



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS, LITERARIOS  
Y DE LA CULTURA

## **TESIS DOCTORAL**

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER  
EN LA COPLA Y EL FADO

Verónica Aranda Casado

Director: Doctor Rafael Morales Barba

Madrid, Enero de 2022

Tesis para la obtención del título de Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid, dentro del Programa de doctorado del RD 99/2011 en “Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura”, presenta D.<sup>a</sup> Verónica Aranda Casado bajo la dirección del Doctor D. Rafael Morales Barba, profesor titular en el departamento de Filologías y su Didáctica de la Universidad Autónoma de Madrid.

Madrid, enero de 2022

## RESUMEN:

La presente investigación lleva a cabo un estudio comparativo de las letras de la copla y el fado, dos músicas populares e iconos de las culturas española y portuguesa, que gozaron del mayor éxito durante el siglo XX, como canciones de consumo, y reflejan además la memoria sentimental del pueblo y su pensamiento.

A partir del análisis de un amplio *corpus* de letras de copla y fado, compuestas entre 1925-1980 (en una parte de ese periodo transcurre la edad de oro de los respectivos géneros y es donde hallamos las mayores afinidades), clasificamos y comentamos los temas y motivos principales, así como el estudio de algunos mitos y lugares comunes, contextualizándolos en el periodo histórico-social acotado.

La mujer tiene un protagonismo absoluto un gran número de letras de copla y fado como personaje y voz enunciativa principal. Por tanto, centramos el análisis en las diferentes formas de representación de la mujer en los textos y la evolución de la imagen femenina, desde sus orígenes hasta el periodo de mayor esplendor de ambas músicas, a partir de la hermenéutica y la clasificación de las tipologías y arquetipos femeninos predominantes, con las herramientas de la tematología. Asimismo, comentaremos el peso representativo de las intérpretes como portavoces de una sentimentalidad, pues en ocasiones se confunden con los personajes de las piezas, donde abundan cantantes y bailaoras, y con las historias narradas. Es el caso de las cantantes principales — Conchita Piquer y Amália Rodrigues — que además incursionaron en el fado y la copla, respectivamente, y propiciaron el intercambio ibérico y la difusión internacional de las dos músicas, donde está muy presente el concepto de identidad nacional.

Por último, en el apartado comparativo, estudiamos las analogías y puntos de convergencia y divergencia entre copla y fado, y la forma en que dialogan las dos poéticas y su visión de la mujer. Veremos asimismo otros elementos que hermanan a ambas músicas, como el diálogo con la lírica tradicional, la constante aparición de espacios y personajes marginales y el tono trágico, muy ligado al concepto clásico del *fatum* y a la tensión entre *eros* y *thánatos*, donde la *saudade* y la pena ocupan un lugar de peso en la construcción de los poemas.

**Palabras clave:** Copla, canción española, fado, canción de Lisboa, música popular, siglo XX, mujer, género, tipologías femeninas, tematología.

## Resumo:

A presente investigação realiza um estudo comparativo das letras da copla e do fado, duas músicas populares e ícones das culturas espanhola e portuguesa, que tiveram maior sucesso durante o século XX, como canções de consumo, e também refletem a memória sentimental do povo e a sua filosofia.

Com base na análise de um grande *corpus* de letras de copla e fado, compostas entre 1925 e 1980 (a época de ouro dos respectivos géneros ocorre em parte nesse período e é onde encontramos as maiores afinidades), classificamos e comentamos os temas principais e motivos, contextualizando-os no limitado período histórico-social.

A mulher tem uma proeminência absoluta em um grande número de letras de copla e fado como protagonista e principal voz declarativa. Por isso, focamos a análise nas diferentes formas de representação da mulher nos textos e na evolução da imagem feminina, desde suas origens até o período de maior esplendor das duas músicas, com base na hermenêutica e na classificação das tipologias e os arquétipos femininos predominantes, com as ferramentas da tematologia. Da mesma forma, comentaremos sobre o peso representativo das cantoras como porta-vozes de um sentimentalismo, pois às vezes se confundem com os personagens das peças, onde abundam cantadeiras e dançarinas, e com as histórias narradas. E o caso das principais artistas —Conchita Piquer e Amália Rodrigues— que também se aventuraram no fado e na copla, respectivamente, e fomentaram o intercâmbio ibérico e a difusão internacional dessas músicas, onde o conceito de identidade nacional está muito presente.

Por fim, na seção comparativa, estudamos as analogias e pontos de convergência e divergência entre copla e fado, e a forma como as duas poéticas e sua visão da mulher dialogam. Veremos também outros elementos que unem os dois tipos de música, como o diálogo com as letras tradicionais, o constante aparecimento de espaços e personagens marginais e o tom trágico, intimamente ligado ao conceito clássico de *fatum* e o a tensão entre *eros* e *thanatos*, onde a “saudade” e a “pena” ocupam um lugar de peso na construção dos poemas.

**Palavras-chave:** Copla, fado, canção espanhola, canção de Lisboa, música popular, século XX, mulher, género, tipologias femininas, tematologia.

## **Abstract:**

The purpose of this research is to carry out a comparative study of the lyrics of copla and fado, two popular musics and icons of the Spanish and Portuguese cultures, which enjoyed the greatest success during the 20th century as mass culture songs, and also reflect the sentimental memory of the people and their philosophy.

Based on the analysis of a large collection of copla and fado lyrics, composed between 1925-1980 (the golden age of the respective genres takes place in part of that period and it is where we find the greatest similarities), we classify and comment on the themes and motifs as well as the study of some myths and clichés, contextualizing them in the limited historical-social period.

The woman has an absolute leading role in a large number of copla and fado lyrics as the main character and declarative voice. Therefore, we focus the analysis on the different forms of representation of women in the poems and the evolution of the female image, from its origins to the period of greatest splendor of both musics, based on hermeneutics and the classification of typologies and predominant female archetypes, with tools of thematology. Likewise, we will comment on the representative weight of the performers as spokespersons of a sentimentality, since sometimes they are confused with the characters of the pieces, where singers and dancers abound, and with the narrated stories. This is the case of the main artists —Conchita Piquer and Amália Rodrigues— who also recorded fado and copla, respectively, and fostered the Iberian exchange and international diffusion of the songs, where the concept of national identity appears often.

