punto es precisamente esa forma de manifestación de la libertad: ir en contra de lo

¹⁵ La *vena* de Benavides hace referencia no a su ánimo variable sino a su carácter homosexual. En la segunda parte del verso, la elipsis suprime el verbo “podría tener tururú” sobreentendiéndose del contexto. El *tu.tu-tú* se sobreentiende que es una relación heterosexual.

¹⁶ Ver capítulo 5.3

socialmente bien visto. Los rasgos de manifestación de la libertad de la mujer a través de la copla son los siguientes:

- **Es libre para escoger a los hombres¹⁷ - B1**

Se traduce en libertad para escoger o rechazar al hombre que la desea. De los versos que hacen referencia a este tipo de libertad, se ha encontrado con mayor profusión aquellos que relatan de la mujer que escoge o rechaza por motivos económicos a los hombres. Y en el caso que decide irse con ellos, muchas veces se usa el término “huir”. En realidad la mujer escapa de las normas de la sociedad, deja atrás la vida que llevaba para asumir su decisión de irse con el hombre que ha escogido. La mujer puede decidir en cuestiones de amor e incluso imponer condiciones a los hombres para hacer su voluntad. Se trata de una libertad de elegir lo que quiere en muchos casos porque puede tenerlo todo. En las canciones esto se traduce en dinero o en joyas. Este aspecto de la libertad para decidir en el amor y obtener con su elección riqueza o felicidad se encontró en 20 canciones de las 187 analizadas lo cual representa poco más del 10 % de las canciones.

- **Obra sin que le importe lo que digan de ella - B2.**

La mujer elige ser libre pese a la presión de su entorno y las dificultades que pueda tener por ello. Los motivos de esa presión social son muy variados. En unos, la mujer ha decidido estar con un hombre ya comprometido, en otros, no tiene pareja por decisión propia y puede que incluso le guste pasear y estar con quien le parezca sin atarse a ninguno. También puede casarse con alguien mucho más joven que ella pese a las críticas.

- **Tiene interés solo por las cosas que le conciernen - B3**

Esas cosas que le conciernen son en muchos casos el cante, que les sirve como refugio para olvidar y ser feliz. Recordemos en este punto a la pastora Marcela, de *El Quijote*, ella quería pastorear y ser libre así.

- **Expresa su ansia de libertad - B4**

¹⁷ Se usa la siguiente notación para cada característica: una letra , en este caso, "B" de Mujer blanca, seguida de un número que indica su orden

Los ejemplos que se encuentran con este criterio corresponden a la expresión de sentirse esclava o soportar un martirio si está sometida a los requerimientos del pretendiente.

Veamos los elementos de los que se vale Rafael de León para reunir esas características:

- **Libertad para elegir**

La mujer elige de varias formas, prescindiendo de lo que no quiere o no necesita. Desprecios, rechazos, desplantes, o la locución verbal coloquial con idéntico significado, “dar la patada”, son elementos que responden a esta idea.

06 Ella lo **rechaza** altiva// y **desprecia** su parné,(*María del Valle*)

26 **por un rico** payo al cañí **dejó** (*Manolo Reyes*)

40 hasta que cansada / **le di la patada**.(*Arturo*)

04 y en cuestiones de cariño **a los hombres tiene a raya**,//

porque sabe **dar desplantes** y es mujer buena y cabal.(*Candelaria la del Puerto*)

Libertad para elegir porque tiene todo lo que quiere, claro que esto en el ámbito de la copla se ceñía a que era una mujer hermosa y por eso podía seducir a los hombres para obtener de ellos lo que quisiera. Veamos una metáfora que lo ilustra, la luna, en lugar de “todo lo que deseo”:

06 **La luna** que yo pida,// la luna que me dan,(*María de la O*)

- **Caso omiso a las críticas**

Al campo semántico de las críticas pertenecen estas locuciones verbales coloquiales: “ir y venir con el cuento”, “hablar más de la cuenta”, “la comidilla”, “letanía de nunca acabar”, “decir a los cuatro vientos”, “las malas lenguas”.... Todas significan que la gente que conoce a la mujer y ha obrado con libertad comenta sus acciones. Son expresiones muy usadas en Andalucía.

23 **No me importó** de la gente, // ni **lo que hablaron de mí**, (*Carcelera*)

57 que la gente de Triana// **vaya y venga con el cuento**//
y **diga a los cuatro vientos**// dónde va La Mariana.(*La Mariana*)

21 Hablaron más de la cuenta//las niñas de Peñaflores, //...//
Pero contra **el viento de la comidilla** -de la comidilla- (*Amante de abril y mayo*)
04 entre la gente del pueblo// fui **la letanía de nunca acabar**.
(*Te he de querer mientras viva*)

La mujer que sabe lo que quiere y está dispuesta a arriesgar su honra ignora todas estas críticas. Hay una copla, *Un rojo, rojo clavel* que muestra muy bien este sentimiento. A través de la locución adverbial “importar tres pitos”, es decir, importa muy poco o nada

23 Me **importa tres pitos** que diga la gente (*Un rojo, rojo clavel*)

- **Saber lo que se quiere**

Las mujeres de la copla son mujeres que se enamoran y quieren a un hombre, lo quieren y expresan su sentimiento a ese amor. Pero son pocas las que aman otra cosa distinta. Muy pocas las que claman por su libertad.

En el siguiente verso se tiene uno de esos ejemplos en los que la libertad se compara con el viento.

06 Me gusta **ser libre lo mismo que el viento** (*Un rojo, rojo clavel*)

En la copla las mujeres son autosuficientes dedicándose al cante y al baile, no se contempla otra forma de subsistir que no sea la de estar mantenida por el ser querido. Hay alguna vendedora de flores, pero si con gusto hacen un trabajo, ese es el de cantar y bailar.

44 Que no, que no, que no, que no, //
que ella **no quiere más que a su cante**.(*La Parrala*)

La Parrala cantaba para vivir. Con la repetición “que no” la gente opina sobre la forma de proceder de La Parrala, una cantaora que se dedica a su profesión ahogando sus penas en vino, como Pepa Alegría.

08 Final del cuento: Pepa Alegría, pa no quererte, //
se echó al camino del **cante**, el **vino** y el **ole ya**. (Pepa Alegría)

Pepa Alegría no quiere amores, no le queda otra opción que la de “echarse al camino de algo” locución verbal que significa iniciar, comenzar a andar. “El camino del cante” es una metáfora para nombrar a la profesión y todo lo que va asociado a ella, el vino y la diversión de las tabernas donde se canta a cambio de unas monedas (el ole).

- **Deseos de libertad**

La libertad se expresa para huir de la persona a la que no se quiere, a la que se la califica con su antónimo: la esclavitud. Pocos son los ejemplos

18 **Yo no sé** quererte//...// ni **pasar la vida** pendiente y **esclava**//...//
necesito libertad (No me quieras tanto)

Hay una letra que trata con particular humor el tema de la libertad en el sentido de no estar comprometida con ningún hombre. Se trata de *Compuesta y sin novio*, donde la protagonista relata lo que ha sido la vida de su antiguo pretendiente, ahora ya casado y padre de familia numerosa. El “quebradero de tres cabezas” es una metáfora que hace alusión a las complicaciones derivadas del cuidado y educación de los tres hijos de él, que tenían la cabeza grande, como su padre.

10 Con el barbero// no me he casado, //
del **quebradero de tres cabezas**// yo **me he librado**.
(*Compuesta y sin novio*)

4.5 Elementos que caracterizan a la Mujer negra

La Mujer negra de la copla de Rafael de León es una mujer que hace sufrir a los hombres generalmente por celos, por amor no correspondido o porque los abandona por otro interés. En la copla los hombres la denostan apelando a su malignidad, a sus artes hechiceras, maldiciéndola por haberla conocido, haciéndola culpable de lo que les pasa, provocando venganzas de

sangre. Hay venganzas derivadas de lo anterior cuya mano ejecutora es la del hombre que sufre, o bien es la propia mujer la que se venga y destruye el motivo de su pena. La mujer les hace perder la razón, los embruja y ya no son dueños de sus actos. En otras ocasiones, la Mujer negra es aquella que sufre las consecuencias de haber obrado con libertad. Como La Carmen de Merimée, expuesta en el apartado 2.3, la mujer es castigada con la infelicidad e incluso con la muerte, pese al arrepentimiento y a veces implora la salvación. Esa salvación no es otra que la que le puede facilitar el hombre si este le ofrece su perdón y su amor. También hay referencias a mujeres fatales como Salomé.

A continuación los rasgos encontrados:

- **Hace sufrir al hombre¹⁸ - N1**

La mujer es culpable de ese sufrimiento, generalmente es por el querer del amor no correspondido aunque también sufre porque es la intención de la mujer verlo así.

- **Desata venganzas - N2**

Algunas coplas relatan cómo se desencadena una tragedia provocada por la mujer. El hombre no solo sufre sino que desea compensar su sufrimiento con la satisfacción de ver sufrir a quienes han provocado su dolor. Pero en la mayoría de las coplas en las que aparece este criterio vengativo es en la mano ejecutora de la mujer. Venganzas con resultado de sufrimiento o de presidio para el hombre. En las venganzas de sangre y muerte la mujer hace efectivo su escarmiento o a veces solo lo desea y lo lanza al aire como una maldición. La mujer incluso educará a su hijo con la esperanza de que venga el honor de su madre deshonrada y menospreciada.

- **Es denostada por el hombre - N3**

La mujer presenta en la copla varios motivos para no encajar en un determinado modelo calificado como correcto o bueno. Puede ser que no corresponda recíprocamente al amor del que se lo prodiga a ella,

¹⁸ Se usa la siguiente notación para cada característica: una letra , en este caso, "N" de Mujer negra, seguida de un número que indica su orden

poder ser que esté enamorada de otro, puede ser que este sea un hombre casado... En todos esos casos el hombre puede expresarse con el objetivo de denigrarla. Así adjetivos como “mala”, “maligna”, “venenosa”, “mentirosa”, o calificativos como “tirana”, “una cualquiera”, “hechicera”,... además de diferentes recursos estilísticos, son usados en los versos y pertenecen al campo semántico de la denostación. También se observa como, a veces, es la propia mujer que llevada por el sentimiento de culpa se denigra de forma semejante.

- **Es castigada por haber obrado con libertad – N4**

Cuando una mujer actúa con libertad en la copla recibe su castigo en forma de arrepentimiento que la hace padecer o en forma de murmuraciones y críticas de la gente que la denostan por haber perdido su honra. La mujer puede llegar a morir en algunos casos a manos del hombre que la injusticia.

- **Hace perder la cordura al hombre – N5**

Si bien este criterio se relaciona directamente con el sufrimiento del hombre, se ha querido resaltar la situación en la que, como consecuencia de él, el hombre pierde la razón. En este caso los hombres son “embruados” y “enloquecidos” por la mujer y si lo son es porque ellas son Mujeres negras, mujeres hechiceras que con sus artes, sus venenos, les hacen enloquecer, perderse a sí mismos, estar ausentes.

- **Es redimida por el hombre – N6**

Existen coplas en las que el hombre se nombra como salvador de la mujer, el único que puede perdonar para que ella expie su culpa. Y en otras es la propia mujer la que se arrepiente de haber obrado con libertad y busca en el hombre el perdón.

- **Referencias a mujeres fatales - N7**

En la copla no abundan estas referencias sin embargo se incluyó este criterio al encontrar en la copla *Salomé*, alusión a una de las Mujeres negras que se marcaba como modelo de perversión¹⁹.

¹⁹ Otras mujeres son Judith, Dalila. Ver apartado 2.3

En general se han encontrado dos referencias a mujeres cuya existencia fue real y cuyos actos han tenido repercusión en otras obras. Provocaron la muerte o son símbolo de mala suerte.

Salomé es un ejemplo de mujer fatal relacionada con la muerte de San Juan Bautista²⁰ y que ha inspirado obras literarias y operísticas²¹ Bornay la califica como ser lujurioso y letal [Bornay 1999: 193].

29 Pagana fiesta que los gitanos// rinden al culto de Salomé.

31 Y mientras ella baila sin velos, //(Salomé)

O una canción a La Petenera, leyenda negra de una bella mujer nacida en Paterna de la Rivera (Cádiz) que cantaba muy bien y cuya muerte tiene aires de misterio. Nada oficial está escrito sobre ella. Su apodo ha dado nombre a un cante flamenco, el cante por peteneras, y muchos gitanos dicen que trae mal augurio y no gustan mentarla siquiera. Hasta Lorca retrató el sentimiento del pueblo andaluz en su *Gráfico de la Petenera* de llanto y dolor.

“¡Ay, petenera gitana!
¡Yayay petenera!
Tu entierro no tuvo niñas
buenas. [...]
Tu entierro fue de gente
siniestra. [...]”

[G. Lorca, 2016: 57]

Rafael de León escribió una copla con su nombre, *Dolores La Petenera*

02 Siempre de negro vestida, // a un **mal fario** encadená, // **La Petenera** vivía //
como una rosa enlutá. // Los puertos y los colmados, // la guitarra y el mal vino // sabían de **su**
pecado, // de su tormento callado // y de su **maldito sino**. (*Dolores la Petenera*)

20 La muerte de san Juan Bautista en el Nuevo Testamento, (Mateo capítulo 14, versículos del 1 al 12 y Marcos, capítulo 6, versículos del 14 al 29) no nombra a Salomé, solo hace referencia a la hija de Herodías.

21 Capítulo 2.3, *Mujer negra*

- **Sufrimiento**

Veamos como articula la copla este campo semántico con el rastro y descripción de varios ejemplos. Hay muchas palabras cuyo significado tiene una estrecha relación con él. Adjetivos (solo, desgraciado, aprisionado, “atormentaíto”...); verbos (penar, sufrir, clavar, llorar, padecer...), sustantivos (desdén, culpa, amargura, llanto, achares, penas, ducas,...); locuciones, algunas de índole coloquial que comentaremos más adelante, y metáforas, plasman el sufrimiento que en unos casos es expresado por la propia mujer y otras es por el hombre.

¿Cómo sufre el hombre en la copla? Antes de contestar a esta pregunta cabría preguntarse por qué sufre. Ya sabemos que la causa de sufrimiento es la mujer (y por eso se trata este campo semántico dentro del apartado de Mujer negra) pero, ¿cuál es el motivo para que ella le haga sufrir tanto? El hombre sufre porque no puede obtener lo que desea que no es otra cosa que es esa cara bonita, ese cuerpo garboso, esa Mujer roja que no le pertenece.

26 -Si no me quieres// **me muero** yo. (*Coplas del Burrero*)

Muy parecido ejemplo este otro en el que implora con la siguiente oración condicional potencial.

08 **si tú me quisieras** siquiera un poquito, // **no me dejarías padese**²² este mal.
(*Tú a mí no me quieres*)

Incluso en el nombre de la protagonista que da título a la copla va impreso este sentimiento de aflicción, *Doña Mariquita de los Dolores*, que el autor cambia por la metáfora “de mis tormentos”, usando el sinónimo.

²² padese, de “padecer”. La palabra escrita como se pronuncia en la variedad del español en Andalucía presenta dos rasgos característicos: la falta de contraste entre /s/ y /θ/ y la omisión de la /r/ final de palabra.

18 ¡Ay, doña Mariquita// **de mis tormentos!**/// Ni el soñar me la quita// del pensamiento.
(Doña Mariquita de los Dolores)

O puede que ella sea de otra clase social como ocurre en *Doña Luz* a la que no le está permitido acceder, por ser él de una clase más baja sin ningún patrimonio. Se debe notar también la referencia a la religión católica en estos versos que dan la causa y la consecuencia en la metáfora que expresa que no hay mayor dolor que el que padeció Cristo al morir crucificado.

10 Mi señora doña Luz,// **por quererte** mucho y bien //
me clavaste en una cruz. (Doña Luz)

Y todavía puede haber un grado mayor de sufrimiento y es en el que la mujer pertenezca a otro, o tan solo mire o hable a otros hombres: los celos.

07 porque estoy **atormentaíto**²³ por unos celos, (Carcelero, carcelero)

En la copla *Triniá*, un enamorado pintor describe la belleza de la mujer y el amor que siente por ese motivo. Es una copla en la que el yo narrativo es el artista que la compara con las Vírgenes que copiaba en el Museo de Sevilla²⁴. Ella era su modelo hasta que dejó de serlo porque se fue con un rico acadaulado que visitó el museo y del cual quedó prendada. Así canta su desgracia el enamorado a su musa perdida:

33 -Tú **me has hecho desgraciado**,// sin ti qué voy a hacer yo.(Triniá)

Solo en un caso el hombre sufre por otro motivo que no es el amoroso y es en la copla de *Lolita la Musaraña*, en la que en tono de humor se describe la perturbación mental de una dama que produce sufrimiento

²³ Atormentaíto, de “atormentadito”, el autor escribe como se pronuncia en Andalucía esta palabra, con la pérdida de la /ð/ intervocálica.

²⁴ Las vírgenes que copiaba Juan Miguel, el protagonista de la copla, eran las según la misma, las de Murillo y Rafael, sin embargo en el citado Museo no existe ninguna obra de Rafael, es una licencia que se permitió Rafael de León probablemente para facilitar la rima.

interior a su novio y oculto a los demás debido a su comportamiento enajenado.

10 El **novio padece**,// **las ducas** secretas,// porque le parece//
que está majareta (Lolita la Musaraña)

Ya sabemos cuáles son las razones de su sufrimiento. Ahora veamos cómo sufren a través de los versos. Por ejemplo en *Doña Sol*, el pretendiente es un torero despechado que al no ser correspondido por la dama de alta alcurnia, se lanza a morir en los ruedos. Nada se sabe de cómo ella lo desdeñó, solo se sabe a través del texto que a pesar de acudir a pretenderla a su palacio, ella lo ignora. El sufrimiento es tal que lo lleva a la muerte.

23 tu querer me ha perdío²⁵ // y **mi vida te he dado**,// ...// Por su desdén frío y mudo, //
// ...// y, **buscando la muerte**,// **se fue** pa el toro. (*Doña Sol*)

Se sienten desgraciados, atormentados, apenados, solos, despreciados, oprimidos, presos:

21 Me tienes **aprisionado** (*Ay Malvaloca*)
09 Que por tus besos yo **estoy penando** (*Coplas del Burrero*)

También es la mujer la que describe el sufrimiento de los hombres sabiendo que les hace padecer. En estos versos se produce la paradoja con los antónimos *gozo* y *tormento*.

17 y como me resulta tan celosos//
siempre **gozo mirando su tormento** (*La Rajahdesa*)

En los siguientes versos el sufrimiento queda descrito con un sabor, el de la hiel, sinónimo de bilis, que debido a su sabor ha quedado “dar de

²⁵ Me ha perdío, “Me ha perdido”. Fenómeno andaluz de omisión del sonido /ð/ intervocálico. En estos mismos versos se produce la omisión de la sílaba final de la preposición para, que es característico de la variedad del español en Andalucía

beber hiel” como locución coloquial que expresa el dar disgustos y pesadumbres.

19 y te dé a **probar las hieles**// que tú me distes a mí! (*Con un pañuelito blanco*)

O con el dolor que puede infligir la herida de un arma al ser hendida en la piel:

12 y yo **le clavaba** sin ver que sufría// **cuchillos de acero** (*No me quieras tanto*)

03 yo he sido la causa de su perdición, //...//

¿Por qué no me prenden **si fui su cuchillo**? (*Como castigo de Dios*)

Los versos de la copla *Pena Mora* describen el sufrimiento del legionario lejos de su amada de una forma que cabe destacar. Están llenos de metáforas a ese pesar, “martillo de tormento”: Es una herramienta con la que se debe golpear sobre lo que se quiere clavar de forma repetida, así los términos de dolor constante se construyen en nuestra mente. En el caso del legionario es la cabeza la que recibe una y otra vez la idea que lo aflige. Es un dolor como el producido por una quemadura o al ser mordido por un animal “Me quema a fuego lento” y “le devora como si fuera un león”. También hay que notar como el color negro, que es el mismo con el que denomina al paradigma de la Mujer negra se asocia a estos pesares, el legionario dice tener el corazón así por lo que esta pasando:

10 Pena mora, pena mora,// que es **martillo de tormento**// en mi sien a todas horas.

Pena mora, pena mora,// que **me quema a fuego lento**// desde la noche a la aurora.

Con un cuchillo yo me abriría// para que vieras mi **corazón**// y qué penita que te daría//
al verlo **negro** como el carbón. (*Pena Mora*)

El novio de la muerte se despide de su amada con esta bella metáfora. La rosa es la amada, dolorosa porque él sufre por ella y la siente en el corazón, el “garlochí” en lengua caló, porque es allí donde se representa el amor.

31 **rosa dolorosa** de mi garlochí (*Pena Mora*)

- **Venganzas**

La venganza en la copla nace como respuesta a una situación de sufrimiento, por eso muchas de las coplas que se han comentado en el anterior punto tienen en sus versos acontecimientos, palabras o situaciones que pertenecen a la satisfacción de ver devuelta la afrenta.

Las venganzas pueden ser de sangre, víctimas de heridas por arma blanca o con resultado de muerte. Pero también pueden ser deseos expresados en palabras.

En *Salomé* la mano ejecutora de la venganza es un hombre enamorado de una mujer que desea a otro, ese otro sin embargo no responde a la sensualidad de la bailarina Salomé y esa es la causa de que el protagonista lo mate alegando que si no es para ella no será para ninguna otra. Los celos de nuevo como causa de sufrimiento.

18 **Con la sangre** suya// **teñiré mis manos**,//
pa vengar con creces// tus celos gitanos.(*Salomé*)

O en *Pastora*, donde dos hombres se baten en duelo a muerte por culpa de su querer.

08Y ahora **por mi culpa** están frente a frente//...//
y un día delante de los pescadores// **riñeron a muerte cayendo Manuel**.(*Pastora*)

Si la mujer es la ejecutora disfruta viendo su padecer. El carácter de mujer malvada queda resaltado en este contraste con el gozo, porque lo atrajo hacia sí y *sufrimiento*, por desdeñarlo después:

25 que me importó solamente// verlo **gozar y sufrir**.(*Carcelera*)

La seducción juega a favor de la mujer para conseguir su fin. En este caso es su cuerpo la que puede atraer al hombre. Esta metáfora tiene gran belleza plástica al ser el mimbre material muy flexible que se utiliza como armazón de las canastas.

47 Los **mimbres de mi cintura**//**te metieron en la trena**//
como en una sepultura, (*Antonia la de Aracena*)

En muchas coplas las venganzas son con resultado de sangre. En estos versos se vale Rafael de León de la metáfora para dibujar con palabras la sangre derramada al morir apuñalado en brazos de su amante cuando estaba declarándole su amor.

26 **Con un cuchillo** de luna **corté** la flor de un “te quiero”, //
los corales de **su sangre el agua se** los **llevó**.
(*Vengo a entregarme, señor Sargento*)

También *Lola Puñales* y *La Macilenta* mataron a los hombres de los que estaban enamoradas por celos:

47 **Lo maté** a sangre fría// por hacer burla de mí,// **y otra vez lo mataría**//
si volviera a revivir.// sin siquiera temblarle la mano// lo mató Lola Puñales.
(*Lola Puñales*)

44 pero **el filo de una espada** –y olé-// fue el que una noche habló//
y **al señor** que la quería// y que otra mujer tenía// sobre las piedras **clavó**.
(*La Macilenta*)

La venganza en manos de una mujer tienen su causa también, no en celos sino en sentirse traicionadas por el hombre, por no casarse con ella o porque después de estar con ella, deja de interesarle.

52 Por fin **se cumplió el castigo**// del vele que dijo un día://
Me voy a casar contigo,// Clavelona de mi vida.//(*La Clavelona*)

34 Por tu madre lo juraste// con la luna por testigo// y **con sangre lo pagaste**//
por no casarte conmigo. //(Romance de Valentía)

17 (Mis ojos tienen que verte// **por tres puñales atravesado**.) (*Mañana sale*)

En *La Mariana*, la protagonista quiere educar a su hijo para que tome represalia por el sufrimiento que padece debido a las habladurías de la gente al ser una mujer deshonrada que debe tener a su hijo, sin padre reconocido, en un hospicio.

44 que **a su hijo va a buscar**, //para que más adelante//

su dolor **pueda vengar**. (*La Mariana*)

Las venganzas pueden ser en deseos que se expresan, a veces directamente a la persona a la se ansia hacer daño. Se les desea el mismo mal que han sufrido ellas: si les han mentido que les *camelen* también, si es aflicción y disgusto lo que han sentido, entonces deben recibir amargura, y para ese sabor nada mejor que la metáfora de la hiel.

17¡Ojalá que **tú cameles a quien no te quiera a ti!**
Y te dé **a probar las hieles** igual que tú me distes a mí!
(*Con un pañuelito blanco*)

Al igual que en otros elementos el factor religioso está muy presente también en la expresión de los resarcimientos. He aquí el deseo de muerte de la abandonada por el amado en la copla *Judas*. Haciendo referencia a la historia de Judas Iscariote que delató a Jesús a sus detractores indicándoles quien era por medio de un beso. Le desea lo mismo que le ocurrió al apóstol²⁶.

21 Remordimientos te comerán// y en las ramas de una higuera vieja//
te tendrás que ahorcar. (*Judas*)

Más deseos de venganza con la expresión metafórica de uso coloquial “pagar con la misma moneda” y que equivale al “Ojo por ojo, diente por diente”:

28Con esas palabras, con **esa moneda te vengo a pagar**. (*Vete donde no te vea*)

Hay una copla cuya temática principal es este deseo de venganza expresado en palabra. Se trata de *Arrieros somos*. El título es muy oportuno puesto que responde al refrán español “arrieros somos y en el camino nos encontraremos”²⁷.

²⁶ Evangelio según San Mateo, capítulo 27, versículo 5

²⁷ El arriero era un comerciante que durante el siglo XIX y primeros del siglo XX viajaba de pueblo en pueblo con una bestia de carga para comerciar con distintas mercancías. El refrán sugiere que si se niega un favor o se inflige un mal a otro tarde o temprano se sufrirá la venganza [Etxabe, 2012: 73]

La gitana protagonista maldice al causante de su mal y le desea amores que duren poco y pobreza sin consuelo.

29 **Tengo que verte pidiendo**// caridad por mis umbrales//
y yo decirte riendo:// -Anda, ve y que Dios te ampare (*Arrieros somos*)

Y sin tintes tan trágicos y en un tono con mucho humor Carmen de España en la copla del mismo nombre, golpearía a la de Mérimée desde los pies hasta la cabeza como si fuera una pandereta.

32 De los pies a la peineta//yo le **zurra la pandereta**²⁸ (*Carmen de España*)

- **Denostación**

La Denostación de la mujer se presenta a través de adjetivos que la califican buscando su humillación mentándola con menosprecio. Todas las palabras y expresiones relacionadas con este campo semántico se han recogido en este apartado, aunque con carácter general podemos decir que la mujer ha de ser “buena”, es decir ha de quererle si él la quiere (*Triniá, Doña Sol*), no ha de elegir a otro porque tenga más dinero o porque se haya enamorado de él (*Manolo Reyes*), ha de tener una vida recatada y no aceptar regalos que hagan hablar a la gente y criticarla, sobre todo si es hermosa (*Antonia la de Aracena, Rosas de Ayer*), no ha de tener relaciones con otros hombres (*No me mires a la cara, María Magdalena*) o con hombres casados (*La Macilenta*), no ha hecho perder la razón a un hombre al enamorarse de ella (*Rosa venenosa, La Salvaora*).

19 algo en tu vida envenena,// qué tienes en la mirá//
que **no me pareces buena**, ... (*Triniá*)

21 **vuelve** otra vez **a ser buena**,//pero vuelve arrepentida...(María Magdalena)

²⁸ Ver apartado 2.3

Una de las formas para denigrarla y que aparece con relativa frecuencia, es anteponer el adjetivo denostador al sustantivo con lo que se enfatiza sus cualidades. Generalmente, cuando se sitúa el adjetivo delante de ese sustantivo se suele estar expresando una apreciación subjetiva y dándole un carácter enfático, que es justo el caso de los siguientes versos.

10 Pero al verme cuajá²⁹ de brillantes// me dio el nombre de "**mala mujer**"

(*Antonia la de Aracena*)

30 hasta que digas: -Levanta, levanta, **mala mujer** // (*No me mires a la cara*)

07 que una **mala hembra** por Graná³⁰ pasó (*Manolo Reyes*)

03 dicen que vive y vivía // una **maligna mujer**// (*La Macilienta*)

Otros adjetivos que unidos al verbo "despreciar" enfatizan el carácter del insulto.

16 Tú me **desprecias, tirana**, (*María del Valle*)

El autor se vale también de varios recursos estilísticos como la comparación y la dilogía. En el siguiente ejemplo se ha de conocer la locución verbal "tener el corazón de bronce"³¹, para comprender el sentido completo de los versos. Doña Sol era una aristócrata que vivía en un palacio, así que posiblemente dispusiera de un escudo de familia donde uno de sus blasones fuera un corazón.

Con comparaciones:

28 -El **corazón** de tu escudo// es como tu **corazón**.(*Doña Sol*)

O la metáfora que representa el título de la copla *Rosa venenosa* y que encierra en sí misma un oxímoron: una *rosa*, flor de suave aroma y que Rafael de León usa con frecuencia para caracterizar a la Mujer roja, la mujer hermosa, junto al adjetivo *venenosa*, *perjudicial que hace daño*.

²⁹ Característica de la variedad del español en Andalucía, pérdida de la [ð] intervocálica, la palabra está escrita como es pronunciada.

³⁰ Ídem

³¹ Tener el corazón de bronce, significa ser duro e inflexible, tener dificultades para apiadarse de algo o alguien

Otros oxímoron semejantes son “*cáliz de amargura*” y “*luna de pecado*”. La hipérbole intensifica aún más la idea denostadora de esta mujer, allá por donde va puede producir un dolor de carácter mortal, como si fuera una enfermedad o una herida.

11 **cáliz de amargura**. // **Luna de pecado**// que deja señales
//de penas mortales// por donde ha pasado.
(*Rosa venenosa*)

Otro recurso estilístico, el eufemismo, para tratar de evitar el calificativo denostador “eres mala”, en este caso además presenta una tautología al tratar de definir usando la misma palabra. Además la menosprecia con la metonimia “no llevar al altar”, negándole lo más valioso y el que debería ser uno de los objetivos de la mujer “buena” de la copla: casarse.

44 ¡Tú eres quien eres y no has merecido// que un hombre bueno **te lleve al altar**!
(*Rosas de ayer*)

Las mujeres en su maldad son hechiceras que conocen de venenos y embrujos. :

33 y aquel su **cuerpo hechicero** // hizo a los hombres pecar.(*Ay, Mari Cruz*)

42 Tengo a mi **niño embrujado**// por culpa de tu querer, (*La Salvaora*)

La denostación a la mujer también se muestra cuando la mujer ha perdido su honra al no cumplir con las normas de la sociedad, ya sea teniendo un hijo no reconocido o teniendo muchos hombres que la complacen, tratándola en este caso como una prostituta.

26 -Es **su madre una cualquiera**-// dicen por la vecindad,
el morir más le valiera,//¡qué penita de chaval!(*Amparo*)

16 Rosa la de los lunares// ¡ay, que penita, pena, me da!//
lo mismito que su madre// **deja bastante que desear**.(*Rosa de los Lunares*)

Para terminar, no son solo los hombres la que las califican de malas por todas las razones expuestas anteriormente. Algunas, desde el yo narrativo, también se denigran por el sentimiento de culpa:

18 **Soy la que no tiene nombre**,// la que a nadie le interesa,// **la perdición** de los hombres, la que miente cuando besa. (*Yo soy esa*)

20 y no cumplo lo que juro// porque no tengo valor (*Pastora*)

- **Castigos**

La Mujer negra va a recibir diferentes castigos por su comportamiento. Con las habladurías y desprecio de la gente por haber tenido relaciones con un hombre que después la abandonó:

43 después de que fue suya,// huyó cobarde.// y **despreciada** **está** por todo el **pueblo**// La Deseada.(*La Deseada*)

En la siguiente crítica se combina varios recursos estilísticos a tal propósito. El perejil es una planta herbácea caracterizada por un color verde oscuro. Existe una locución verbal coloquial relacionada con este color, “poner verde” que significa según la RAE, ser colmado de improperios o censurado con acritud. De esta forma los sinónimos *vestirse* y *ponerse* se funden para personificar a Sevilla, en lugar de sus gentes, que con una metonimia censura el comportamiento de La Macilenta.

20 Sevilla la iba vistiendo// de **hojita de perejil** (*La Macilenta*)

En el siguiente verso, la gente le ha puesto un mote, *Lola*, de Dolores en lugar de *Pepa*, y *Alegría* por *Castigo*. Se trata de una antítesis para reforzar esta idea de cómo la gente puede castigar un comportamiento incorrecto.

20 que ya a tu **Pepa Alegría**,// por las cosas de la vida, // la llaman **Lola Castigo**
(*Pepa Alegría*)

Así un nombre, es una reputación que se puede deslustrar, de ahí la metonimia siguiente que en sentido figurativo identifica la suciedad con el barro.

07 y he visto de barro **mi nombre manchado**.(*A tu puerta*)

En *La Zarzamora* es la propia protagonista la que pide el rechazo de la gente por haberse enamorado de un hombre casado, hecho considerado como pecado por la región católica. “*Publicar*”, “*saber*” son parte de las críticas de la gente que la Mujer blanca va a ignorar pero para la Mujer negra se convierten en un castigo que se une al dolor de la personificación del pesar que la “devora”.

51 **Que publiquen** mi pecado// y el pesar que me devora// y **que tos**³² **me den de lado**
54 al saber del querer desgraciado// que embrujó a La Zarzamora.(*La Zarzamora*)

Otro castigo que va a sufrir la mujer amante de un hombre casado es no tener derechos ante la ley. Así los hijos no podrán tener el apellido de su padre si no están unidos sus padres en matrimonio:

04 **No tengo ley que me ampare**// ni puerta donde llamar,
(*Romance de la otra*)

31 mi niño no tiene padre// ¡qué pena de suerte mía! (*Y sin embargo te quiero*)

Y por último el castigo de la muerte, por no haberse quedado en casa como le previno su amado o por volver a su cante que es su vida y su profesión. Como Mérimée no perdona a su Carmen que quiere seguir siendo libre, así Rafael de León mata a otras protagonistas de sus coplas por querer ser libres. En *No te mires en el río*, por no seguir los consejos de su amado que le recomendaba no ir al río. En *La Ruiseñora* porque decide acabar con una relación amorosa y seguir dedicada a su profesión de cantante.