Finally, in the comparative section, we study the analogies and points of convergence and divergence between copla and fado, and the way in which the two poetics and their vision of women dialogue. We will also see other elements that unite both genres, such as the dialogue with traditional poetry (of the Middle Ages), the constant appearance of marginal spaces and characters and the tragic tone, closely linked to the classic concept of *fatum* and the tension between *eros* and *thanatos*, where *saudade* and sorrow occupy an important place in the construction of the lyrics.

**Keywords:** copla, fado, Spanish song, Lisbon song, popular music, 20th century, woman, gender, female typologies, thematology.

**Agradecimientos:** Mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han hecho posible la realización de este trabajo a lo largo de estos años:

A mis padres y a Ketty, por la paciencia, el apoyo incondicional y la comprensión.

A mi director de tesis, el profesor Rafael Morales Barba, por toda la orientación, coordinación, apoyo continuo y por facilitarme bibliografía en los meses más complicados de la pandemia. Así como a mi tutor, el profesor Juan Carlos Gómez Alonso por la orientación, bibliografía y por toda la ayuda burocrática.

Al profesor Eugenio Enrique Cortés, por proporcionarme bibliografía sobre Estudios de la mujer.

A la profesora Ellen Gray, por la bibliografía sobre el fado.

Al profesor Carlos Clementson, por las enseñanzas en literatura portuguesa y traducción.

A mis profesores de la carrera en la Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Filología), la Universidade de Lisboa (Estudos Portugueses) y del Máster en la Universidad Jawaharlal Nehru de Nueva Delhi (India), por tantas enseñanzas.

A la Universidad de La Habana, por facilitarme una estancia de investigación de tres meses, y a mi tutor allí, el profesor Leonardo Sarría.

A la comisión de valoración, por aceptar amablemente la lectura.

A Juan José Martín Ramos, por todo el apoyo incondicional y la generosa ayuda con la maquetación del trabajo.

A Álvaro Feijóo Silva y Daniel Rodrigo Benito Sanz, por la generosa lectura y las orientaciones estilísticas y bibliográficas.

A Francisco José Martínez Morán, Marta Fuentes Rodríguez y Sergio García García, por los valiosos consejos sobre metodología y los ánimos.

A Rosario Delgado Suárez, por el apoyo y el asesoramiento bibliotecario.

A Antonio Gala, por enseñarme las expresiones de dolor en la copla durante la fructífera estancia en su Fundación.

A Miguel Losada, por el asesoramiento en materia de copla y cuplé.

A Cristina Bernal, “La Bernalina”, por la bibliografía sobre el cuplé y las tertulias y conciertos.

A Elsa Rovayo, “La Shica”, por la entrevista y las conversaciones sobre copla.

Al Museu do fado (Lisboa) y al Centro Andaluz de Flamenco (Jerez), por facilitarme amablemente el acceso al archivo y la documentación.

A la Biblioteca Nacional de España, por todo el soporte bibliotecario y la buena atención.

Al maestro Pedro Gordillo, por las enseñanzas copleras.

A Manuel Caleira y Vital d' Assunção, que tanto me enseñaron en la academia “Oficina de Canto de Fados”. Y a los amigos fadistas y músicos, por compartir su experiencia y por la complicidad en tantas tardes/ noches de fado, especialmente a Fernanda Proença, “Pimpona”, José Mattoso, Ana Maria, Alvaro Rodrigues, João Carlos e Isabel da Conceição.

A Àlex Tarradellas, Rita Custódio, Lourdes Madrid, Alicia Sánchez García y a todos los amigos del Erasmus, que me acompañaron en Lisboa y en las rutas fadistas. A Carla Lopes, que además me introdujo en el universo fadista de Oporto.

A la madre abadesa y las hermanas del Monasterio del Divino Salvador de Ferreira de Pantón (Lugo), por acogerme tan amablemente en la hospedería y brindarme la calma necesaria para concluir este trabajo.

A Beatriz Rodríguez García, Helena Calero Echarte, Natalia Montero, Rodolfo Häsler, María López González, María Solís Munuera, Ángela Álvarez Sáez, Ana Martín Puigpelat, y a todos mis amigos, por darme tantos ánimos y respaldo.

A la memoria de mis abuelos, que me transmitieron el gusto por la copla y la música popular.

A todos, ¡GRACIAS! ¡OBRIGADA!

# Índice

INTRODUCCIÓN GENERAL	15
Elección y justificación del tema	15
Objetivos	17
Estado de la cuestión	18
Metodología	25
Sobre el <i>corpus</i> de letras	29
Estructura del trabajo	30
Notas	31
<b>I. LA COPLA</b>	
1. INTRODUCCIÓN A LA COPLA	35
1.1 Orígenes y evolución de la copla	35
1.2 Contexto histórico-social	37
1.3 Tradicionalidad y copla culta en Juan Ramón Jiménez	39
1.4 Construcciones y consolidación de clichés	47
2. LETRAS Y LETRISTAS DE LA COPLA	53
2.1 Rafael de León, el poeta de la copla	53
2.2 Otros letristas y compositores	57
2.3 Análisis estructural y estilístico	59
2.4 Análisis performativo a partir del mito de Conchita Piquer	61
2.5 Las expresiones de dolor en la copla	64
3. LOS TEMAS DE LA COPLA	75
3.1 El amor pasional	75
3.2 La suerte, sino o destino trágico	80
3.3 Los celos	85
3.4 El engaño y la traición	92
3.5 La honra	96
3.6 El maltrato y la violencia en la copla	107
3.7 El deseo y el erotismo contenido	116
3.8 El tema taurino	123
3.9 El dinero y las diferencias económicas y de clase social	131
3.9.1 Las damas de la aristocracia (“Las doñas”)	132
3.9.2 Vendedoras ambulantes y aristócratas	132
3.9.3 La mujer codiciosa	134
3.9.4 Aristócratas rebeldes	135