32 **Él la vio muerta** en el río// y que el agua la llevaba.
-¡Ay, corazón- parecía una rosa!//¡Ay, corazón- una rosa muy blanca!
(*No te mires en el río*)

³² Todos, pérdida de la [ð] intervocálica. Dar de lado, locución verbal coloquial que significa “huir del lugar con disimulo”, según la RAE

37 ¡Lo de ése y yo se ha acabado! // ¡Vuelvo a ser la cantaora!//
¡Conque vamos a cantar!// -¡Pues se va a cumplir tu suerte!//
Y al relámpago de un tiro// el café se iluminó; //
ella vio llegar la muerte (*La Ruiseñora*)

Otros elementos relacionados con el castigo son el arrepentimiento y la culpa que siente la mujer después de haber actuado libremente. Desde el yo narrativo se maldice o busca una forma de resarcir el mal hecho aunque sea de forma hipotética ((*Cárcel de Oro*, *María de la O*).

27 Del vinagre que ahora bebo la culpita es sólo mía,//
y maldigo hasta la hora que probé la libertad.//
Pa borrarte los agravios// que te hice padecer,//
si pudiera de mis labios// **me arrancara hasta la piel**³³. (*Cárcel de oro*)

36 **Mi vida** y mi oro //37 **daría yo** ahora por ser lo que fui (*María de la O*)

Suplica el desprecio del hombre, se impone un autocastigo e implora incluso la muerte por inanición (*No me mires a la cara*, *Como castigo de Dios*).

08 Dios **me niegue pan** y ayuda// **y** hasta el **agua** de beber
10 porque en una horita mala// traicioné a un hombre de bien. (*No me mires a la cara*)

44 Maldita, **maldita yo**,//que te traje mala suerte//
y que merezco la muerte// como castigo de Dios. (*Como castigo de Dios*)

- **Locura**

La Locura es el campo semántico al que pertenecen todas esas imágenes que están asociadas a la exaltación del ánimo que provoca el estar enamorado de alguien. Para el objetivo del trabajo que nos ocupa analizaremos esos elementos desde el punto de vista del hombre, es decir, es él el que va a “perder la razón”, será “embruado”, “perderá el

³³ Por causa de haber besado a otro hombre

sentido”, “hablará a solas” o “estará medio loco” y eso como consecuencia de sufrir a causa de ellas, por todas las razones que se esgrimieron anteriormente en el campo semántico del sufrimiento.

Veamos unos ejemplos:

08 y entre los hechizos de **su brujería**// a Manolo Reyes **loquito volvió**. (Manolo Reyes)
17 de pensar en tus quereres// **voy a perder el sentido**, (Rocío)

29 Mas, si llego a convencerme que eres tú quien lo sonsaca,//
quien lo vuelve medio loco con tus artes de mujer, (Rondalla de celos)

35 Y en las tinieblas del aguardiente//36 **igual que un loco** pronto se hundió;
noche tras noche lo ve la gente// hablando a solas con su dolor.
(Dolores la Golondrina)

Una comparación o metáfora a la que recurre a menudo el autor es a identificar la razón y el ánimo del hombre con la imagen del fuego, por eso su extinción se asocia con la aparición de la locura.

38 Como un cirio quemado// **se apagó** poquito a poco//
hasta que **se lo han llevado**// **a la casa de los locos**. (Rosa de los Lunares)

08 y al igual que una **llama se consumía**// en aquella **locura negra** y secreta
(La Chiquita Piconera)

- **Redención**

En la copla *La Niña de Fuego* se muestra como el hombre puede redimir a la mujer de su culpa, aunque la copla no deja claro de que culpa se trata. El uso de la metáfora consigue ilustrar la necesidad vital de perdón, como el cuerpo necesita el agua para subsistir así canta el hombre que él mismo es la fuente para calmar la sed. Con el recurso estilístico de la personificación describe como es la culpa la que necesita beber de allí.

09 Dentro de mi alma yo tengo una fuente// para que **tu culpa** se incline a beber.
-¡Ay , Niña de Fuego, ay, Niña de Fuego!-// Mujer, que llora y padece, //

te ofrezco la salvación. (*Niña de fuego*)

En otras, las mujeres imploran al hombre su cariño, haciéndose culpables y ofreciendo cualquier cosa a cambio de la indulgencia de su amor perdido. La crudeza de la letra de *Te lo juro yo* sirve de ejemplo, la mujer pide su castigo hasta con actos (escupirla o dejarla inmovilizada).

6 Llévame por calles de hiel y amargura, // **ponme ligaduras** y hasta **escúpeme**; //
échame en los ojos un puñado de **arena**; // ¡Por ti contaría la arena del mar! //
¡Por ti yo sería capaz de matar! // Claro que la culpa de que esto pasara //
no la tuvo nadie, nadie más que yo. (*Te lo juro yo*)

4.6 Tabla de análisis de resultados

En la tabla del apéndice 7.1 se muestran de forma gráfica los resultados del análisis de las 187 canciones de Rafael de León.

En la columna de la izquierda, la relación de canciones ordenadas alfabéticamente y extraídas de la relación del libro *Poemas y canciones de Rafael de León*, de Acosta Díaz y otros [Acosta, 1997] y completadas con aquellas que incluyó Sonia Hurtado Balbuena en su tesis doctoral [Hurtado, 2003: 563]. Hurtado Balbuena añadió a su vez el año de publicación que también se recoge en este listado.

En las sucesivas columnas, ejemplos de versos de las mismas según se correspondan al modelo de Mujer roja, blanca o negra. Estos versos están numerados para su mejor localización en el texto completo de la canción. Dentro de esta clasificación se denota el rasgo presente en los textos y que se explicó en los apartados anteriores, marcado en la columna como "Tipo":

- Mujer Roja en la copla de Rafael de León
 - R1 - Es piropeada por su hermosura
 - R2 - El hombre enamorado le ofrece riquezas
 - R3 - Es descrita por su hermosura
 - R4 - Usa sus poderes de seducción para atraer al hombre
 - R5 - En fiestas o romerías

- Mujer Blanca en la copla de Rafael de León
 - B1 - Es libre para escoger a los hombres
 - B2 - Obra sin que le importe lo que digan de ella
 - B3 - Tiene interés solo por las cosas que le conciernen
 - B4 - Expresa su ansia de libertad
- Mujer Negra en la copla de Rafael de León
 - N1 - Hace sufrir al hombre
 - N2 - Desata venganzas
 - N3 - Es denostada por el hombre
 - N4 - Es castigada por haber obrado con libertad
 - N5 - Hace perder la cordura al hombre
 - N6 - Es redimida si se somete al hombre
 - N7 - Referencias a mujeres fatales

Una canción puede presentar varios de estos tipos dentro un mismo paradigma y a su vez tener rasgos de los tres paradigmas, por eso aparecen en la columna de *Tipo* varias de estas notaciones. Por ejemplo para la canción *Carcelera*, compuesta entre 1936 y 1939, se dan los tres aspectos. Se trata de una canción en la que una mujer se enamora de un hombre casado sin importarle ni lo que digan ni sus padres, ni lo que dicta las normas de la iglesia católica, ni cómo pueda calificarla la sociedad. Claramente se ven rasgos de una mujer que busca su libertad. A la misma vez es una mujer sensual que logra seducirle con sus besos porque lo desea y que es descrita como una morena de piel bronceada. Aspectos de Mujer roja, como se vio. Por último, el hombre sufre por haber sido por ella cautivado, le ha hecho un desgraciado, es la carcelera que le ha robado lo que más quería, su libertad. He aquí la transformación a Mujer negra.

4.7 Incidencia de las características

Para ilustrar de forma visual los resultados obtenidos se han diseñado las siguientes tablas que resumen la estadística de incidencias de cada una de las características encontradas en el análisis de los versos.

En la tabla siguiente los aspectos comunes encontrados en ellas y que reflejan los paradigmas:

MUJER ROJA	MUJER BLANCA	MUJER NEGRA
R1 – Es piropeada por su hermosura R2 – El hombre enamorado le ofrece riquezas R3 – Es descrita por su hermosura R4 – Usa sus poderes de seducción para atraer al hombre R5 – En fiestas o romerías	B1 - Es libre para escoger a los hombres B2 - Obra sin que le importe lo que digan de ella. B3 - Tiene interés solo por las cosas que le conciernen B4 - Expresa su ansia de libertad	N1 – Hace sufrir al hombre N2 – Desata venganzas N3 – Es denostada por el hombre N4 – Es castigada por haber obrado con libertad N5 – Hace perder la cordura al hombre N6 – Es redimida si se somete al hombre N7 – Referencias a mujeres fatales

Del total de 187 canciones, en 76 de ellas no se ha encontrado ninguno de los aspectos detallados en la anterior tabla.

A continuación la tabla con el número de casos encontrados de cada aspecto. Para facilitar los datos de su lectura se toma como ejemplo el aspecto R1, canción donde la mujer es piropeada por su hermosura, y que corresponde al paradigma de la Mujer roja, de él se han encontrado 32 canciones del total de las 187 analizadas. Así se pueden leer los sucesivos valores. El valor en tanto por ciento es respecto al total de las 187 canciones. En el anterior ejemplo, un 36% del total de canciones presentarían piropos a la belleza de la mujer. Así se pueden ir extrayendo el resto de los valores de la tabla.

MUJER ROJA			MUJER BLANCA			MUJER NEGRA		
Tipo	Incidencia		Tipo	Incidencia		Tipo	Incidencia	
R1	32	36%	B1	20	50%	N1	21	23%
R2	5	6%	B2	13	33%	N2	23	25%
R3	34	39%	B3	3	8%	N3	18	19%
R4	15	17%	B4	4	10%	N4	16	17%
R5	2	2%				N5	11	12%
						N6	2	2%
						N7	2	2%

Se han encontrado un total de 93 incidencias para la Mujer negra, valor muy próximo a las 88 incidencias para Mujer roja. Mientras que para la Mujer blanca solo un 21% presenta un rasgo de este paradigma, 40 canciones en total. En la siguiente tabla se reflejan estos valores

MUJER ROJA		MUJER BLANCA		MUJER NEGRA	
Total Incidencias	88	Total Incidencias	40	Total Incidencias	93
Porcentaje	47%	Porcentaje	21%	Porcentaje	50%

A la vista de los resultados se puede concluir que pese a estar los tres paradigmas presentes en la obra, es aquel de la Mujer Negra el que se da con mayor profusión.

La Mujer roja en la copla reúne aquellas características que la hacen ser deseada, contemplada y se ha observado en 88 canciones de las 187. Se trata de una mujer bella, hermosa, atractiva. La imagen que dibujan en general es la de una morena, de pelo y piel, ojos negros, labios y mejillas de color carmesí, comparada frecuentemente con las flores. Es delgada, de cintura fina, con el *empaque* de una reina. En muchos casos sabe cantar y bailar. Esa es la descripción de las féminas que se encuentran en la copla y que seducen a los hombres. A través de los versos se han identificado cuatro aspectos generales: la mujer es piroleada por su hermosura, se le ofrecen riquezas para conquistarla, es descrita por su belleza y es capaz de seducir para atraer al hombre. También se ha considerado las referencias a romerías y fiestas por su connotación con el pasado arcaico del paradigma de la Mujer roja.

De todos estos aspectos los que más frecuentemente aparecen son aquellos en los que la mujer es interpelada por el hombre y recibe piropos. En 32 canciones de las 88. Son muchas veces metáforas: “eres un rojo clavel”, “lucero mío”, “carita de emperadora” etc. Comparaciones: “Eres tan hermosa, como el firmamento”, o frases ingeniosas para resaltar su hermosura: “¡Qué bonita! Ni pintá por los pinceles de Murillo.” Otro de los aspectos que se dan con una alta frecuencia, cerca de un 40% es el de la descripción de su belleza. En este caso el hombre relata sus cualidades sin dirigirse a ella directamente, también son las metáforas y comparaciones los recursos estilísticos a los que acude el autor. Los otros aspectos tienen menor incidencia y son aquellos versos en los que por un lado ella muestra sus poderes de seducción con intención, el 17%, y por otro, el hombre le ofrece toda suerte de riquezas con el fin de conseguir sus favores, un 6%. Para terminar, tan solo un par de referencias a los rocíos y fiestas.

La Mujer blanca en la copla de Rafael de León es sinónimo de libertad. Pero esa libertad se refleja en un número muy limitado de posibilidades. Quizás sea esta la razón de que los aspectos que tienen que ver con este paradigma solo estén presentes en un 20% del total de las canciones y sean características de unas libertades muy restringidas. La mujer es libre para escoger al hombre que quiere, especialmente cuando es hermosa y deseada, en un 50% de los casos catalogados como demostración de paradigma de Mujer blanca. Sin embargo en la mayoría de esas ocasiones va a traer consecuencias funestas para ella misma o para el hombre, sería la casuística que veremos más adelante en lo que respecta a la Mujer negra. Una característica de mostrar la libertad en su actuación es cuando afirma que no le importa lo que hablen las gentes, en un 33%. Más aspectos analizados son el interés por las cosas que le conciernen, solo tres canciones de las 187, un 8% de la casuística de Mujer blanca. Por último, los versos en los que expresa su ansia de libertad, cuatro canciones, un 10%. La mujer de la copla española no corresponde al paradigma blanco sino en un porcentaje muy bajo y con una alta restricción de aspectos.

La Mujer negra de la copla de Rafael de León es una mujer que hace sufrir a los hombres generalmente por celos, por amor no correspondido o porque los abandona por otro interés, cerca de un cuarto de las canciones de las 93 que tienen algún aspecto del paradigma de la Mujer negra reflejan este motivo. La

mujer les hace perder la razón, los embruja y ya no son dueños de sus actos en un 12% de estas canciones. En 25 % de las 93 hay venganzas derivadas de lo anterior cuya mano ejecutora es la del hombre que sufre, o bien es la propia mujer la que se venga y destruye el motivo de su pena. En un 19% de ellas los hombres la denostan apelando a su malignidad, a sus artes hechiceras, maldiciéndola por haberla conocido, haciéndola culpable de lo que les pasa. Los versos la castigan por haber obrado con libertad, como se mencionó anteriormente en un 17% de los casos. Menor incidencia tiene las referencias a mujeres fatales o la posibilidad de redención gracias al hombre, 2 canciones por cada uno de estos aspectos.

5 Algunos apuntes sobre la censura

En el periodo comprendido en el análisis de las canciones (1930-1981) se dieron en España varios regímenes políticos, uno de ellos la dictadura de Franco (1939-1975) en la que operaba una fuerte censura que tuvo varios grados de rigidez a lo largo de los años en las que estuvo instaurada.

Resulta fácil pensar que la creatividad de cualquier autor fuera cual fuera la disciplina que le ocupara se viera coartada por la férrea censura que actuaba en la época y también es fácil deducir que la expresión del poeta no pudiera fluir libremente según su inspiración si quería que su obra llegara finalmente al público. Rafael de León fue uno de los autores que no se exiliaron y que siguió trabajando hasta su muerte, ya en plena democracia. Es difícil comprobar en qué forma pudo influir en la censura en su pluma y seguro que esto podría ser motivo de un trabajo de investigación independiente de este. En lo que a este trabajo respecta se tomarán unos ejemplos de canciones que ilustran cómo podía influir la existencia de la censura en el contenido semántico que el autor quería transmitir. Una de las canciones es *Ojos verdes* compuesta en 1935, y por tanto anterior al fin de la guerra como *Siempre Sevilla*, fechada entre 1933 y 1935, otra es *¡Ay, Mari Cruz!* de 1936 y por último *Tatuaje*, compuesta en 1941, recién comenzado el régimen.

5.1 Ojos verdes

Compuesta por Valverde, Quiroga y Rafael de León en 1939, puede ser ejemplo de varias libertades restringidas de la época. Esta copla la cantaba antes de estallar la guerra civil, un hombre, Miguel de Molina, y la popularizó Concha Piquer en los años posteriores a la dictadura. El hecho de que Concha Piquer la cantara en España en esos años y no Miguel de Molina y que su letra fuera cambiada debido a la censura, forma parte de esa restricción de libertad.

El texto relata sobre el encuentro amoroso de una pareja a las puertas de un prostíbulo, uno de los dos se dirige al otro para pedirle encender su cigarro y ahí se produce la dialéctica del juego de atracción sexual que alcanza su punto final tras pasar una noche juntos. Al despedirse uno quiere regalar al otro una aportación económica que este último rechaza. Como se puede comprobar del resumen de esta pequeña historia de tres minutos, el tema es muy controvertido para la moral de la época del régimen franquista en el que la mujer prostituta en sí fue perseguida, aunque no la prostitución. Así lo afirma Eva Zubieta coautora junto a Javier Bandrés de un estudio sobre el uso de la ciencia para el control de la prostitución. Aunque la República abolía su práctica en 1935, el régimen de Franco la volvió a instaurar limitada al prostíbulo, con lo que esta volvió a ser legal. Sin embargo las mujeres eran controladas por la policía y podían ser encarceladas por conducta moral corrompida [Bandrés, 2014: 1668]

La letra de esta copla fue compuesta en su versión original por Rafael de León, estando presentes Federico García Lorca y Miguel de Molina. El amor que se relataba en esta canción era un amor homosexual de un hombre a otro hombre [Barrachina, 2009, min 11]. Los tres hombres que hablaban en esa mesa del café de Oriente en Barcelona sobre la composición eran homosexuales y se le prometió a Miguel de Molina que él sería el primero en estrenarla [Herrera, 1990: 36]. Aunque nunca llegó a grabarse de esta forma interpretada, si se grabó cantada de hombre a mujer y de mujer a hombre por diferentes intérpretes, de ellos los que alcanzaron fama internacional fueron Miguel de Molina y Concha Piquer.

Era un amor prohibido por el régimen puesto que el encuentro entre los amantes se gestaba en las puertas de un burdel y eso no encajaba con la moral de la época tras la guerra. Resulta paradójico que los burdeles fueran legales pero no se pudiera cantar sobre lo que ocurría en ellos. Nunca fue

transmitida por la radio en su versión no censurada, aunque Concha Piquer sí que la interpretaba en teatros pagando las 500 pesetas de multa por decir “*Apoyá en el quicio de la mancebía*” y no “*Apoyá en el quicio de tu casa un día*” alegando que la obra de un maestro como Rafael de León no se debía cambiar. Era una forma de protesta de Doña Concha Piquer contra el régimen. [Rodríguez, 2007]

Miguel de Molina, la interpretó con gran éxito en México y Argentina en los años en los que permaneció en exilio y es curioso que se conozcan ambas versiones, la de mancebía y la de la puerta, aunque las grabaciones de la época solo recogen la no censurada.

Desde el punto de vista del objetivo de este trabajo ya se comentó que el análisis de las letras se realizaría según los textos recogidos en la bibliografía principal de Acosta (1994) y la tesis de Hurtado (2003). En este caso los textos corresponden a la versión de la mujer apoyada en la puerta del burdel con lo que el paradigma rojo se intensifica al ser un burdel símbolo en sí mismo de atracción sexual. No sería tal si se considera o bien la perspectiva de género, como también se apuntó, en el que es el hombre el que está apoyado en el quicio o bien el cambio propuesto por la censura, porque el valor de atracción sexual de estar apoyado en la puerta de su propia casa no es tanto como el del lugar dedicado a la satisfacción de deseo de la mancebía. Y quedaría también totalmente fuera de análisis si la copla relatara el encuentro amoroso de dos hombres.

Al respecto de esta canción el propio Rafael de León en una entrevista concedida explica como Miguel de Molina la iba cantando por una orilla de la guerra, haciendo referencia al bando republicano y por la otra Concha Piquer, aludiendo al bando nacional. La copla era algo que tenían en común ambos bandos [Barrachina, 2009, min. 21]

5.2 Siempre Sevilla

Canción de Antonio García Padilla, alias *Kola*, Rafael de León y el maestro Quiroga compuesta entre 1933 y 1935 y por tanto anterior al régimen.

En los textos se relata como la Giralda de Sevilla sube al cielo para pedir ser transformada en mujer y poder bajar así a La Tierra y comprobar porque ya no existe el flamenco. A través de los versos se va describiendo la ciudad que

recorre La Giralda convertida en moza, sus gentes y su música, incluso el encuentro que tiene con un joven que le dedica un piropo.

Esta canción no fue radiada en los años de la dictadura debido a ese piropo. Así lo relata José Manuel Rodríguez locutor de radio y autor del libro-disco *Una historia de la censura musical en la radio española* [Rodríguez, 2007], en una entrevista para el programa Cara a Cara de CNN+ en febrero de 2008 [Rodríguez, 2008, min 11].

El piropo para expresar la atracción que el hombre siente por la mujer y por tanto característica del paradigma rojo en la copla española decía así: “Si usted quisiera, en ese cuerpo, morena, le iba yo a hacer más reformas que Azaña en lo militar.”

Manuel Azaña protagonizó una reforma militar que pretendía entre otras cosas, alejar el aparato militar de la política, impedir el crecimiento del número de oficiales o la reducción del servicio militar obligatorio. Esta reforma militar, conocida posteriormente como Ley Azaña, fue aprobada en 1931 por el Gobierno Provisional de la segunda República [Azaña, 2004: 24]. Es por tanto muy lógico pensar que la censura durante el régimen de Franco no dejara que se escuchara un piropo como ese en la radio española.

Ninguna de las sucesivas canciones como se apuntó el capítulo 4.3 hizo referencia a la política para un piropo. Quizás el ingenio y la creatividad de R. de León se vio coartado para crear uno similar.

5.3 ¡Ay, Mari Cruz!

Esta canción compuesta en 1936 sufrió la mano de la censura como relata Marife de Triana, cantante de copla que quiso grabarla y a la que le fue denegado el permiso si no cambiaba su letra [Román 1994: 329]. El problema estaba en la siguiente estrofa:

"... y por jurarte yo eso, me diste en la boca un beso, ¡que aún me quema, Maricruz...!"

Solo hubo una condición para poder grabarla, que fuera cambiada de la siguiente forma: "... me vi de cariño preso, por tus ojos, Maricruz".

De esta forma se hizo la distancia entre los cuerpos por medio de la mirada y la censura evito el contacto de un beso que enciende la pasión, eso sí, conservado la rima.

Marifé de Triana también cantó con enorme éxito *La Loba*, porque además de poder entonar y poseer una bonita voz, para que estas artistas adquirieran renombre debían interpretar muy bien estas pequeñas historias y ella incluso lloraba en el papel de Mujer blanca y Mujer negra de *La Loba*. Una mujer abocada a la bebida por un desengaño amoroso, que la impidió casarse como ella soñaba, que no le importa el que dirán pero que sufre de nuevo cuando su hijo la desdeña. Una conducta como tal no era correcta para la moral de la época y de nuevo sufrió la censura convirtiéndose en una canción no radiable [Román, 1994: 327].

5.4 *Tatuaje*

He escogido esta canción no tanto porque fuese censurada sino por el valor que tiene la metáfora y sus posibles interpretaciones. En *Tatuaje* se narra al comienzo de la canción la melancolía y la tristeza de un marinero, probablemente extranjero, que siente por una mujer a la que no puede olvidar. Ese sentimiento se lo relata a otra mujer que encuentra un día en un puerto, verdadera protagonista de la historia. Esta mujer posee la libertad para escoger hombres y le elige a él *pidiéndole un beso de amante*. Su manera de obrar responde también al paradigma blanco, cuando el marinero se aleja del puerto y no lo vuelve a ver más, va de bar en bar ahogando su pena en alcohol y preguntando por él, sin encontrarlo jamás.

En el artículo de Víctor Claudín se afirma que la radio era el medio por el cual la copla llegaba a los españoles e ironiza con la temática y la falta de expresividad de canciones que alcanzaron record de recaudación en la Sociedad General de Autores (SGA) [Claudín, 1980: 24]. Si bien es verdad que el Régimen utilizó la música popular como propaganda del régimen y que estaba muy controlada por la fuerte censura, los maestros compositores lograban con el uso de la metáfora decir mucho más que lo que la simple letra expresaba. *Tatuaje*, compuesta en 1941, cantada por Concha Piquer alcanzó gran fama y un record de recaudación en la SGA.

Stephanie Sieburth ha hecho un estudio sobre el motivo del gran impacto de esta canción en la posguerra. Ella sostiene y argumenta en su estudio que era un ritual clandestino de duelo, un mecanismo de supervivencia en un clima de

represión y de negación de lo ocurrido durante la guerra civil [Sieburth, 2011: 515].

Sieburth cita a Manuel Vázquez Montalbán que consideraba que esta copla era una canción protesta de todas las mujeres que hacían cola con la cartilla de racionamiento [Sieburth, 2011: 518-519]. A ellas estaba vetada una vida como la de la protagonista de *Tatuaje* porque una mujer de ese tiempo jamás podría estar en un puerto preguntado por un hombre y bebiendo alcohol para ahogar su pena. Tampoco podría llevar jamás la iniciativa de pedirle besos a un hombre, mucho menos si no está bajo el marco del matrimonio y tatuarse su nombre en la piel. Pero además era una historia que se escuchaba cada tarde en la radio y que ellas, las mujeres de los cuarenta podían cantar en alto e interpretar y dejar correr su pena y su dolor por tantos sucesos silenciados: el encarcelamiento, el exilio, la muerte de familiares, amigos y vecinos, la desaparición de sus restos, sin saber si estaban vivos o muertos (como el extranjero de la canción), el silencio de las autoridades ya que nadie daba explicaciones de lo acontecido, miedo al presente y desesperanza en el futuro. Todos ellos sentimientos que se reflejan en la letra de la canción. No es de extrañar entonces que se llorara al interpretarla y que fuera un gran éxito:

“...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, 2011: 517]

La protagonista de la canción promete recordar, se declara fiel y se impone como objetivo buscarle. Estas tres características estaban prohibidas a una mujer republicana: recordar y buscar a sus personas queridas que hubieran desaparecido víctimas de la guerra o la posguerra y seguir fiel a su ideología anterior al régimen de los vencedores.

Estamos entonces ante un ejemplo de búsqueda de la identidad encubierta para sortear las prohibiciones de un clima de represión y que se valía del instrumento de la censura.

“La copla se convertía entonces en el medio en que los vencidos podían decirse unos a otros que seguían vivos a pesar de todo, y que tenían una misión colectiva de seguir recordando a los muertos que llevaban tatuados en su alma y que ni el terror franquista podría borrar.”

[Sieburth, 2011: 529]

6 Conclusiones

El paradigma de la Mujer roja, blanca y negra está presente en todas las producciones artísticas y su profusión, prevalencia o coexistencia varía a lo largo de los tiempos. A través de varios ejemplos del arte, la literatura y la música se ha cimentado cada uno de estos modelos de tal forma que la Mujer roja estaría asociada a las producciones artísticas en las que se presenta su capacidad reproductiva y la sexualidad como algo ligado a su naturaleza y que posibilita la procreación. Es el mito asociado a los ritos de fertilidad y de ofrenda a diosas de la tierra, a la sangre y uno de los símbolos feministas con el devenir de los tiempos. Es el paradigma de la sensualidad, hermosura y el atractivo de la mujer que es capaz de cautivar.

El paradigma blanco aparece como contraposición a la capacidad creadora del hombre. El modelo de Mujer blanca busca su liberación de la opresión masculina y aparece en las sociedades patriarcales. La Mujer blanca es una mujer libre, honesta consigo misma, que decide lo quiere para sí, que renuncia a los compromisos del amor si no le satisfacen, que trabaja para su propio sustento y el de los suyos y que no se somete a la voluntad de ningún hombre.

El tercer paradigma, el asociado al color negro, corresponde al mito de la perversión femenina que busca venganza por su pérdida de poder. Nace en respuesta de la aparición del incipiente feminismo que reivindica la igualdad de los papeles del hombre y la mujer en la sociedad. Se produce una reacción de demonización de la mujer que trae consecuencias funestas para el hombre presentándola como una amenaza que lleva a un fin fatal, incluso a su propia muerte o del que se relaciona con ella.

La canción o copla española, en general, es aquella que sirve para ensalzar sentimientos, paisajes de cualquier región de España y canción o copla andaluza, en particular, a aquella que refleja costumbres de Andalucía y su entorno cercano. La copla española alcanzó su apogeo en los años 30 y 40 del siglo XX y tuvo una enorme difusión logrando permanecer incluso hasta nuestros días. Llegó a ser un fenómeno de trascendencia en la cultura de masas debido en gran parte a la radio, medio casi exclusivo de difusión musical en ese tiempo y en los años posteriores a la guerra. Y sus tintes andalucistas en tradición y expresión se explican en parte porque muchos de los autores,

intérpretes e intelectuales relacionados con ella vivieron o estudiaron en esa región, dejando así su huella popular.

Rafael de León, prolífico letrista de copla española fue uno de ellos. Junto con Antonio Quintero y Manuel López-Quiroga compuso las más famosas canciones de este género. Su colaboración con otros reconocidos compositores, como José Antonio Ochaíta, Salvador Valverde, Xandro Valerio, etc. le ha valido ser considerado uno de los padres de la copla pese a que el público en general reconozca las canciones más por los artistas que las interpretan que por la autoría de su composición. Su obra es un ejemplo representativo del género de la copla española y a través de ella se han encontrado los paradigmas propuestos. De las 187 canciones analizadas, 72 se titulan con nombre de mujer o hacen referencia a ella y en 111 se ha encontrado algún o varios paradigmas. De este hecho se puede concluir que una de las temáticas fundamentales de la copla es la mujer.

Las artistas que las interpretaban eran en su mayoría mujeres. Las letras desde la perspectiva de género de su interpretación pueden tener un contenido semántico contradictorio con el fin de este trabajo, por eso se han analizado las letras de las canciones tal y como han sido recogidas en la bibliografía citada.

De las 187 canciones se han encontrado aspectos del paradigma de la Mujer negra en un cincuenta por ciento de ellas y de la Mujer roja en casi también el cincuenta por ciento, en concreto un 47%. Por el contrario la Mujer blanca alcanza relevancia en menos de un cuarto de ellas, tan solo un 21%. Lo que nos lleva a concluir que el reflejo de la mujer en las letras de la copla se correspondía en cierta manera con la sociedad conservadora de ese entonces en el que la mujer no jugaba un papel equiparable al hombre en cuanto a libertades se refería. Sin embargo, la mujer era sensual y peligrosamente bella como los otros valores reflejan.

En la copla el paradigma que con más incidencia se presenta es el de la Mujer negra, 93 de las 187 canciones así lo demuestra, representan el 50% del cancionero completo. La mujer hace sufrir al hombre por celos, por no corresponder a los deseos del que la ama o bien porque ella misma desea otra cosa o a otra persona. En muchas de las canciones, un cuarto del total de los casos es denigrada con calificativos como bruja o hechicera y en casi otro cuarto es la causa de venganzas de sangre con fin en muchas ocasiones fatal.

La Mujer roja es la mujer deseada, admirada, sensual y se presenta también en casi un 50% de los casos, concretamente un 47%. Son mujeres de cabello y tez morenos, ojos oscuros y labios carmesí. El símbolo de las flores es un elemento al que el autor recurre para compararlas, son flores de la región: claveles, azucenas,... Su delgadez y esbeltez le hace ser comprada con las reinas. Muchas de ellas pueden cantar y bailar y esos talentos las hacen más atractivas aún y seductoras. Los versos de las canciones relatan sobre los siguientes aspectos: la mujer es piroleada por su hermosura, se le ofrecen riquezas para conquistarla, es descrita por su belleza y es capaz de seducir para atraer al hombre. Hay además en algunos de ellos referencias a romerías de pasados arcaicos.

En un 36% del total de las canciones que reflejan ciertos aspectos de la Mujer roja, es a causa de los piropos que le son dirigidos por el hombre. Claveles hechos metáfora de su hermosura, comparadas con el firmamento o piropos de rasgos ingeniosos pretenden atraer su atención para conquistarlas.

En un 40% de ellos se describe su belleza, de la misma forma con metáforas y comparaciones pero esta vez no dirigidas a ellas sino como expresión de los sentimientos íntimos del hombre que las ama. Menor incidencia tienen sus poderes de seducción con intención, apenas el 17%, y por otro, en los que se le ofrece dinero o una buena posición para conseguirla, un 6%.

La libertad de la Mujer blanca en la copla de Rafael de León tiene una incidencia muy baja, tan solo el 20% de las canciones presentan algún aspecto relacionado con ella como la libertad de escoger al hombre que aman, mucho más fácil si la mujer es bella y la desean muchos. Una de cada dos canciones presentaba este hecho. A la Mujer blanca de la copla no le importa lo que las gentes digan de ella al contravenir las normas que dicta la sociedad, una de cada tres canciones. No hay que olvidar que la mayoría de las coplas fueron escritas durante la dictadura de Franco en la que primaba la idea de la mujer conservadora: casta, católica, madre de familia y entregada a su marido y al cuidado de los suyos. La sociedad podía ejercer una gran presión si se iba en contra de estos principios. Por eso uno de los criterios analizados en este punto es precisamente esa forma de manifestación de la libertad: ir en contra de lo socialmente bien visto. Otros aspectos son el interés único y exclusivo por las

cosas que se relacionan con ella, como en algunos casos su cante como medio de vida. Pero aquí la incidencia es tan baja que apenas es significativa, un 8%.

Estos datos nos hacen concluir que la mujer de la copla española no corresponde al paradigma blanco sino en un porcentaje muy bajo y con una alta restricción de aspectos.