4.	ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA COPLA	137
4.1	Cantaoras y bailaoras	137
4.2	La prostituta	148
4.3	El ángel del hogar	156
4.4	La <i>femme fatale</i>	162
4.5	La madre	170
4.6	La soltera	180
4.7	La <i>otra</i>	187
4.8	La gitana	194
4.9	Dos mitos literarios y musicales que adapta la copla: Carmen y La Dolores	200
4.9.1	El mito de Carmen	200
4.9.2	La Dolores	208

## II EL FADO

5.	INTRODUCCIÓN AL FADO	215
5.1	Breve introducción histórica	215
5.2	Contexto histórico y socio-cultural del fado	217
5.3	Teorías acerca de los orígenes del fado	220
5.3.1	Teoría trovadoresca	221
5.3.2	Teoría árabe	221
5.3.3	Teoría marítima	221
5.3.4	Teoría brasileña y africana	222
5.3.5	Tendencia a la mitificación	222
6.	LETRAS, AUTORES Y RASGOS ESTILÍSTICOS Y PERFORMATIVOS	223
6.1	Introducción	223
6.2	Letristas populares	225
6.3	Poetas eruditos del fado	230
6.4	Análisis estilístico	231
6.5	Análisis performativo	232
7.	TEMAS DEL FADO	235
7.1	Introducción	235
7.2	El amor	237
7.3	El <i>fatum</i>	245
7.4	Lisboa y los barrios	255
7.5	La <i>saudade</i>	268
7.6	La ausencia	275
7.7	El dolor y la tristeza	283
7.8	Toros y <i>marialvismo</i>	291
7.9	La confesión	301
7.10	La religiosidad y el pecado	308
7.11	El metafado	315
7.12	La desgracia y la pobreza	321
7.13	El cansancio	329

8.	ARQUETIPOS FEMENINOS EN EL FADO	335
8.1	María Severa: mito fundacional del fado	335
8.2	La prostituta	344
8.3	El ángel del hogar	354
8.4	<i>Varinas</i> y vendedoras ambulantes	358
8.5	La mujer que espera	366
8.6	Fadistas y <i>cantadeiras</i>	371
8.7	La madre	380
8.8	La gitana	387
8.9	La <i>flâneuse</i>	393
<b>III</b>	<b>APARTADO COMPARATIVO</b>	
9.	ASPECTOS HISTÓRICOS Y COMPARATIVOS	401
9.1	Aspectos históricos y de intercambio	401
9.2	Vínculos con la tradición lírica	408
9.3	La temática	409
9.4	Cine	420
9.5	La representación de la mujer	422
9.6	Divergencias	426
10.	CONCLUSIONES	433
11.	BIBLIOGRAFÍA	441
12.	<i>CORPUS</i> FINAL DE CANCIONES ANALIZADAS	472
Repertorio de copla		472
Repertorio de fado		478

# INTRODUCCIÓN GENERAL

## ELECCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Copla y fado son dos de los símbolos más representativos de las culturas española y portuguesa respectivamente. Se trata de manifestaciones poéticas, musicales y artísticas que responden a un gusto estético concreto por lo autóctono y lo trágico. No dejan de ser ilustrativas del sentir de un pueblo, ocupando así un lugar destacado dentro de la música popular y como canciones de consumo.

La presente investigación se inserta dentro del área de los Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura, y es fruto de casi dos décadas de estudio, lecturas, audiciones, práctica musical y recopilación de letras. El punto de partida son unos trabajos académicos durante la licenciatura en Filología Hispánica en la Universidad Complutense para la asignatura optativa “Mitos literarios españoles”, donde analizamos algunos mitos femeninos en la copla, así como la trascendencia de los mismos y de Concha Piquer en la cultura popular española del siglo XX. Aunque en realidad, nuestro primer contacto con la copla se remonta a la infancia, transmitida directamente de generación en generación de la mano de abuelos y padres, y escuchada en discos de vinilo y cassetes junto con la zarzuela. En otra faceta, la de cantante, hemos tenido la oportunidad de formarnos en los dos géneros y de profundizar en la interpretación de las letras. En el caso de la copla, nuestro paso por la academia del maestro Gordillo en Córdoba, nos hizo ser más conscientes de la dimensión expresiva de las letras y de su esencia trágica. Respecto al fado, la formación fue más completa, con una estancia en Lisboa el curso 2004-2005, gracias a una beca Erasmus. Allí frecuentamos la escuela de música, Oficina de Canto de Fados, dirigida por los guitarristas Manuel Caleira y Vital d’Assunção, y tuvimos la oportunidad de cantar en incontables Tascas de Fado *Amador* o de aficionados (A Baiuca, Tasca do Jaime, Tasca do Chico, Tasca da Tininha, etc.), así como en algunas Casas de fado profesional de Lisboa (A Parreirinha de Alfama, Velho Páteo de Santana y Guitarras de Lisboa). Fue un privilegio poder integrarnos en el universo fadista y ser testigos de la consolidación internacional definitiva del género, al que nos hemos acercado bastantes extranjeros, entre intérpretes, músicos e investigadores. Tras la beca, siguieron otros viajes y estancias cortas en Lisboa y Oporto, que nos permitieron seguir profundizando en el fado.

Dentro del amplio campo de investigación que abarcan los estudios de la mujer podríamos incluir la copla y el fado, herederos de una larga tradición literaria en la

Península Ibérica y relacionados con la voz lírica femenina. Consideramos que aún no han sido suficientemente estudiadas las formas de representación de la mujer, a pesar de su protagonismo absoluto en un gran número de letras. Tampoco se han investigado en profundidad las numerosas analogías entre la copla y el fado, tanto en los temas y subtemas, como en la construcción de arquetipos y prototipos femeninos, de ahí la razón de nuestra investigación.

A nivel literario, la canción española y el fado son una amalgama de poesía popular de tradición oral y literatura culta, lo que estilísticamente da resultados estéticos y expresivos de calidad y hondura, que se prestan a un análisis amplio. Sus respectivas poéticas se remontan a un tronco común: la lírica tradicional; en concreto, a las jarchas y las Cantigas de Amigo galaico-portuguesas, donde hallamos paralelismos discursivos y estilísticos. Asimismo, ambas tienen una influencia más próxima en el tiempo de movimientos literarios como el Romanticismo tardío, el Decadentismo y el Modernismo, tanto en el plano simbólico como en el filosófico.