Para terminar, el trabajo de análisis responde a un método que puede hacerse aplicarse a otras coplas de este período o incluso se podría desgranar el estudio por décadas, observando si influyeron las distintas formas de gobierno a la evolución de su composición. Así se podrían analizar las coplas de Juan Antonio Ochaíta que no fueran fruto de la colaboración con Rafael de León. Para ello se podría recopilar los textos de las canciones cuyos títulos anota Tomás Gilmera en su biografía. Estos textos habría que extraerlos de la Sociedad General de Autores o de los registros sonoros de la Biblioteca Nacional de España ya que en palabras del propio biógrafo, con el que a propósito de esto tuve oportunidad de intercambiar unos mensajes telemáticos: *“...no existe un cancionero que los reúna porque su obra está muy repartida.”*. Así mismo, el análisis se podría hacer extensivo a las coplas cuyos autores fueran los nombrados en el apartado 3.2. Otro campo de investigación posible sería el estudio de los paradigmas en las canciones pertenecientes a distintos géneros musicales para saber si en ellas imperaba alguno de los modelos, cómo han ido evolucionado según la época y si corresponden a un reflejo de la sociedad de entonces.

7 Zusammenfassung

Die Darstellung der Frau im Laufe der Geschichte der Menschheit kann durch drei Paradigmen beschrieben werden die sich ihrerseits mit drei Farben assoziieren lassen: der weißen, der roten, und der schwarzen.

Das rote Paradigma wäre mit der künstlerischen Tätigkeit verbunden in der die Sexualität natürlich bleibt, und assoziiert ist mit der Fortpflanzung. Sie ist am stärksten präsent in den archaischen Kulturen noch vor den ersten patriarchischen Gesellschaften; als historisch dokumentierte Beispiele mögen die *muchachas músicas gaditanas* gelten, welche früher in den Tempeln von *Melkart de Cadiz* gedient haben, berühmt für ihren Gesang und provokativen

Tanz, und von den Römern *puellae gaditanae*³⁴ genannt. Der Flamencotanz aus Andalusien hat ebenfalls gewisse erotische Konnotationen, die man nach Steingress zum Teil auf das Phänomen der Transkulturisierung zurückführen kann. Diese fand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts statt und begründet sich auf zwei Faktoren³⁵: einerseits dem Sieg der andalusischen Truppen über die napoleonischen, und zum anderen dem Romantizismus, der sich für die Völker und die reiche volkstümliche Kultur interessierte.

Bei dem Paradigma der weißen Frau repräsentiert die Frau persönliche Freiheit. Jedoch muss hier präzisiert werden, dass sowohl das Modell der weißen Frau als auch das der schwarzen Frau letztlich vom Mann konstruierte rein intellektuelle Modelle sind. Die Frau selbst hat hier nicht zur Bildung der Begriffe beigetragen oder interveniert. Ihre tatsächliche Rolle war es darauf zu reagieren oder sie zu akzeptieren entsprechend ihrer Natur, Bildung und ihres Glaubens³⁶. Beispiele, welche dieses Modell der weißen Frau illustrieren sind das der Preciosa aus der Novelle von Cervantes' *La Gitanilla*³⁷ oder das der Marcela im *Quijote*³⁸. Diese Freiheit spiegelt sich auch in der Darstellung der nationalen Seele durch drei Autoren, welche den Mythos der weißen Romantik prägten: Cecilia Böhl de Faber mit ihrer Maria aus *La Gaviota*³⁹, Washington Irving mit seiner Carmen aus *Cuentos de la Alhambra*⁴⁰ und die Gebrüder Antonio und Manuel Machado mit ihrer Lola aus *La Lola se va a los puertos*⁴¹. Der schwarze Mythos der *Femme fatale* hat seinen Ursprung in der Antwort auf die Erscheinung des anbrechenden Feminismus welcher die Gleichheit der Rollen von Frau und Mann in der Gesellschaft zurückfordert. Dieser Feminismus wird als Bedrohung aufgefasst, was Grund war, für die Reaktion der Verteufelung der Frau. In verschiedenen künstlerischen Werken am Ende des 19. Jahrhunderts manifestiert sie sich in der Form der verstorbenen oder starren, bewegungslosen Frau mit dem Ziel ihre bedrohende Macht zu

³⁴ [Blázquez, 1977: 341y ss.]

³⁵ [Steingress, 2006: 22]

³⁶ Kapitel 9.2, Appendix II *Carta de Génesis García*.

³⁷ [Cervantes, 2002: 49]

³⁸ [Cervantes, 1999:106].

³⁹ [Caballero, 1968: 197]

⁴⁰ [Irving, 1953:157]

⁴¹ [Machado, 1927: 14].

annullieren. Die Frauen haben es gemeinsam, sich ihrer Talente zur Überzeugung und Verführung zu bedienen, mit dem Ziel den Mann zu eliminieren. In diesem Sinne ist die Carmen de Mérimée am Ende der gleichnamigen Novelle zum Tode verurteilt als *Femme fatale*, die die Männer ausnützt und vorgibt frei und unabhängig zu sein, und für sich selbst entscheiden zu können.

Diese Arbeit über die beschriebenen Paradigmen basiert auf den Ideen und der Arbeit von Dr. Genesis Garcia, und versucht ihre Bedeutung in der spanischen Copla zu beleuchten und zu konkretisieren. Grundlage sind 187 Liedtexte⁴² die zwischen 1930 und 1981 von Rafael de Leon geschrieben wurden, einer der produktivsten Autoren der bekanntesten spanischen Coplas. Er arbeitete eng mit dem Autor Antonio Quintero sowie dem Meister Manuel Quiroga zusammen, welcher die Musik komponierte. Rafael de Leon zählt zu den Poeten der Generation '27 und sein Werk erstreckt sich über einen weiten Zeitraum, welcher verschiedenste Regierungsformen gesehen hat: Republik, Bürgerkrieg, die Diktatur Francos, Transition und Demokratie.

Das Lied oder die spanische Copla, welche ihre Wurzel im Couplet und in anderen früheren Genres hat, darunter das Volkslied, die Zarzuela als spanisches Singspiel, sowie das Genre *chico*, erreichte ihren Höhepunkt in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts, und eine enorme Verbreitung und Popularität die bis heute anhält.

Die spanische Copla wurde zum Phänomen der Transzendenz in einer Kultur der Massen zum größten Teil über das Radio, das als Medium fast ausschließlich zur Sendung von Musicals zu dieser Zeit und in den folgenden Jahren des Krieges diente. Und ihre andalusische Färbung in Tradition und Ausdruck lassen sich zum Teil dadurch erklären, dass viele der Autoren, Interpreten und Intellektuellen, die sich ihr widmeten, mit ihr aufwuchsen, oder sie in dieser Region studierten, und so ihre volkstümliche Spuren hinterließen wie auch der Poet Rafael de Leon.

42 Es handelt sich um 187 Lieder, von welchen 87 aus dem Buch von J. Acosta, M. J. Gómez und J. Jiménez, *Poemas y canciones de Rafael de León* [Acosta, 1994] stammen und die übrigen größtenteils der These von S. Hurtado [Hurtado, 2003] entnommen wurden.

Um die Resultate der Analyse der 187 Liedertexte visuell darzustellen, wird eine Methode vorgestellt, die in der Lokalisierung und Kategorisierung bestimmter Charakteristika besteht, welche den einzelnen Paradigmen eindeutig zugeordnet werden können. Die Verse, aus denen sich eine oder mehrere Charakteristiken ableiten sind in einer Tabelle aufgeführt⁴³. Die rote Frau, oder *mujer roja*, ist eine Frau der Komplimente gemacht werden wegen ihrer Schönheit (R1)⁴⁴, deren Liebhaber ihr Reichtum versprechen um sie zu erobern (R2), die beschrieben wird durch ihre Schönheit (R3) und ihrer Macht der Verführung um einen Mann anzuziehen (R4). Es wurde auch eine fünfte Charakteristik in Betracht gezogen, in Referenz an die *romerías* (R5) wegen Konnotationen mit paganen Traditionen⁴⁵ in entfernter Vergangenheit. Diese Charakteristiken ergeben sich aus der Analyse der Elemente die in der Copla präsent sind. In diesem Sinne ist die rote Frau schön, attraktiv, verführerisch. Um die Schönheit der weiblichen Figur zu beschreiben, bedient sich Rafael de Leon grundsätzlich des Stilmittels des Vergleichs und der Metapher. Die Frau in der Copla ist dunkelhäutig, mit dunklen Haaren, schwarzen Augen, und roten Lippen und Wangen, und wird verglichen mit Blumen: Rosen, Jasmin, Nelken, Zimtblüte, und Lilie. Sie ist schlank, mit schmaler Hüfte, und der Präsenz und dem Aussehen einer Königin. Sie tanzt voller Grazie und verführt damit die Männer.

Die weiße Frau – *la mujer blanca* – ist eine Frau die frei ist den Mann ihrer Wünsche auszuwählen; in verschiedenen Texten derjenige, der Geld oder Macht hat (B1)⁴⁶. Es macht ihr nichts aus was andere über sie denken oder sagen, während sie das tut, was sie selbst möchte (B2). Sie hat nur Interesse für die Dinge die sie selbst betreffen (B3), und drückt ihr Verlangen nach Freiheit aus (B4).

Die schwarze Frau – *la mujer negra* – in der Copla von Rafael de Leon ist eine Frau die die Männer grundsätzlich Leiden lässt, durch Eifersucht, nicht

⁴³ Kapitel 9.1, Appendix I

⁴⁴ Bezeichnung: "R" für *mujer roja*, gefolgt von der Nummerierung der Charakteristik

⁴⁵ [de la Torre, 2013]

⁴⁶ Bezeichnung: "B" für *mujer blanca*

erwiderte Liebe, oder weil sie sie verlässt auf Grund anderer Interessen (N1)⁴⁷. Rache ist ein Grundthema, deren Protagonist entweder der Mann ist der leiden musste, oder die Frau selbst, die sich rächt, um das Motiv ihres Leidens zu zerstören (N2). In der Copla schmähen die Männer die Frau, appellieren an ihre Boshaftigkeit und ihre Hexenkünste, verfluchen sie je gekannt zu haben, machen sie verantwortlich für das was ihnen passiert ist, und rufen nach Blutrache (N3). Bei anderen Gelegenheiten muss die schwarze Frau die schrecklichen Konsequenzen frei gehandelt zu haben in der Form von Strafen tragen, manchmal selbst auferlegt (N4), und nur davon erlöst, wenn der Mann ihr verzeiht (N6). Die Frau bringt die Männer dazu, ihre Sinne zu verlieren, sie verhext sie, so dass die nicht mehr Herr ihrer Handlungen sind (N5). Zuletzt findet man in der Copla Referenzen zu der allgemein bekannten Figur der *Femme fatale*.

Bei der Analyse des Auftretens der verschiedenen Charakteristiken, beobachtet man, dass die Charakteristik der schwarzen Frau mit größter Häufigkeit auftritt, gefolgt von der des Paradigmas der roten Frau, mit einer deutlich geringeren Häufigkeit der weißen Frau.

Schließlich wurden auch Beispiele von Liedtexten untersucht, welche illustrieren, wie die Existenz der Zensur auf den semantischen Kontext den der Autor vermitteln wollte Einfluss nahm. Eines dieser Lieder ist *Ojos Verdes*, komponiert 1935, und genauso am Ende des Krieges entstanden wie *Siempre Sevilla*, datiert zwischen 1933 und 1935. Ein weiteres Beispiel ist *¡Ay, Mari Cruz!* aus dem Jahr 1936, und zuletzt *Tatuaje*, entstanden 1941, am Beginn des Regimes.

⁴⁷ Idem : "N" für *mujer negra*.

8 Bibliografía

Literatura principal

[Acosta, 1994] Acosta Díaz, Josefa; Gómez Lara, José Manuel; Jiménez Barrientos Jorge. *Poemas y canciones de Rafael de León*. Alfar. Sevilla. 1994

[Hurtado, 2003] Hurtado Balbuena, Sonia. Aspectos léxico semánticos de la Copla Española. Los poemas y canciones de Rafael de León. Universidad de Málaga. Málaga. 2003

<http://www.biblioteca.uma.es/bblidoc/tesisuma/1686539x.pdf>

Literatura secundaria

[Azaña,2004] Azaña, Manuel. Diarios completos: monarquía, república, Guerra Civil. A&M Gràfic 20004.Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona). 2004

[Bandrés, 2014] Bandrés, Javier / Zubieta, Eva / Llavona, Rafael. *Mujeres extraviadas: psicología y prostitución en la España de postguerra*. Universitas Psychologica. V13 (No. 5) Edición especial. Bogotá. 2014

[Baquero, 1992] Baquero Goyanes, M. *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*. CSIC. Madrid. 1992

[Blázquez, 1977] Blázquez, José María. *Imagen y mito: estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Ediciones Cristiandad. Madrid. 1977

[Bornay 1999: 193]]. Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Cátedra. Madrid. 1993

[Caballero, 1968] Caballero, Fernán. *La gaviota: novela de costumbres* Volumen 2 de Colección de autores españoles. F.A. Brockhaus. Leipzig.1868.

[Cervantes, 1999] Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edaf S.A. Madrid. 1999

[Cervantes, 2002] Cervantes, Miguel de. *Tres Novelas Ejemplares*. Ed. Norma S.A, Bogotá. 2002

[Claudín, 1980] Claudín, Víctor. *La Canción Protesta en España (1939-1979)* Tiempo de historia. Año VI, n. 63. Madrid. 1 de febrero de 1980

[Estébanez, 1984] Estébanez Calderón, Serafín. Dos escenas flamencas, Virgilio Márquez en colaboración con librerías Demófilo. Cordoba.1984

[Etxabe,2012] Etxabe, Regino. *Diccionario de refranes comentado*. Ediciones de la Torre. Madrid. 2012

[García, 1993] García, Génesis. *Cante flamenco, cante minero*. Anthropos. Barcelona. 1993.

[García, 2011] García, Génesis. *El Alma Nacional Joda y lo que va de Lola a Lola*, Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá, nº 4. Junio 2011

[G. Lorca, 2016] García Lorca, Federico. *Poema del Cante Jondo*. Red Ediciones. S.L. Barcelona. 2016

[Gismera, 2002] Gismera Velasco, Tomás. *Juan Antonio Ochaíta. La voz de la Alcarria*. AACHE Ediciones de Guadalajara. Guadalajara. 2002

[Irving, 1953] Irving, Washintong. *Cuentos de la Alhambra*. Ediciones Ibéricas. Madrid. 1953.

[Litvak, 1986] Litvak, Lily. *El sendero del tigre: exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Taurus. Madrid. 1986

[Lomas, 2005] Lomas Salmonte, Francisco Javier. *Historia de Cádiz*. Silex S.L. Madrid. 2005

[Machado, 1927] Machado, Antonio; Machado, Manuel. *La Lola se va a los puertos--: comedia en tres actos*. Editorial La Farsa. Madrid. 1927

[Machado, 1984] Machado Manuel/ Machado Antonio. *Obras completas*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid. 1984

[Neumann, 2015 :103] Neumann, Erich. *The Great Mother; An Analysis of the Archetype*. Princenton Universit Press. Princenton/ Oxford. 2015

[Rodríguez, 2007] Rodríguez, José Manuel. *Una historia de la censura musical en la Radio española, años 50 y 60*. Radiotelevisión Española. Madrid. 2007

[Román 1994] Román, Manuel. *Memorias de la Copla. La canción Española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Alianza Editorial. Madrid. 1994

[Román, 2000], Román, Manuel. *La Copla*. Madrid. Acento Editorial. 2000

[Román, 2010] Román, Manuel. *Los grandes de la copla: historia de la canción española*. Madrid. Alianza Editorial. 2010

[Schulten, 2006] Schulten, Adolf . *Tartessos. Contribución a la historia más antigua de Occidente*. Editorial Renacimiento. Sevilla. 2006

[Sieburth, 2011] Sieburth, Stephanie. *Copla y supervivencia: Conchita Piquer, "Tatuaje", y el duelo de los vencidos* Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXVI, n. 2, pp. 515-532. Department of Romance Studies Duke University. Durham. EE.UU. Julio-diciembre 2011

[Steingress, 2006] Steingress, Gerhard y *Carmen se fue a París*, Colección de flamenco de Almuzara. Almuzara. Córdoba. 2006

[Tirso de Molina, 1922] Tirso de Molina, *Epílogo a El Vergonzoso en palacio*, Ed. "Clásicos Castellanos". Madrid. 1922.

Periódicos y Revistas de divulgación

[Barberán, 2015] Barberán, Antonio. *El Cádiz flamenco de mediados del XIX*. El diario de Cádiz 16/06/2015

<http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/2052702/cadiz/flamenco/mediados/xix.html>

[Colmeiro, 2003] Colmeiro, J.F. . *El Oriente comienza en los Pirineos (La construcción orientalista de Carmen)*. Revista de Occidente. Alfredo Taberna. Nro. 264. Madrid. Mayo 2003.

Internet. Fecha última de consulta 29/10/2016

[Barrachina. 2009.] Ruiz Barrachina, Emilio. 2009. *La España de la copla (1908)*. Documental. Andalucía: Canal Sur. Disponible en línea en:

<https://www.youtube.com/watch?v=FWw2Ksw5LQc>

[Cantizano, 2003] Cantizano Márquez, Blasina. *Washington Irving y Fernán Caballero: influencias y coincidencias literarias*. Especulo, nro. 23, Revista de estudios literarios. Universidad de Complutense de Madrid. Madrid. 2003

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/irving.html>

[de la Torre, 2013] de la Torre, Ángel C. *Tartessos: Primera Civilización Occidental*, en “Ser Andaluz” publicación periódica de la web oficial de Puerto Real, Cádiz.