Desde el punto de vista comparativo, a medida que íbamos profundizando en la materia, fuimos conscientes de la relación cultural fluida que mantuvieron España y Portugal desde finales del siglo XIX, cuando empezaron a darse abundantes intercambios literarios y musicales. A principios del XX, con el auge de las *varietés* y la mejora de las comunicaciones ferroviarias, eran comunes las giras de cupletistas y cantantes españolas por el país vecino. Fueron especialmente exitosas las de Consuelo Vello, “La Fornarina” y unos años más tarde, las de Celia Gámez e Imperio Argentina, que influyeron en los gustos musicales, en un periodo donde se incrementaron los intercambios diplomáticos y culturales entre las dictaduras de Francisco Franco y de António de Oliveira Salazar. A la inversa, están reseñadas la brillante actuación de la fadista Berta Cardoso en Madrid en 1947 y el debut de Amália Rodrigues en España, en el año 1948, de suma importancia en la carrera de la diva del fado, por el contacto estrecho que estableció con la copla, género que incorpora de inmediato a su repertorio y discografía. Aunque el interés por la canción de Lisboa en nuestro país se inicia en la década de 1920, a través de unas curiosas composiciones híbridas, a medio camino entre fado y cuplé, fusionados con ritmos musicales de moda en la época.

## OBJETIVOS

El principal objetivo es el análisis exhaustivo de las letras de las dos músicas populares ibéricas en el siglo XX para investigar, desde la literatura comparada, las formas de representación de la mujer, así como los temas contenidos en sus respectivas poéticas que no se habían tenido en cuenta anteriormente. De este modo, veremos los puntos en común y las relaciones intertextuales entre los dos géneros, sin perder de vista los vínculos históricos entre España y Portugal. Otro aspecto que también tendremos en cuenta son los intercambios entre intérpretes y compositores que, en ocasiones, se aventuraron en la música del país vecino, enriqueciéndose mutuamente.

Al principio de la investigación, ya éramos conscientes de las coincidencias entre la copla y el fado, a partir de la percepción inicial de su dimensión trágica y de canto de mujer. Después, mediante el análisis de los textos, fuimos deduciendo analogías a todos los niveles, cuyo número fue creciendo según avanzábamos en la tesis.

Desde nuestro punto de vista, comparar los respectivos cancioneros contribuye a clarificar algunos enigmas, tanto en la copla como en el fado, así como a catalogar tendencias estilísticas y metafóricas, tópicos, aspectos de la mitología popular y la evolución de la imagen femenina en los textos, desde sus orígenes hasta su periodo de mayor esplendor. Por tanto, otro de los objetivos es estudiar la forma en la que dialogan las dos poéticas, pues no es casual que algunas de las cantantes más importantes de España y Portugal interpretaran los dos géneros a la vez, grabándolos en un mismo disco, sin separarlos, lo cual nos da una pista de los nexos establecidos.

En términos generales, la copla y el fado se pueden considerar géneros poético-musicales propios de la música popular urbana y, por tanto, representan fenómenos socio-culturales complejos (Cook, 2000), los cuales requieren un abordaje multidisciplinar. Por otro lado, ambas músicas nos permiten estudiar el concepto de identidad nacional, pues surgen en contextos políticos y sociales concretos como reflejo de la sociedad española y portuguesa de la época, con todas sus contradicciones y su visión tanto externa como interna.

Mención aparte merece el cine folclórico español y su influencia en el cine portugués de los años cuarenta y cincuenta, así como el impacto que tuvieron las películas de Sara Montiel en el país vecino. Pero, al tratarse de un trabajo filológico, centrado en la tematología, la hermenéutica y la literatura comparada, no analizaremos la filmografía, que merecería un estudio independiente. Aunque para conseguir nuestros

objetivos, son inevitables menciones aisladas, y más teniendo en cuenta que algunas letras incluidas en el *corpus* aparecieron en películas españolas y portuguesas, cuya banda sonora era la copla y fado, respectivamente. Finalmente, tampoco abordaremos el análisis musical, al rebasar nuestra área de estudio y formación.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Respecto al estado de la cuestión, en la copla lo que más abundaban hasta finales del siglo XX eran las publicaciones de historias anecdóticas sobre el género y las folclóricas. Álvaro Retana (1964) y Manuel Román (1993) realizaron este tipo de acercamiento. Asimismo, en las últimas décadas han ido apareciendo biografías de sus intérpretes más destacados: Concha Piquer (2001 y 2015), Imperio Argentina (2001), Miguel de Molina (2012), Lola Flores (2016), Concha Márquez Piquer (2015), etc., así como de los autores y compositores: Rafael de León (2012), José Antonio Ochaíta (2002), el maestro Quiroga (1999).

La copla fue durante años ignorada por la Alta Cultura y por los intelectuales de izquierdas, que la asociaban a los años más grises del conservadurismo franquista. Excepcionalmente, en la década de los setenta la reivindicaron en sus artículos, novelas y ensayos escritores de la talla de Carmen Martín Gaité, Antonio Gala, Terenci Moix y Manuel Vázquez Montalbán, como parte de la memoria sentimental del pueblo, resaltando además los rasgos transgresores, más o menos implícitos de los personajes femeninos.

A partir de los años noventa, con la publicación de discos como “Tatuaje” (AA.VV, 1999) y “Coplas de *madrugá*” de Martirio (1997), podemos hablar de cierta revitalización de la canción española tras décadas de desprestigio. Su recuperación definitiva acontece en 2007, cuando se inicia el concurso televisivo “Se llama copla”, batiendo todos los récords de audiencia de la historia de la televisión autonómica andaluza Canal Sur<sup>1</sup>. Dicho programa contribuyó a la investigación y recuperación de un buen número de piezas no tan conocidas, rescatándolas del olvido. Fruto del programa es el blog homónimo que reúne un millar de letras clasificadas por orden alfabético, que consultamos para la elaboración del *corpus* de textos. También la publicación de *El libro*

---

<sup>1</sup> El programa mantuvo su emisión durante nueve temporadas, entre el 8 de septiembre de 2007 y el 9 de abril de 2016. Para más información ver el artículo de Marco Antonio Cuartas, “¿Una copla sin complejos? La recepción de la copla en la industria discográfica”. Encabo; Matía Polo (eds.) *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, 2020.

de la copla de Pive Amador (2013) que hace un recorrido por la historia de la misma, deteniéndose en algunas de sus obras más emblemáticas. Anteriormente, Manuel Francisco Reina, *Un siglo de copla* (2009), ya había comentado algunas piezas del cancionero y su trasfondo.

Apenas hay libros de ensayo dedicados en su totalidad a la canción española, salvo excepciones, como el libro de Stephanie Sieburth, *Coplas para sobrevivir (Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista)* (2016) que se apoya principalmente en teorías psicológicas y de la terapia de las artes creativas. Analiza seis de las coplas más famosas de la Piquer, herramientas fundamentales para la supervivencia durante la posguerra, y la manera en que las hicieron suyas los vencidos de la guerra civil española para elaborar un duelo prohibido, posibilitando la recuperación de la identidad. No deja de ser una perspectiva novedosa y válida, teniendo además en cuenta las asociaciones simplistas con el franquismo de otros trabajos, aunque consideramos las interpretaciones de algunas letras excesivamente subjetivas e impresionistas.

Asimismo, se han publicado análisis de la copla desde otras disciplinas. Es el caso un interesante estudio centrado en el derecho, *La copla sabe de leyes*, de Rosa Peñasco (2000), que analiza la letrística desde el punto de vista jurídico, contextualizando la época en la que se escribieron y la influencia de algunas leyes históricas en la trama de las canciones.

Los *queer studies* aplicados a la cultura de masas aportan asimismo una nueva perspectiva en el estudio de la canción española. Nos referimos en lo fundamental a las investigaciones de Alberto Mira (2004), Juan Carlos García Piedra (2008), David Pérez Rodríguez (2009) y Santiago Lomas (2020). Todos ellos analizan el alcance que tuvieron las letras en el colectivo LGTB y cómo éste se identificó con unas historias que, al romper los esquemas rígidos de la moral nacionalcatólica de la época con figuras como la “otra”, amores imposibles por motivos de clase social, adulterio, persecución política, etc., podían tener una segunda interpretación *queer*, cumpliendo así las canciones una función subversiva. Merece también una mención el trabajo de la investigadora de la Universidad de Murcia, Lidia García García, que publicará próximamente (en enero de 2022) el libro *¡Ay, Campaneras!. Canciones para seguir adelante* (Plan B ediciones), cuyo punto de partida son los 26 *podcast* homónimos, con miles de reproducciones en veintitrés países, donde analiza las letras y las biografías de sus intérpretes en clave *queer* y feminista, atendiendo asimismo a la perspectiva implícita de lo *kitsch* y lo popular en la canción española.

Desde un enfoque más erudito y en relación a la evolución histórica de la copla partiendo de la tonadilla y la tonadilla escénica, resulta de interés el libro de Juan Montero Aroca *La copla, los años de oro. 1928-1958* (2017), que profundiza además en sus intérpretes, letristas y compositores, con especial atención a la época dorada y a algunas de sus piezas fundamentales. No obstante, su análisis de las letras resulta excesivamente subjetivo, insistiendo en lo anecdótico.

En materia de géneros musicales predecesores de la copla, uno de los más rigurosos es el estudio del profesor Serge Saläun, *El cuplé. 1900-1936* (1990), donde se incluyen algunas coplas pertenecientes a la fase híbrida o de transición entre el cuplé y la canción española, características de finales de los años veinte; así como el libro de reciente aparición, *Sicalípticas. El gran libro del cuplé y la sicalipsis*, de la especialista Gloria G. Durán (2021), que además aporta un interesante material gráfico.

En los últimos años han crecido el número de trabajos académicos dedicados a la copla: trabajos de fin de grado, tesinas, tesis doctorales sobre Rafael de León, centradas en su faceta más conocida como letrista. Es el caso de dos tesis: la primera, de David Pérez Rodríguez (2014), que analiza además la unión del texto con la música y aplica la Teoría de la Recepción a la copla. La segunda, de la filóloga Sonia Hurtado Balbuena (2003), recopila un amplio *corpus* de letras del poeta sevillano, a partir del cual lleva a cabo un estudio léxico-semántico de los núcleos simbólicos, haciendo especial énfasis en las palabras clave, *leitmotivs* y la frecuencia con que se repiten los lexemas. Otro estudio filológico exhaustivo de gran valor académico es el de Josefa Acosta, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos, *Poemas y canciones de Rafael de León* (1997), donde analizan en profundidad la estilística y los tropos en la poética del citado autor. El libro incluye una clasificación temática y una antología, tanto de poemas cultos como de letras, que abarcan todas las etapas de su dilatada carrera. Ha sido uno de nuestros libros de referencia para la elaboración del *corpus* de textos de copla y para la transcripción de algunas letras.

Otra iniciativa importante en los últimos años para fijar en el interés académico por la canción española y analizarla desde diferentes ámbitos y miradas es la celebración de Congresos Internacionales en torno a la misma, como los organizados por la Sociedad española de musicología (SEDEM) o la Asociación Trama & Fondo, así como la publicación de actas, capítulos en obras colectivas y un amplio número de artículos académicos significativos pues estudian además la imagen de la mujer, entre los que destacamos los de Herminia Arredondo (2014), Elsa Calero (2015), Mercedes Carbayo



(2002), María Carreño (2011), Cristian Cerón (2013), Sonia Hurtado (2007), María José Jiménez Tomé (2003) y José L. Murillo-Amo (1999).