<http://www.puertorealweb.es/spip2/cultura/el-ser-andaluz/article/tartessos-primera-civilizacion-occidental>

[García, 2006] García, Génesis. *Mujer flamenca, símbolo de perversión, sujeto de libertad*. UNIA Arteypensamiento, UNIA académica, fecha de grabación 30/11/2006

<https://vimeo.com/85140316>

[González de la Pena, 2015] González de la Pena, José. Romería del Quintillo, cuadro del Museo de Artes y Costumbres de Sevilla, en red Ceres, Red digital de colecciones de Museos de España 2015,

<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Romer%EDa%20de%20Quintillo&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MACSE%7C&MuseumsRolSearch=2&listaMuseos=%5BMuseo%20de%20Artes%20y%20Costumbres%20Populares%20de%20Sevilla%5D>

[Herrera, 1990] Herrera, Carlos. 1990. *Entrevista a Miguel de Molina desde Buenos Aires*. En La copla. Andalucía: Canal Sur. Disponible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=P4PAd9WBy6A>

[Litvak, 1998] Litvak, Lily. *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*. Ed. Atlanta GA. Amsterdam. 1998

https://books.google.at/books?id=YvjnHR3xdEoC&pg=PA138&lpg=PA138&dq=romero+de+torres+la+chica+de+la+navaja&source=bl&ots=1nHhbYblfM&sig=bBMMr5kMQbo6W2B_x8ratANWPlw&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwi-hsGRvZ3NAhWJLMAKHdQHcWs4ChDoAQg3MAQ#v=onepage&q=perversa&f=false

[Rodríguez, 2008] Rodríguez, José Manuel. Entrevista de Antonio San José con José Manuel Rodríguez, *Rodri*, en *Cara a cara* de CNN+. Con motivo de la publicación de su libro.

<http://www.elboomeran.com/video/32/jose-manuel-rodriguez/>

[Torres, 2000] Torres Mulas, Jacinto. *Los sonidos negros de la memoria. Cuplés y canciones*. [En](http://www.mundoclasico.com/articulos/totustuus/arch_037.shtml)

http://www.mundoclasico.com/articulos/totustuus/arch_037.shtml

Registros sonoros musicales

[de Molina, 2005] De Molina, Miguel, *Te lo Juro yo* en *Antología De La Canción Española 4*. Audio CD. EMI IMPORT, enero de 2005.

[Reina, 1948] Reina, Juanita. Una cantaora. Disco de 78rpm fabricado por la Compañía del Gramófono Odeón. 1948

Incluido en el "Catálogo de discos de 78 rpm en la Biblioteca Nacional de España ", nº 2597

[Tomás, 1941] Tomás, Maruja. *Te lo Juro yo*. Registro sonoro musical. DA 4337 La Voz de su Amo Barcelona Compañía del Gramófono Odeón .1941.

Incluido en el "Catálogo de discos de 78 rpm en la Biblioteca Nacional de España ", nº 857

9 Apéndices

9.1 Apéndice I: Tabla de análisis con versos numerados e incidencias

En la tabla se presentan los títulos de las 187 canciones analizadas [Acosta,1994] [Hurtado, 2003] [Reina, 1948]. Son canciones compuestas entre 1930 y 1981.

Se recogen además los versos extraídos y tipificados según los paradigmas que corresponden a Mujer roja, blanca, o negra y la notación de una letra seguida de un número en la columna "Tipo". Esta notación corresponde a cada una de las características encontradas en los versos de la canción y que se muestran a modo de resumen en la tabla a continuación.

MUJER ROJA	MUJER BLANCA	MUJER NEGRA
R1 – Es piroleada por su hermosura	B1 - Es libre para escoger a los hombres	N1 – Hace sufrir al hombre
R2 – El hombre enamorado le ofrece riquezas	B2 - Obra sin que le importe lo que digan de ella.	N2 – Desata venganzas
R3 – Es descrita por su hermosura	B3 - Tiene interés solo por las cosas que le conciernen	N3 – Es denostada por el hombre
R4 – Usa sus poderes de seducción para atraer al hombre	B4 - Expresa su ansia de libertad	N4 – Es castigada por haber obrado con libertad
R5 – En fiestas o romerías		N5 – Hace perder la cordura al hombre
		N6 – Es redimida si se somete al hombre
		N7 – Referencias a mujeres fatales

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Arturo (1930-32)			39 Se hizo zalamero / como un pordiosero, 40 hasta que cansada / le di la patada.	B1		
Benavides (1930-32)					12 ¡Ay, qué vena, Benavides! 13 ¡Ay, qué vena tienes tú! 14 Si no fuera por la vena 15 yo contigo tu-ru-rú.	R4
Cine sonoro (1930-32)					17 Un pollo a una niña la mano cogió 18 y no sé a qué sitio se la fue a llevar, 19 que dando ella un grito de sofocación, 20 puso a todo el cine en curiosidad. 21 -¡Márchese ahora mismo!, si no llamaré 22 para que enseguida lo vengan a echar. 23 -Bueno, señorita, pero suélteme, 24 que si no me suelta no podré marchar. 25 ¡Ah, oh, ah!	R4
Cinelandia (1930-32)						
Coplas (1930-32)						
Deseada, La (1930-32)	43 después de que fue suya, 44 huyó cobarde. 45 y despreciada 46 está por todo el pueblo 47 La Deseada.	N4			06 La prodigan piropos los caminantes 07 que pretenden ser dueños de su hermosura,	R1,R2
María del Valle (1930-32)	16 Tú me desprecias, tirana,	N3	06 Ella lo rechaza altiva 07 y desprecia su parné, 08 porque dice que con oro 09 no se compra su querer.	B1	02 Un tesoro de gracia es María del Valle, 03 la mocita más guapa del Albaicín,	R3
Rajahdesa, La (1930-32)	15 Un indio sesentón, mi viejo esposo, 16 a solas no me deja ni un momento, 17 y como me resulta tan celoso 18 siempre gozo mirando su tormento.	N1			10 Rajahdesa de mi alma, 11 la de los labios de fresa,	R1, R3
Romería de Quintillo (1930-32)			27 y porque no pasara lo que ella presentía, 28 altiva y desdeñosa, el baile no aceptó.	B1	03 cada mocita era como un clavel en flor, 05 como María del Carmen, blanca rosa de olor. 06 Alegre sonsonete de copla y pandereta, 16 y de toas las mocitas 17 lleva la palma 25 Miró la guapa moza a aquel a quien quería,	R3.R4

Canciones	Mujer negra	Asp.	Mujer Blanca	Asp.	Mujer roja	Asp.
Bajo los puentes del Sena (1933)	05 nos unió el destino trágico y cruel.	N1			37 mas en su locura 38 cambió mi ventura 39 por su libertad.	R4
Manolo Reyes (1933-35)	07 que una mala hembra por Graná pasó 08 y entre los hechizos de su brujería 09 a Manolo Reyes loquito volvió. 14 Manolo, Manolo Reyes, 15 a esa mujer pronto olvida	N3,N5	21 A correr el mundo con ella se fue 22 y por su capricho dejó la herrería, 23 que era poca cosa para tal mujer 24 dejar junto al yunque la flor de su vida. 25 Pasó lo de siempre porque estaba escrito: 26 por un rico payo al cañí dejó	B1		
María de la O (1933)	36 Mi vida y mi oro 37 daría yo ahora por ser lo que fui	N4	06 La luna que yo pida, 07 la luna que me dan ,	B1	26 Para su sed fui el agua, 27 para su frío, candela, 28 y pa sus besos amantes 29 dejé entre sus brazos mi carne morena.	R4
Rocío (1933)	17 de pensar en tus quereres 18 voy a perder el sentido,	N5			07 hay una mocita de tez bronceá, 14 Rocío, ay mi Rocío, 15 manojito de claveles, 16 capullito florecido, 26 Regando las flores hay una monjita 27 que como ellas tiene carita de flor	R1, R3
Triniá (1933)	19 algo tu vida envenena, 20 qué tienes en la mirá 21 que no me pareces buena, ... 33 -Tú me has hecho desgraciado, 34 sin ti qué voy a hacer yo.	N5,N3, N1			08 pintaba a Trini pura y hermosa 09 como si fuera la Inmaculá. 10 Y decía el chavalillo :11 -Pa qué voy a entrar ahí, 12 si es la Virgen de Murillo 13 la que tengo frente a mí. 14 Triniá, mi Triniá, 15 la de la Puerta Real, 16 carita de nazarena, 17 con la Virgen Macarena 18 yo te tengo compará;	R1, R3,

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Salomé (1933)	11 al verla que está penando, 12 aunque de celos se muere, 16 que ya que tuyo no fue, 17 no será para ninguna. 18 Con la sangre suya 19 teñiré mis manos, 20 pa vengar con creces 21 tus celos gitanos. 29 Pagana fiesta que los gitanos 30 rinden al culto de Salomé. 31 Y mientras ella baila sin velos, ...	N2, N7	27 Y con el brillo de los diamantes 28 la sevillana quedó cegá 29 y entre los brazos de aquel amante 30 huyó de España la Triniá.	B1	03 bebe los vientos la Salomé, 04 gitana pura de sangre ardiente, 06 Su hermoso cuerpo de bronce vivo 07 quiere en la danza darle al rumí, 29 Pagana fiesta que los gitanos 30 rinden al culto de Salomé. 31 Y mientras ella baila sin velos,	R3, R4
Siempre Sevilla (1933-35)					10 Bajó la Giralda 11 hecha una real moza 25 le dijo: -Si usted quisiera, en ese cuerpo, morena, 26 le iba yo a hacer más reformas que Azaña en lo militar.	R1,R3
María Magdalena (1934)	19 y me has hecho padecer. [...] 24 ¡Pobre del platero, qué solo quedó! 25 La burla lo hiere, la pena lo mata, [...] 21 vuelve otra vez a ser buena, 22 pero vuelve arrepentida...	N1, N3			02 Era la Malena, cañí muy juncal, 03 como una medalla de bronce fundido, 15 rosa de carne morena!	R3
Coplas del Burrero (1935)	08 -Sal a mi encuentro, niña, 09 que por tus besos yo estoy penando 25 cuando me dice bajo, bajo bajito: 26 -Si no me quieres 27 me muero yo. [...] 37 que se muere de amores 38 por mi cariño, 41 se le pone enseguida blanca la cara 42 pues tiene celos 43 pa da y tomar	N1			10 rosa de abril 20 huele mi pelo 21 siempre me lo compara 22 con el romero,	R1

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Ojos verdes (1935)			30 Yo te dije: -Estás cumplido, 31 no me tienes que dar na	B1	08 ven y tómalas en mis labios 09 que yo fuego te daré. 12 y fueron dos verdes luceros de mayo 13 tus ojos pa mí. 14 Ojos verdes, verdes como la albahaca. 15 Verdes como el trigo verde 16 y el verde, verde limón. 20 no hay más que unos ojos que mi vida son. 26 Dejaste mis brazos cuando amanecía 27 y en mi boca un gusto de menta y canela.	R1,R3,R4
¡Ay, Maricruz! (1936)	33 y aquel su cuerpo hechicero 34 hizo a los hombres pecar.	N5	29 huyó inconstante, 30 y a muchos después se entregó. 31 Señoritos con dinero 32 la lograron sin tardar,	B1	03 la más bonita04 del barrio de Santa Cruz. 06 rosal florido, 10 pues su carita morena 11 hace a los hombres soñar. 17 Maravilla de mujer; 18 del barrio de Santa Cruz 19 eres un rojo clavel. 22 me diste en la boca un beso23 que aún me quema, Maricruz.	R3. R2, R1
Carcelera (1936-39)	14 Carcelera, carcelera, 20 y, si dejas que te quiera, 21 me vas a hacé un desgraciado. 25 que me importó solamente 26 verlo gozar y sufrir.	N1, N2	23 No me importó de la gente, 24 ni lo que hablaron de mí, 27 Yo, que no tuve miedo ni pena 28 cuando a otros brazos se lo arranqué,	B2	08 y, con la fiebre de mi deseo 09 y de mis besos, a él lo embrujé. 10 Igual que un preso entre rejas 11 él en mis brazos cayó, 15 la del color bronceado, 16 morenita y con ojeras 17 de terciopelo morado.	R4, R3
Doña Sol (1936-39)	22 tu querer me embrujó, 23 tu querer me ha perdido 26 Por su desdén frío y mudo, 27 dijo con ciega pasión: 28 -El corazón de tu escudo 29 es como tu corazón. 32 y, buscando la muerte, 33 se fue pa el toro.	N1, N3			17 Doña Sol, lucero mío, 18 eres tú lo que más quiero. 19 Es muy pobre mi cuna para tu señorío, 20 pero más que a mi Virgen de San Gil te venero. 21 Doña Sol, lucero mío,	R1
Soleá (1936-39)	16 me estás quitando la vida. 17 ¡No puedo vivir sin ti,	N1	22 un día de Feria de Abril me escapé 23 con un señorito flamenco de veras 24 al que por entero le di mi querer. 25 Tuve cuanto quise, brillantes y oro,	B1	14 ¡Soleá... Soleá del alma mía!, 15 blanca rosita de abril, 18 porque a canelita y clavo, 19 Soleá de mi alma, 20 me hueles tú a mí!	R1

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Catalina (1939)					10 y la cara de una rosa 11 de bonita que volvió. 22 tan bonita y tan compuesta 23 asomada a tu balcón.	R3
Para el carro (1939)					14 Dile cómo son mis ojos, 15 dile el color de mi pelo, 16 di que son mis labios rojos 17 lo mismo que mi pañuelo. 18 Háblale de mi cintura, 19 cuéntale de mis amores, 20 píntale bien mi figura, 21 di que me llamo Dolores. 22 Que ruede de boca en boca 23 mi estampa de mesonera 24 de Calatayud a Daroca 25 lo mismo que una bandera. 26 Que no quede un arriero 27 desde Aragón a Castilla 28 que repare por dinero 29 en ver esta maravilla.	R4
Dolores La Petenera (1940)	02 Siempre de negro vestida, 03 a un mal fario encadená, 04 La Petenera vivía 05 como una rosa enlutá. 06 Los puertos y los colmados,07 la guitarra y el mal vino08 sabían de su pecado,09 de su tormento callado10 y de su maldito sino.	N7				
Macilenta, La (1940)	03 dicen que vive y vivía 04 una maligna mujer 20 Sevilla la iba vistiendo 21 de hojita de perejil 43 Ella callada, callada, -y olé- 44 pero el filo de una espada -y olé- 45 fue el que una noche habló 46 y al señor que la quería 47 y que otra mujer tenía 48 sobre las piedras clavó.	N3, N4, N2				

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Me da miedo de la luna (1940)	32 su novio la llora, llora, 33 la llora junto a la Alhambra:	N1	30 La niña del Albaicín 31 huyó con él de Granada;	B1	03 era una rosa de oro, 04 morena de trigo limpio, 05 color de almendra en los ojos. 17 cubre tu piel de aceituna; 18 apaga tus verdes ojos 19 que son toda mi fortuna,	R1, R3
No me digas que no (1940)					39 Vente ya tú, mi moreno, 40 que este vinillo es muy bueno, 41 nos sentará bien. 42 Por Dios, no, 43 no, no me digas que no, 44 que tú a mí 45 siempre me has dicho que sí. 46 Que sí... que sí...	R4
No te mires en el río (1940)	32 Él la vio muerta en el río 33 y que el agua la llevaba. 34 -¡Ay, corazón- parecía una rosa! 35 -¡Ay, corazón- una rosa muy blanca! 36 Ay, ay, ay, ay, 37 ¡Cómo se la lleva el río! 38 Ay, ay, ay, ay, 39 ¡Lástima de mi querer! 40 Con razón tenía celos de él. 41 ¡Ay, qué dolor! 42 ¡Qué dolor del amor mío! 43 ¡Ay qué dolor!	N4			04 y en la ventana una niña 05 que las rosas envidiaban. 08 -¡Ay , corazón- qué bonita es mi novia! 09 -¡Ay, corazón- asomá a la ventana! 24 Y parecía una reina 25 asomada a su ventana. 26 -¡Ay, corazón!- le decía su novio. 27 -¡Ay, corazón!- al mirarla tan guapa.	R3, R1
Parrala, La (1940)	30 Y el que cayó herido dijo al expirar: 31 -Por tu culpa ha sido, Trini La Parrala.	N1,	44 Que no, que no, que no, que no, 45 que ella no quiere más que a su cante.	B3		
Te lo juro yo (1940)	06 Llévame por calles de hiel y amargura,07 ponme ligaduras y hasta escúpeme;08 échame en los ojos un puñado de arena; 18 ¡Por ti contaría la arena del mar!19 ¡Por ti yo sería capaz de matar! 27 Claro que la culpa de que esto pasara28 no la tuvo nadie, nadie más que yo.29 Yo que me reía de que esto acabara30 y luego he llorado porque se acabó.	N4, N6				