Se echa de menos un abordaje más global del repertorio, no centrado exclusivamente en un solo poeta (Rafael de León). Igualmente, hay escasez de trabajos comparatistas. Algunos estudios aislados han buscado semejanzas y relaciones literarias entre la copla con el flamenco, o entre el fado y el flamenco. Sin duda, el más completo en esta área es la tesis de Inés María Luna, publicada después en el libro, *Flamenco y canción española* (2019), que compara en profundidad la copla con el flamenco, centrándose además en la figura de la mujer y aportando una amplia documentación. Otras perspectivas interesantes son las que relacionan el fado y el tango como músicas portuarias a partir de su letrística. Es el caso de las investigaciones de Dulce Dalbosco (2017, 2019) y Carlos Clara Gomes (s.f.).

El único estudio hallado que pone en comparación la copla y el fado es un trabajo sucinto de fin de licenciatura realizado por la hispanista rusa Daria Yúryeva, titulado *Copla andaluza, fado portugués* (2004), al cual llegamos a través de internet, pues fue citado y compartido por Antonio Burgos en su página web. A pesar de ser un buen punto de partida y de aportar ejemplos comparativos, solo consta de unas pocas páginas y no llega a profundizar en ninguno de los puntos expuestos. No obstante, estamos de acuerdo con su visión de las analogías entre los dos géneros literario-musicales, especialmente a nivel temático e histórico, y con la clasificación de la pieza “María la portuguesa”, creada por Carlos Cano en homenaje a Amália Rodrigues, como un híbrido entre copla y fado.

En el plano específico de los estudios de género es de referencia el libro de María Rosal dedicado a la mujer en la copla, *Malos tratos y respuesta femenina en las coplas* (2011), donde lleva a cabo un análisis crítico de la sumisión de los personajes femeninos de las canciones, aportando ejemplos de letras, desde nuestro punto de vista, excesivamente ideologizado. Del mismo modo, se apoya en el repertorio musical la tesina de Carmen Arenas (2017) para estudiar los paradigmas de la mujer “blanca”, “negra” y “roja” en la copla, siguiendo las teorías de la flamencóloga Génesis García Gómez y fijando la atención en el contenido semántico de los poemas, así como en los recursos estilísticos.

Por otro lado, estudios más genéricos han abordado en profundidad la situación de la mujer durante el franquismo. Los hemos tenido muy en cuenta a la hora de estudiar ciertos arquetipos de la copla como son el “ángel del hogar”, la “otra” y la “soltera”. Otro acercamiento diferente en la representación de lo femenino en la canción española lo

encontramos en la tesis doctoral de Ana Martín Villegas, *La representación de las mujeres y la construcción de las relaciones de pareja en la copla* (2017), pues se apoya en teorías psicológicas, sociológicas y antropológicas, además de poéticas, para analizar diversos estereotipos y la expresión “de un compendio de valores propios de la sociedad patriarcal” (*Ibid*: 19).

En lo que respecta al fado, los primeros estudios datan de 1903 y 1904, respectivamente: *Historia do fado* de João Pinto de Carvalho (“Tinop”) y *Triste canção do Sul* de Alberto Pimentel. Se trata de enfoques historiográficos y memorísticos, que abrieron el camino a los investigadores y fadólogos posteriores. Curiosamente, para Pimentel el fado respondía fundamentalmente a una moda surgida en la capital lusa y carecía de autenticidad. No intuyó que perduraría hasta alcanzar el título de canción nacional.

Los trabajos más sólidos publicados hasta la fecha pertenecen al área de la musicología. Se trata de las obras de Rui Vieira Nery, especialmente su extenso *Para uma história do fado* (2004), con una amplia documentación y material gráfico que muestra la evolución del género desde sus primeras manifestaciones; el trabajo de Ruben de Carvalho “Um século de fado” (1999), la extensa enciclopedia de la música portuguesa de Salwa Castelo-Branco (2000) y el libro de Ellen Gray *Fado resounding: Affective politics and urban life* (2013), muy valioso desde el punto de vista etnográfico al analizar en profundidad las manifestaciones del llamado “Fado *Amador*” (no profesional) desde un ángulo performativo, donde son de suma importancia las interacciones sociales en los barrios populares de Lisboa.

Otros ensayos realizan un recorrido panorámico por la historia del género musical, y sus posibles orígenes, incluyendo una breve biografía de sus intérpretes más importantes. Es el caso del libro de Eduardo Sucena, *Lisboa o fado e os fadistas* (2008). Antes, en el año de la Revolución de los Claveles, que pone fin a la dictadura salazarista, el abogado y poeta António Osório publica su *Mitologia fadista* (1974), donde recoge algunas de las posturas anteriores de los detractores del género, la mayoría pertenecientes a los sectores intelectuales de la Oposición Democrática. Se trata de un acercamiento ideológico un tanto reductor, que se centra en demostrar la postura derrotista y *saudosista* de la canción de Lisboa frente a la Historia, omitiendo muchos mitos y arquetipos fundamentales en el fado, y más teniendo en cuenta el título del libro.

Asimismo, existen una serie de ensayos que hacen referencia a los orígenes del fado de un modo excesivamente sugerente y poético, careciendo del rigor académico

necesario por el cúmulo de teorías impresionistas. Es el caso de Maria Luisa Guerra (1994) y Rémi Boyer (2010), que presentan un imaginario fadista basado en las leyendas marítimas y salpicado de reflexiones subjetivas.

Desde otro ángulo, son de suma importancia trabajos de dimensiones enciclopédicas como los del Museu do Fado,<sup>2</sup> y los sólidos ensayos de Eduardo Lourenço, *Mitologia da saudade* (1999) y *O labirinto da saudade* (2000) que, sin centrarse específicamente en el fado, analiza la *saudade* como uno de sus *leitmotivs* más recurrentes y seña de identidad. Asimismo, el gran abordaje de la canción de Lisboa desde la perspectiva de la antropología se lo debemos a Joaquim Pais de Brito que, con motivo de Lisboa '94 (Capital Europea de la Cultura), preparó una exposición en torno al fado junto con un amplio catálogo y un ciclo de conferencias.