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Tus ojos negros (1940)						
A la lima y al limón (1941)						
Almudena (1941)					47 dando el brazo a una duquesa 48 más bonita que un jazmín.	R3
Caramba, La (1941)					02 La Caramba era una rosa 06 El pelo como la mora, 07 los ojos como los celos, 60 ¡Que vivan los ojos negros, 61 negros, negritos de La Caramba!	R1,R3
Con un pañuelito blanco (1941)	17 ¡Ojalá que tú cameles 18 a quien no te quiera a ti 19 y te dé a probar las hieles 20 que tú me distes a mí!	N2			02 Como un clavel encendido 03 yo te entregué mi querer; 04 te di el agua de mis labios 05 pa que calmaras tu sed. 06 Te di mi lunita clara, 07 te di mi blanco azahar, 08 en monedas de cariño	R4
Coplas de los Siete Niños (1941)						
Coplas de Pedro Romero (1941)						
Dime que me quieres (1941)						
Doña Luz (1941)	10 Mi señora doña Luz, 11 por quererte mucho y bien 12 me clavaste en una cruz. 23 Y ahora ya en su palacio se siente vieja, 24 rodeada de lujo, pero sin sol, 25 y está siempre llorando tras de la reja 26 donde sólo una noche llamó el amor.	N1			08 que mirando sus ojos de terciopelo 15 ¡Pero tienes sangre azul! 16 Y soy poco pa besar 17 esos labios de coral,	R1
Eugenia de Montijo (1941)					07 las solicitan 08 porque las dos son guapas	R3

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Judas (1941)	21 Remordimientos te comerán 22 y en las ramas de una higuera vieja 23 te tendrás que ahorcar. 24 ¡Judas, más que Judas, 25 Dios te castigará!	N2			04 Yo que en tus brazos temblaba 05 como un clavel de pasión. 18 Treinta dineros, vaya un caudal, 19 pa vender la rosita que estaba 20 cuajá en tu rosal.	R4
Lirio, La (1941)					04 y en el café hay una niña 05 color de lirio moreno.	R3
Mariana, La (1941)	44 que a su hijo va a buscar, 45 para que más adelante 46 su dolor pueda vengar.	N2	56 No me causa ya tormento 57 que la gente de Triana 58 vaya y venga con el cuento 59 y diga a los cuatro vientos 60 dónde va La Mariana.	B2		
Niña de la Estación, La (1941)					10 Era delgada y morena, 11 era de cintura fina,	
No me llames Dolores (1941)			24 ¡Qué nos importa de nadie 25 si nos queremos nosotros!	B2		
Rosa y el viento, La (1941)						
Tatuaje (1941)						
Yo no me quiero enterar (1941)						
Chiquita Piconera, La (1942)	08 y al igual que una llama se consumía 09 en aquella locura negra y secreta 28 Y cambió hasta la línea de su pintura, 29 y por calles y plazas lo vio la gente 30 deshojando la rosa de su amargura, 31 como si en este mundo fuera un ausente.	N1, N5			06 Ella lo camelaba con alma y vida, 07 hechizá por la magia de su paleta, 15 Esta carita de cera 16 a mí el sentido me quita. 19 y a la vez me voy quemando 20 de lo mucho que te quiero.	R4, R1
Coplas de Luis Candelas (1942)			30 Y no importa que la gente 31 mi canción, que va en el viento, 32 traiga y lleve maldiciente.	B2		

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Coplas del Almendro (1942)						
El viento se lo llevó (1942)						
Magnolia (1942)						
Ole, catapum (1942)						
Callejuela sin salida (1943)						
Cositas del querer, Las (1943)						
Doña Mariquita de los Dolores (1943)	18 ¡Ay, doña Mariquita 19 de mis tormentos! 20 Ni el soñar me la quita 21 del pensamiento.	N1				
Lola Clavijo (1943)			15 al alimón, duquesa pudo ser 16 con título, corona y cortijo 17 y no los quiso por otro querer.	B1	02 ¿Quién es esa buena moza que viene por la Caleta 03 con ese empaque de majestad?	R3
Niña de Fuego, La (1943)	09 Dentro de mi alma yo tengo una fuente 10 para que tu culpa se incline a beber. 11 -¡Ay , Niña de Fuego, ay, Niña de Fuego!- 12 Mujer, que llora y padece, 13 te ofrezco la salvación.	N6				
No me quieras tanto (1943)	10 Amor me pedía 11 como un pordiosero, 12 y yo le clavaba, sin ver que sufría, 13 cuchillos de acero. 33 Como una mendiga 34 estoy a su puerta 35 y con mis palabras mi pena castiga 36 dejándome muerta. 41 Por lo que más quieras, sécame este llanto, 42 maldigo la hora en que yo te dije:	N1, N4	18 Yo no sé quererte 19 lo mismo que tú, 20 ni pasar la vida pendiente y esclava 21 de esa esclavitud.	B4		

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Nuria (1943)					25 ¡Ay, clavel! 26 ¡Ay, mi Nuria, hermosa	R1
Romance de la otra (1943)	02 ¿Por qué se viste de negro -¡ay, de negro!- 03 si no se le ha muerto nadie? 18 No tengo ley que me ampare 19 ni puerta donde llamar, 36 cumple con lo que has firmado, 37 que yo no valgo la pena.	N4				
Rosas de ayer (1943)	44 ¡Tú eres quien eres y no has merecido 45 que un hombre bueno te lleve al altar!	N3			16 ¡Ay, quién tuviera, tuviera dinero 17 pa que ese cuerpo no fuera al taller! 22 Yo soy platero y en oro fundido 23 quiero, mi alma, ponerte un altar.	R1
Vengo a entregarme (Señor sargento Ramírez) (1943)	26 Con un cuchillo de luna corté la flor de un “te quiero”, 27 los corales de su sangre el agua se los llevó.	N2				
Compuesta y sin novio (1944)			10 Con el barbero 11 no me he casado, 12 del quebradero de tres cabezas 13 yo me he librado. 14 -¿Por qué no te casas, niña?- 15 dicen por los callejones. 16 -Yo estoy compuesta y sin novio 17 porque tengo mis razones.	B4,B2		

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Manuela la de Jerez (1944)			52 ¡Viva el lujo, compañero, 53 por tres perras te has vendido! 54 No sigo el ejemplo tuyo, 55 ni por hacerte sufrir; 56 yo tengo a gala y orgullo 57 de no parecerme a ti. 58 ¡Ay, ay, ay, por dinero, 59 no hay quien compre a esta mujer!	B1	02 La cara como una rosa 03 y el talle como un clavel, 07 -Manuela, si me quisieras, 08 te diera tos los millones 09 de Jerez de la Frontera 12 -El mundo está lleno de finos metales; 13 me voy a buscarlos pa ti, reina mía.	R3, R1; R2
Tú eres mi marido (1944)						
Salvaora, La (1944)	18 Y estando en esa soberbia 19 abrió la noche un postigo 20 por donde entraron dos ojos 21 que dieron muerte a los míos. 22 La palabra de sus labios 23 fue mi gloria y mi castigo; 40 El que de ti se enamora 41 se pierde pa toa la vida. 42 Tengo a mi niño embrujado 43 por culpa de tu querer,	N3, N4, N5	12 Vengan los guapos a verme 13 que a todos los desafío, 14 porque ninguno se adorna 15 con la flor de mi cariño;	B1	34 Eres tan hermosa 35 como el firmamento,	R1
Compañera y soberana (1945)						
Rosa de Capuchinos, La (1945)					02 ¡Qué bonita! 03 Ni pintá por los pinceles de Murillo. 04 ¡Qué carita! 05 Envidiá por el coral de sus zarcillos. 06 La niña como un jilguero 07 por calles y plazas pregonando flores; 08 los hombres a retortero 09 bebían sus vientos con ansias de amores. 18 ¿De qué rosal has robado 19 la sangre de tus mejillas,	R1,R2,R3
Canción del ole (1946)						

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Pepa Bandera (1946)	12 Pepa, no me des tormento, 13 Pepa, déjalo correr, 14 Pepa, vivo de tu aliento, 15 Pepa, y muero por él.	N1			02 Era de hermosa igual que una flor 03 Pepa Bandera de Puerto Real, 04 vaya canela cantando 05 y vaya bailando 06 qué ange y qué sal. 16 Si tú me quisieras podrías tener 17 pulseras y anillos de plata y coral, 18 y na más pedirlo te habrían de poner 19 un trono en la tierra y un barco en la mar	R1 , R2,R3
Entre la espada y la pared (1947)						
Francisco Alegre (1947)					11 me dice: -¡Niña morena!, 12 ¿por qué me lloras, 13 carita de emperadora?	R1,R3
Reyes Montero (1947)			18 ¡Ay, doña Reyes Montero! 19 ¿Cómo has tenido valor 20 de poner tu fama en lenguas 21 con tal que me salve yo? 36 Es un galán despreciado 37 por doña Reyes Montero.	B1, B2	14 Y mientras la miran 15 lo hermosa que está,	R3
Romance de Juan de Osuna (1947)	22 La rosa de la alegría 23 llevaba oculto un veneno 24 y a mí me mató la gloria 25 de aquel semblante moreno.	N5				
Tú a mí no me quieres (1947)	02 Dentro de mi pulso te llevo metida, 03 eres la candela de mi pensamiento, 04 me bebo en tus labios la muerte y la vida, 05 y con tus achares, ceguera y tormento .06 Yo soy en tu mano como un ciegucecito, 07 barco que navega por tu voluntad, 08 si tú me quisieras siquiera un poquito, 09 no me dejarías padese este mal. 16 No me naqueles, gitana mala, 17 que sé quién eres.	N1, N3				

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Vida es así, La (1947)					22 Tú eres muy bonita, 23 muy limpia y muy buena, 24 tienes la carita 25 de la Macarena,	R3,R1
Zarzamora, La (1947)	10 Decía la gente que si era de hielo, 11 que si de los hombres se estaba burlando, 51 Que publiquen mi pecado 52 y el pesar que me devora 53 y que tos me den de lado 54 al saber del querer desgraciado 55 que embrujó a La Zarzamora.	N3, N4				
A ver si me quieres (A las altas estrellas del cielo) (1948)	25 Yo te lo voy a jurar 26 por las cruces de esta reja: 27 -Me las tienes que pagar.	N2				
Arrieros somos (1948)	15 ¡Maldita sea la hora 16 en que yo te conocí! 17 Permita Dios que te vea 18 ir de cancela en zaguán 19 y que nadie te socorra 20 con un cachito de pan. 29 Tengo que verte pidiendo 30 caridad por mis umbrales 31 y yo decirte riendo: 32 -Anda, ve y que Dios te ampare. 33 El día que tú te mueras 34 voy a poner por Sevilla 35 luminarias y banderas	N2				
¡Ay, Malvaloca! (1948)	21 Me tienes aprisionado 22 en los besos de tu boca 23 y me harás un desgraciado,	N1,N3	27 y toda Sevilla comenta en corrillo 28 que de dónde saca pa tanto parné.	B2	03 una flamencona de "vaya con Dios", 04 el pelo más negro que una golondrina, 05 el talle de junco, la boca de flor.	R1, R3
Buenaventura (1948)					21 ¿Qué quieres hermosa, que traiga pa ti 22 si voy a la feria de Benamejí?	R3.R5
Gente morena, La (Quiero un pañuelito) (1948)						
Lolita La Musaraña (1948)						

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Madre hermosa (1948)						
María Amparo (1948)						
Niños de la Gabriela, Los (1948)						
No me mires a la cara (1948)	08 Dios me niegue pan y ayuda 09 y hasta el agua de beber 10 porque en una horita mala 11 traicioné a un hombre de bien. 14 y si me miras despréciame 30 hasta que digas: -Levanta, 31 levanta, mala mujer	N4, N3				
Romance de la Reina Mercedes (1948)					02 Una dalia cuidaba Sevilla 03 en el parque de los Mompansié, 04 ataviada de blanca mantilla 05 parecía una rosa de té.	R3
Y sin embargo te quiero (1948)	31 mi niño no tiene padre 32 ¡qué pena de suerte mía!	N4				
Una cantaora (1948)			17El mundo adelante voy a recorrer. 18Me llevo mi cante, me dejo un querer.	B1		
¡Ay, carabí y hurí! (1949)						
Como si fuera verdad (1949)						
Lola Puñales (1949)	10 Y así La Puñales, perdiendo y ganando, 11 trataba a los hombres de mala manera, 39 y un grito de muerte se oyó en la calleja 40 mientras que unos ojos quedaban sin vida. 47 Lo maté a sangre fría 48 por hacer burla de mí, 49 y otra vez lo mataría 50 si volviera a revivir. 54 sin siquiera temblarle la mano 55 lo mató Lola Puñales	N1, N2	06 Vino primero don Pedro, un marqués 07 enamorado y galán, 08 pero la Lola con mucho saber 09 lo despreció por don Juan.	B1		
Nana vidalita (1949)						

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Vamos a dejarnos (1949)	32 Si de la muerte de alguno 33 cuentas me quieren pedir, 34 tú cumplirás la sentencia 35 por enseñarme a decir:	N2	28 No sentí remordimientos 29 al mirarlos padecer 30 y yo escuchaba sus penas 31 como quien oye llover.	B1,		
Vete donde no te vea (1949)	28 Con esas palabras, con esa moneda 29 te vengo a pagar. 30 -Vete donde no te vea, 31 en mi casa estás de más.	N2			18 -Rosita de abril y mayo, 19 rosita firme en el tallo,	R1
Celos (1950)						
Como dos barquitos (1950)	26 Tienes que merecerme, falso cristiano, 27 y pasar el calvario que yo pasé, 28 si quieres que de nuevo ponga en mi mano 29 el anillo de hierro de tu querer. 32 Tengo que volver a verte 33 llorando y arrepentido.	N2			18 Adiós, barquita velera, 19 galeón de mi querer,	R1
Manolita la Primera (1950)	42 Manolita sube al tren, 43 y al momento va en primera, 44 ¡malas puñalás le den!	N4				
Capote de grana y oro (1951)						
Pena mora (1951)	09 rosa dolorosa de mi corazón. 10 Pena mora, pena mora, 11 que es martillo de tormento 12 en mi sien a todas horas. 13 Pena mora, pena mora, 14 que me quema a fuego lento 15 desde la noche a la aurora. 16 Con un cuchillo yo me abriría 17 para que vieras mi corazón 18 y qué penita que te daría 19 al verlo negro como el carbón.	N1				

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
La Clavelona (1951)	29 Clavado en un limonero, 30 con una muerte de acero, 31 la justicia lo encontró. 52 Por fin se cumplió el castigo 53 del vele que dijo un día: 54 -Me voy a casar contigo, 55 Clavelona de mi vid					
Amparo (1952)	22 Con la carita como de luna, 23 frente a la burla del barrio entero, 24 Amparo triste mece en la cuna 25 a un chavalillo que es un lucero. 26 -Es su madre una cualquiera- 27 dicen por la vecindad, 28 el morir más le valiera, 29 ¡qué penita de chaval!	N3				
Antonia la de Aracena (1952)	10 Pero al verme cuajá de brillantes 11 me dio el nombre de "mala mujer" 22 Los mimbres de tu cintura 23 me libraron de la trena 24 para darme sepultura. 25 ¡Mal fin tenga la negra hermosura 26 de Antonia la de Aracena! 41 Antonia, Jesús, qué pena, 42 quiere a los hombres por el dinero. 43 Y ha ganao lo suficiente, 44 mire usted qué habilidad, 45 pa que no haya un juez clemente 46 que te quiera perdonar. 47 Los mimbres de mi cintura 48 te metieron en la trena 49 como en una sepultura,	N3. N2	34 -¡A mí, dinero y nada más!	B1		
¡Ay, pena, penita! (1952)						
Carmen de España (1952)	32 De los pinreles a la peineta 33 yo le zurraba la pandereta.	N2			20 Tengo fuego en las pestañas 21 cuando miro a los gachés;	R4

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Con mis propios ojos (1952) .						
Lola La Piconera (1952)			18 Conque ¡viva Andalucía 19 y la pena que se muera! 20 Lo que vale es la alegría 21 y esa copla tan sentida 22 que canta Lola, Lola, Lolita La Piconera.	B3	10 -¿Dónde va tan bonita 11 Lola, Lolita La Piconera, 12 que a la vez que va andando 13 va derramando la primavera?	R1
No me vengas ni me vayas (1952)						
No puedo vivir contigo (1952)						
Rosa la de los lunares (1952)	16 Rosa la de los lunares 17 ¡ay, que penita, pena, me da! 18 lo mismito que su madre 19 deja bastante que desear. 37 y hablando solo por los rincones. 38 Como un cirio quemado 39 se apagó poquito a poco 40 hasta que se lo han llevado 41 a la casa de los locos- 42 Rosa la de los lunares 43 tiene la fama como el cristal; 44 quien la lleve entre cantares 45 tarde o temprano lo ha de pagar. 46 Ya está loco y enterrado 47 quien la copla me inventara; 48 la razón se la han nublado 49 los ojitos de mi cara.	N3, N2, N5			05 pero en cambio la mocita06 es la rosa más bonita07 de la Puerta de Jerez,	R3
Yo soy esa (1952)	18 Soy la que no tiene nombre, 19 la que a nadie le interesa, 20 la perdición de los hombres, 21 la que miente cuando besa.	N3			02 Yo era luz del alba, espuma del río, 03 candelita de oro puesta en un altar;	R4
Salero de España (1953)						
A ciegas (1953)						
Cocidito madrileño (1953)						

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Como castigo de Dios (1953)	02 Yo tuve la culpa de lo que ha pasado, 03 yo he sido la causa de su perdición, 30 ¿Por qué no me prenden si fui su cuchillo? 31 ¿Por qué no me ponen cargá de cadenas 32 y juntos nos llevan al mismo presidio? 44 Maldita, maldita yo, 45 que te traje mala suerte 46 y que merezco la muerte 47 como castigo de Dios.	N1, N4, N2				
Compañero (1953)						
Con divisa verde y oro (1953)					26 Has de ser como la encina, 27 ganadera salmantina 28 con divisa verde y oro.	R1
Coplas de la Giralda (1953)						
Niña de Puerta Oscura, La (1953)					04 los ojos de calentura, 05 la boca como un clavel.	R3
Rondalla de celos (1953)	29 Mas, si llevo a convencerme que eres tú quien lo sonsaca, 30 quien lo vuelve medio loco con tus artes de mujer, 31 por mi madre te lo juro que, sin gritos ni sin faca, 32 con mis manos yo te arranco la raíz de tu querer.	N5, N2				
Ruiseñora, La (1953)	35 -¡Aquí está La Ruiseñora 36 pa lo que gusten mandar! 37 ¡Lo de ése y yo se ha acabado! 38 ¡Vuelvo a ser la cantaora! 39 ¡Conque vamos a cantar! 40 -¡Pues se va a cumplir tu suerte! 41 Y al relámpago de un tiro 42 el café se iluminó; 43 ella vio llegar la muerte 44 y en el último suspiro	N4				

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Torres de España (1953)						
A tu puerta (1954)	07 y he visto de barro mi nombre manchado.	N4				
Clavel, La (1954)						
Corazón, dile a la boca (1954)						
Paloma y el río, La (1954)						
Pozo de muerte (1954)						
Duérmete lunita clara (1955)						
Mañana sale (1955)	17 (Mis ojos tienen que verte 18 por tres puñales atravesado.) 19 ¡La fortuna, pa mañana!	N2				
Pepa Alegría (1955)	20 que ya a tu Pepa Alegría, 21 por las cosas de la vida, 22 la llaman Lola Castigo 29Yo sólo quiero que cobre en sangre Lola Castigo 30 lo que ha llorado Pepa Alegría por tu traición. 31 Para cien años y un día 32 tres veces yo te maldigo: 33 una, por Pepa Alegría, 34 y dos, por Lola Castigo.	N4, N2	08 Final del cuento: Pepa Alegría, pa no quererte, 09 se echó al camino del cante, el vino y el ole ya.	B3		
Doña Soledad (1956)						
Esperanza la de Utrera (1956)					18 Es más blanca y más garbosa 19 que toas las rosas de primavera;	R3
Jota de mi balcón, La (1956)						
Pastora (1956)	06 Me miró Manolo alegre y valiente, 07 José con orgullo de hallarse a mi vera, 08 y ahora por mi culpa están frente a frente 09 igual que dos locos, igual que dos fieras. 20 y no cumplo lo que juro 21 porque no tengo valor	N3, N2			22 Eres luna, sol y aurora -Pastora -, 23 tus ojitos son mi luz	R1

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Amante de abril y mayo (1957)			18 Desde los pies a la boca 19 que aprendan todas de mí -¡ay, ay, de mí!- 20 a querer como las locas. 21 Hablaron más de la cuenta 22 las niñas de Peñaflor, 23 que si ella tiene cuarenta 24 y que él sólo ventidós. 25 Pero contra el viento de la comidilla -de la comidilla- 26 y a pesar del tango de lo de la edad, 27 la vio todo el pueblo salir de mantilla -salir de mantilla- 28 con aquel mocito de la catedral.	B2		
Candelaria la del Puerto (1957)	57 Una copla levantaron 58 contra mí como un puñal, 80 quien se acerque a mis umbrales 81 no dirá que no le advierto, 82 que entre lirios y rosales 83 ha sembrao también puñales	N4, N2	04 y en cuestiones de cariño a los hombres tiene a raya, 05 porque sabe dar desplantes y es mujer buena y cabal.	B1	02 Candelaria la del Puerto es la rosa de la playa, 03 un jazmín entre los labios y en los ojos todo el mar	R3
Cárcel de oro (1957)	27 Del vinagre que ahora bebo la culpita es sólo mía, 28 y maldigo hasta la hora que probé la libertad. 35 Pa borrarle los agravios 36 que te hice padecer, 37 si pudiera de mis labios 38 me arrancara hasta la piel.	N4	06 Pero a mí desde el principio me cansaba tu ternura, 07 me agobiaba aquel encierro que me impuso tu pasión, 11 yo no lo puedo aguantar, 12 como un pájaro me muero -me muero- 13 necesito libertad.	B4		
Como a nadie te he querido (1957)						
Me embrujaste (1957)						
Picadita de viruela (1957)					66 con la cara más bonita 67 que la flor de la canela.	R3

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Romance de valentía (1957)	26 Lo que pasó los jueces no han descubierto 27 y en el Perchel no han dado con la novela 28 de aquel galán moreno que hallaron muerto 29 junto al portal cerrado de Micaela. 32 No pudo ser un "te quiero" 33 y fue sentencia de muerte. 34 Por tu madre lo juraste 35 con la luna por testigo 36 y con sangre lo pagaste 37 por no casarte conmigo.	N2				
Te he de querer mientras viva (1959)			02 Cuando nos vieron del brazo 03 cruzar platicando la calle Real, 04 entre la gente del pueblo 05 fui la letanía de nunca acabar.	B2		
Bajo un limón limonero (1960)						
Cautiva, La (1960)						
En una esquina cualquiera (1960)						
Loba, La (1960)			10 ¡La Loba! ¡Vaya una fama! 11 No callarse. ¿Qué más da?	B2		
Puente de plata (1960)			24 tengo ya otro mocito 25 para olvidarte. 26 Y por si éste no fuera 27 como es debido, 28 tengo a un niño de Utrera 29 comprometido. 30 Si un querer se concluye -moreno-, 31 dos en la mata. 38 Tengo un novio alfarero39 y otro cosario, 40 y hablo con dos bomberos 41 y un boticario 42 Si un querer se concluye -moreno-, 43 dos en la mata.	B1		
Te quiero, te quiero (1960)						

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Sólo vivo pa quererte (1961)						
Dolores La Golondrina (1961)	35 Y en las tinieblas del aguardiente 36 igual que un loco pronto se hundió; 37 noche tras noche lo ve la gente 38 hablando a solas con su dolor.	N5			10 Con esa cara, que es una rosa, 11 yo no tendría ningún temor.	R1
Madrina (1961)						
Rosa venenosa (1961)	04 pero tiene tu hermosura 05 un embrujo traicionero, 06 ¿Qué le has daído a mi niño 10 Rosa venenosa, 11 cáliz de amargura 14 Luna de pecado 15 que deja señales 16 de penas mortales 17 por donde ha pasado. 21 se enreda cualquiera. 22 Vete de su vera, 23 rosa venenosa.	N5, N1, N3			02 Eres fina de cintura 03 como junco marinero 18 Y eres una vara 19 de color moreno 20 y en tu negro pelo	R1
Buenas noches, corazón (1962)						
Carcelero, carcelero (1962)	04 Porque no quiero perderme 05 por culpita de unos ojos. 07 porque estoy atormentaíto por unos celos,	N1				
Tu ropita con la mía (1962)			05 Sevilla de comentario 06 desde Triana a San Gil, 07 poniéndonos a diario 08 como hoja de perejil.	B2		
Silencio, cariño mío (1952)						
Candiles y luminarias (1964)						
No sé pa dónde tirar (1964)						
Reina y señora (1964)						

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Tengo miedo (1964)						
Trece de mayo (1964)						
Dicen (1966)						
Palabra de rey (1966)						
Tema de amor (1968)						
Sevillanas de Triana (1971)					24 qué negras tus pestañas, 25 ay, niña, que mira y mírame, 26 vamos a ver la cucaña, 27 sentrañas, Triana y olé.	R1
Silencio sobre silencio (1971)						
Bajo el sol de tu fragua (1971)						
Cinco corazones verdes (1971)						
En el último minuto (1971)						
Sentrañas mías (1940)					12 ¡Ay, sentrañas de mi vida! Yo te quiero	R1
Silencio por un torero (1963)						
Sombra de mi sombra (1971)						
Te acordarás un día (1971)						
Un rojo, rojo clavel (1971)			06 Me gusta ser libre lo mismo que el viento 07 que mueve el olivo y riza la mar, 23 Me importa tres pitos que diga la gente 24 que voy y que vengo por el Arenal, 25 que tengo gastadas las losas del Puente 26 de tanto cruzarlo por la madrugá.	B2,B4		
Coplas de amor y de besos (1973)						
Señorita (1974)						
Qué guapa que está Sevilla (1974)						

Canciones	Mujer negra	Tipo	Mujer Blanca	Tipo	Mujer roja	Tipo
Que también es de Sevilla (1978)						
Historia de una amapola, La (1979)					30 Y el lunes de romería, 31 cuando ya el calor aprieta, 32 la vieron por la mañana 33 arriba de la carreta 34 de la Hermandad de Triana. 35 La historia de un almonteño 36 que salió de cacería. 37 Dicen que vio a una pastora 38 más hermosa todavía 39 que la flor de la azucena	R5, R3
Contigo (1980)						
Pastora Imperio (1980)			26 Porque levanto los brazos 27 y me pongo rebelá, 28 diciendo por lo bajini 29 al que lo quiera escuchar: 30 Como la Giralda mora, 31 Pastora no tiene edad.	B2		
Aquella Carmen (1981)						

9.2 Apéndice II Carta de Génesis García

En la última y versión final de este documento se incluyeron las puntualizaciones que en esta carta se recogen en cuanto al tratamiento intelectual por parte del hombre del paradigma de la mujer blanca y negra y que en una anterior versión no se consideraban:

"Para mí es una gran satisfacción que mis trabajos mítico históricos sobre el erotismo en rojo y en blanco y en negro como universales semánticos hayan tenido un recorrido autónomo y propio y diferenciado en el trabajo de la autora sobre la copla española. En realidad, el hecho de abrir caminos con mis propuestas mítico históricas del arte en general y del flamenco jondo en particular es lo que más me satisface en estos años en los que mi propio curriculum está abierto solo en la medida en que genere caminos en otros. Me gusta comprobar que no me agoto en mí misma cuando veo mis trabajos realizados en otras propuestas a las que han dado principio y energía antropológica y semántica.

Por eso, me ha satisfecho mucho que la idea de estos paradigmas haya resultado tan productiva en este trabajo. Ya que la copla está repleta de semántica construida como breves historias en verso y música, casi siempre relacionadas con el mundo de la mujer hispana. Por lo que ofrece muchas ocasiones de ejemplificar la permanencia viva de estos modelos en las sociedades humanas, con una particular forma de manifestarse en la española. Porque es la cultura occidental en la que, de forma estimulante y manifiesta, "lo antiguo vive en lo nuevo" con más viveza e intensidad que en el resto de las sociedades europeas de su entorno.

Únicamente quiero considerar una cuestión de enfoque o de matiz: la autora de este trabajo no tiene en cuenta que en los míos el paradigma rojo proviene de la naturaleza, sin intermediación intelectual alguna. Pero el blanco y el negro son constructos intelectuales masculinos, no femeninos. Que se producen y reproducen en las culturas patriarcales como doble huida del poder biológico, sensual y sexual de la mujer sobre el hombre, sujeto a la llamada reproductora de la mujer en rojo floral, asociado a la fecundidad y fertilidad de la naturaleza. Doble huida defensiva construida sobre un paradigma blanco y un paradigma negro.⁴⁸

-En blanco, el hombre huye de la mujer natural proponiendo un modelo a seguir por la mujer pura y virtuosa porque no es corporal, sino esencial. De ahí su capacidad simbólica para representar el alma nacional, caso de Lola de los hermanos Machado. Ese erotismo blanco, intelectual y no carnal, limpio de las servidumbres de la carne o del pecado, según creencias, será el modelo virginal al que toda mujer debe aspirar para recibir la plena consideración social de su condición femenina.

-En negro, el hombre huye como advertencia para aquellos que se dejan seducir por la llamada de la naturaleza y el sexo. Para que no se vean

⁴⁸ Un cuarto paradigma, Erotismo andrógino hispanoflamenco, en el que lo masculino y lo femenino quedan fundidos en el arte, aparece en el mundo del flamenco, no en el de la copla. En *Erotismo rojo, erotismo blanco, erotismo negro en el baile flamenco*. Universidad de Alicante, Mayo de 2008.

atrapados por la arpía castradora, la antigua Lilith y la galería de innumerables mujeres, encabezadas por la lujuriosa Istar y Eva incluida, que dominan al hombre y lo llevan a su perdición y ruina.⁴⁹ Modelo que adquiere una especial virulencia en la reacción masculina en la Europa finisecular, fuertemente misógina por miedo a los primeros movimientos de emancipación femenina que sufragistas y New Women representaban. Ofreciendo un modelo de perversión femenina que no tuvo ese violento tratamiento en la sociedad española, una sociedad tradicional no afectada ni atemorizada ante los movimientos de liberación femenina europeos por dos razones: porque la libertad en la mujer y su poder sobre las relaciones sociales era tradicionalmente autónomo y muy libre, así como era muy fuerte el respeto que se le tenía en la sociedad española; y porque nuestro atraso económico, como sociedad no burguesa ni industrializada, hizo que no sufriéramos las convulsiones y cambios ni movimientos por su libertad que afectaban a la mujer en otros países europeos.⁵⁰

Así pues, mientras que el paradigma rojo es natural, y ahí sigue imbatible, con las romerías desbordadas de relaciones sexuales libres y consentidas fuera de la normas sociales a lo largo del camino, los paradigmas blanco y negro son intelectuales, producto de constructos masculinos, escritos en todos los libros sagrados de todas las culturas para que sienten autoridad y cátedra sobre el pensamiento popular.

Por ello, es el poder masculino, los hombres en definitiva, el que crea los paradigmas de huida del rojo en blanco y negro.⁵¹ Y no el femenino, que no ha tenido intervención alguna en la creación de estos modelos. Como no sea el de reaccionar ante ellos, aceptándolos, manipulándolos o rechazándolos. O, de mil maneras y tiempos, sobreviviéndolos. Por ello, si los paradigmas blanco y negro afectan indudablemente al comportamiento de la mujer, que se aferra al blanco para sentirse libre como se dice en este trabajo; y se recrea en el negro como venganza, concreta o genérica sobre el poder masculino, como también aquí se afirma, se trata de reacciones ante esos modelos que se ofertan al

⁴⁹ “La dulce boca que a gustar convida un licor entre perlas destilado... amantes, no toquéis, si queréis vida; porque entre un labio y otro colorado Amor está, de su veneno armado, cual entre flor y flor sierpe escondida. No os engañen las rosas, que a la Aurora diréis que, aljofaradas y olorosas se le cayeron del purpúreo seno; manzanas son de Tántalo, y no rosas, que después huyen del que incitan ahora y sólo del Amor queda el veneno.” Luis de Góngora. Sonetos. Siglo XVII. Barroco.

⁵⁰ Esta diferencia, plasmada en sus manifestaciones artísticas, fuerte y violentamente misóginas en Europa y sólo regeneracionistas en España, está tratada en dos apartados de las distintas clases y conferencias que sobre este tema he impartido: “La Europa negra del diván freudiano” y “La España negra del regeneracionismo hispano.”

⁵¹ Aunque no es el objeto de este trabajo, quiero recordar aquí que a la los hombres debemos también las mujeres la creación de las figuras más acabadas y poderosas de autonomía y libertad. Muchas veces las he recordado en distintos trabajos que a veces he titulado “A algunos hombres les pasa algo”: “¿Qué le pasaba a Fernando de Rojas, que fue capaz de crear a *Areusa*? ¿Qué a Miguel de Cervantes, cuando hizo exigir libertad sin condiciones a *Marcela*? ¿Qué a “Clarín”, que entendió tan bien a *La Regenta*? ¿Cuál era la rareza de Próspero Merimée, para crear esa *Carmen*, que no es la Carmen de España? También les pasa algo a los que opinan contra las mujeres con paternalismo ejemplarizante, léase Unamuno, o con odio africano, digamos Quevedo. Pero yo sólo escribiré en honor de aquellos que, portándose como caballeros y no como villanos, han puesto su “anormalidad” a nuestros pies. Va por ellos.” Fragmento del artículo “*Areusa, Marcela, Carmen*”. Génesis García. Diario *La verdad*, julio de 2001.

comportamiento real de las mujeres, que vivirán su vida en el rojo, en el blanco o en el negro que se les propone, de forma diferente según su naturaleza, educación y creencias.

Pero, repito, no sobre constructos creados por ellas, sino como adaptación o reacción de las mujeres ante los modelos blancos y negros que por los hombres han sido forjados. Primero en sus libros constituyentes y en sus instituciones jurídicas y sociales. Y luego, a lo largo de toda la historia de la cultura y del arte, en las producciones literarias y plásticas y audiovisuales que alimentan el pensamiento colectivo que asocia a la mujer y los mitos históricos del erotismo a los modelos rojos, blancos y negros. Que en la copla española, objeto de este trabajo, interpretada mayormente por mujeres pero creada por hombres, están presentes de una forma muy poderosa y evidente por su gran belleza musical y plástica.

Génesis García

Cartagena, Murcia
3 de noviembre de 2016”