En los últimos años se han ido publicando recopilaciones de letras tanto de poetas populares como cultos, pero apenas se ha indagado en los textos desde el punto de vista temático, clasificándolos por temas. Una excepción es el libro de Mascarenhas Barreto, *Fado, origens líricas e motivação poética* (s.f.), un trabajo sugerente, pero, en nuestra opinión, excesivamente orientado hacia la tradición lírica, dejando de lado la revisión de temas más actuales.

La canción de Lisboa se ha estudiado también desde otros enfoques como el económico, en estudios sobre el impacto que tiene dicho género poético-musical en el turismo y en la economía portuguesa; o el psiquiátrico, donde los doctores Ángel García Prieto y Carlos Ranera (2012) analizan la psicopatología de la *saudade* y sus efectos beneficiosos para la *psique*.

Desde que el fado fue declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2011 ha suscitado más atención en el plano académico, por no hablar del surgimiento de una identidad fadista vinculada a una filiación nacional, y de su legitimación y prestigio (dos Reis, 2017: 108-110) casi dos siglos después de sus inicios en los bajos fondos de la capital portuguesa. Así, han aparecido algunas disertaciones fin de máster (TFM) en la última década, algunas de especial interés como la de Fabiana Moutinho Resende (2014), que estudia los arquetipos femeninos en el fado y su evolución desde el siglo XIX, y la de João Maria Lencastre de Bragança, *Quando o fado é confissão* (2015). En ese trabajo analiza específicamente el rasgo confesional en las

---

<sup>2</sup> Esta institución cultural, inaugurada en 1998 y ubicada en el barrio de Alfama, ha sido fundamental a la hora de preservar la historia del fado y la guitarra portuguesa y su patrimonio. Cuenta con una exposición permanente, un importante centro de documentación y un archivo sonoro digital que incluye más de tres mil grabaciones. Asimismo, integra una de las primeras academias musicales de fado que se abrieron en Lisboa.

letras de fado escritas entre 1927 y 1962, una etapa especialmente creativa para la canción de Lisboa y sus letristas populares. Para entender el alcance de la patrimonialización del fado con la perspectiva de un lustro es particularmente valiosa la tesina de Eduardo dos Reis Falcão (2017), pues este reconocimiento supone un punto de inflexión para la canción de Lisboa al afectar no solo al sentido de la identidad sino también a las estructuras económicas locales.

Recientemente, se han defendido tesis doctorales en Portugal dedicadas al fado. Una de las más completas por lo multidisciplinar es la de Pedro Pavão dos Santos (Universidade Nova de Lisboa, 2014), en el área de Historia del Arte Contemporáneo. En la misma, estudia en detalle el contexto histórico y social de la canción de Lisboa para analizar cómo ha servido de inspiración a las más diversas artes, incluida la caricatura y la fotografía. Pero el trabajo más exhaustivo es, sin duda, el de Cátia Sofia Ferreira Tuna, *Não sei se canto ou rezo: ambivalências culturais e religiosas do fado (1926-1945)* (2020). Se trata de una investigación centrada en la representación de los abundantes motivos religiosos en el repertorio fadista, y en la idea del canto como oración.

Desde nuestro punto de vista, escasea más que en la copla la atención a lo femenino, con la excepción de sólidos artículos publicados en revistas de investigación como los de Manuela Cook (2000 y 2003) y Dulce María Dalbosco (2017), así como un análisis en profundidad de las letras desde perspectivas filológicas y hermenéuticas. No obstante, el libro de Daniel Gouveia y Francisco Mendes, *Letristas populares del fado* (2014), bastante documentado en cuanto a la biografía y producción de los más importantes letristas del llamado *Fado Castiço*, analiza sucintamente algunos de los rasgos estilísticos de cada autor antologado. Anteriormente, Gouveia, un erudito del fado tradicional, ya había publicado *Ao fado tudo se canta* (2013) donde aporta su experiencia performativa como cantante y se apoya en un amplio archivo de partituras y revistas de fado antiguas para analizar la evolución del género y sus aspectos poético-musicales.

Desde finales del XX empieza a estudiarse el fenómeno del *Novo Fado*, que marca una nueva era en la canción de Lisboa, a partir del análisis de su contexto histórico-social, del continuismo o ruptura con el fado tradicional y de la trayectoria profesional y discografía de algunos de sus intérpretes más importantes. En esta área el trabajo de referencia es el libro de Manuel Halpern, *O futuro da saudade* (2004), así como la tesina de Ricardo Machado Silva, *O Novo Fado* (2011) donde realiza una lectura transcultural de la canción de Lisboa en el siglo XXI. En este tipo análisis sobre la actualidad del fado no encontramos estudios desde los posicionamientos de la *queer*

*theory*, excepto menciones muy aisladas y poco concluyentes. Sin embargo, desde el comparatismo, algunos estudiosos han observado puntos en común con el movimiento del Nuevo Flamenco.

## METODOLOGÍA

El punto de partida de la investigación es un representativo *corpus* de letras que hemos seleccionado, a partir de las cuales elaboramos un inventario de temas y arquetipos cuyo núcleo fundamental es la mujer y su identidad en sus múltiples y no poco contradictorias representaciones. Hemos recopilado un total de 261 letras de copla y 221 de fado, relacionadas con lo femenino o donde la mujer tiene un papel protagónico y que, a lo largo de las páginas, servirán como ejemplo para ilustrar las teorías e ideas planteadas. Fue imprescindible acotar, teniendo en cuenta que el fado se inicia en torno a 1830 y, aún a día de hoy, goza de efervescencia creativa gracias al movimiento del *Novo Fado*. No es el caso de la copla, que, salvo composiciones aisladas, inicia su fase de decadencia a partir de 1965. No obstante, en las siguientes décadas siguen apareciendo algunas piezas de calidad, hasta el punto de que su poeta más importante, Rafael de León, escribirá hasta 1981. Decidimos, por tanto, para agrupar los textos seleccionados, establecer un intervalo de fechas donde hubiera mayores coincidencias a todos los niveles entre los dos géneros literario-musicales, aproximadamente entre 1925 y 1980, aunque citemos unas pocas piezas anteriores y posteriores a dichas fechas para ejemplificar ciertas ideas y teorías. A la hora de profundizar en los cancioneros y conocer la importancia de algunas piezas concretas y detalles desde el punto de vista creativo y evolutivo, el punto de partida teórico fueron los libros y ensayos históricos y musicológicos dedicados a la canción española y al fado: José Blas Vega (1992), Manuel Román (1993), Pinto de Carvalho (1903), Rui Viera Nery (2004), Daniel Gouveia (2013), son algunos de los autores de referencia que consultamos.

Un hecho histórico que tuvimos en cuenta en el análisis de los repertorios de letras es la profesionalización en la primera mitad del siglo XX de la canción unipersonal, coincidiendo con el auge de la cultura de masas, la difusión radiofónica y teatral y la consolidación del cine sonoro, tanto en España como en Portugal. Surgen elencos de letristas y compositores prolíficos, que componen para un público popular ávido de consumir canciones para evadirse de la realidad gris de las dictaduras. Triunfan en esos

años algunos de sus grandes intérpretes: Concha Piquer, Miguel de Molina, Estrellita Castro, Juanita Reina y Lola Flores en la copla. Y Amália Rodrigues, Alfredo Marceneiro, Hermínia Silva, Berta Cardoso, Lucília de Carmo, Maria Teresa de Noronha, Fernando Maurício, entre otros, del lado del fado.

Por otro lado, el hecho de buscar afinidades en las letras para el estudio de la mujer no significa que sea un estudio feminista, ni todo lo contrario, sino una constatación de tipo positivo de una visión del imaginario de la mujer desde el fado y la copla. Las circunstancias socio-históricas del periodo que estudiamos terminan de completar la perspectiva, pues hay un conjunto de parámetros y contextos históricos y sociales a tener cuenta. De hecho, la canción no deja de ser un producto de consumo dentro de la cultura de masas, por lo que es necesario su análisis desde lo interdisciplinar.

Por consiguiente, no se trata de un trabajo de ginocrítica, ni se pretende incluir teorías de tipo sociológico como las de Pierre Bourdieu, sino de una “aventura estilística”, como diría Claudio Rodríguez, una aventura de conocimiento hermenéutica a la manera de *Poema y diálogo* de Gadamer (2016) que concibe la historia y la tradición como un acontecimiento lingüístico y el lenguaje como diálogo que posibilita una verdad compartida, así como la construcción de un sentido. Al fin y al cabo, el proyecto, como hemos dicho, no deja de ser una mirada comparativa entre dos artes paralelas, y se basa en la literatura comparada. El objetivo no es profundizar en esta perspectiva inaugurada por Claudio Guillén en España, sino que nuestro proyecto quiere atender, en lo fundamental, al hecho puntual de algunos asuntos paralelos entre la copla y el fado en un determinado periodo. Por tanto, la presente investigación nos ha llevado a un ámbito más concreto y comparativo, menos teórico, independientemente de las lecturas. Nos basamos, como se ha indicado, en la tematología y en la hermenéutica, pues consideramos los textos de las canciones obras de arte. Y así, parafraseando a Gadamer (2018: 57) “algo que dice algo pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender”. De hecho, la hermenéutica, con su pretensión de universalidad heredada de la ontología de Heidegger se ha ido orientando hacia diversas áreas del conocimiento cultural. Así, como aclara el profesor José Manuel Cuesta Abad, Gadamer “sistematiza en *Verdad y método* (1960) la concepción ontológica y trascendental de la Hermenéutica como teoría del modo de ser antropológico que precede a, y en última instancia explica, las metodologías de las ciencias de la cultura” (En Aullón de Haro, 1994: 490).

El estudio de temas y motivos forma parte de la especialidad de teoría de la literatura y literatura comparada y se desarrolló en el siglo XIX con un marco historicista.

Si bien a lo largo del siglo XX dicha disciplina ha generado debate y controversia, el estudio de temas (junto al de las fuentes e influencias) ha estado presente en las diferentes disciplinas de la crítica, más allá de la literatura comparada. Cristina Naupert (2001: 9), una de las grandes especialistas en la materia, matiza lo siguiente:

A este respecto hay que decir que la simbiosis entre ambos campos —tematología y literatura comparada—no ha sido nunca perfecta, muchas veces fue conflictiva y hasta dada por imposible. Pero, a pesar de todo, nunca hubo un comparatismo completamente ajeno a las propuestas y métodos de la tematología, como tampoco hubo jamás un estudio sin una mínima inquietud comparatista.

Abordaremos, pues, el análisis comparativo desde una amplitud de miras a partir de un enfoque multidisciplinar, donde los temas, como señala Genera Pulido (2006: 102) “permiten establecer un punto de encuentro entre el texto y la realidad extratextual, entre el discurso literario y la cultura”. Es evidente que la agrupación de temas no deja de estar condicionada por la creación del lector. Por tanto, su clasificación y nomenclatura son subjetivas, pero ayudan a establecer un orden y cierta sistematización a la hora de realizar el análisis comparativo de los textos, extrayendo las tipologías femeninas que consideramos recurrentes. Todo ello sin perder de vista lo interdisciplinar de la materia (copla y fado) donde entran también las artes escénicas, la musicología, la antropología y el contexto histórico y social, estrechamente vinculado a la cultura de masas. De hecho, los textos de las canciones poseen un gran valor socio-cultural pues son un reflejo de la sociedad española y portuguesa y de su evolución a lo largo del siglo XX, “aunque sea de forma estilizada o pintoresca”, como comenta David Rodríguez (en de León, 2016: 31).

Además, el comparatismo entre los movimientos literarios, artísticos y musicales constituye uno de los métodos más adecuados para analizar la literatura entre dos países diferentes, así como para el estudio de “las tensiones entre lo local y lo universal” (Guillén, 2005). Un hecho interesante es que, lo que hoy se denomina tematología, la cultivaron con asiduidad los folcloristas de finales siglo XIX, a partir del estudio de temas y motivos (*Ibid.*: 230). La historia de la literatura comparada a lo largo del siglo XX, como bien señala Faria Coutinho (1996: 25) es la historia del cambio de un discurso cohesionado y unánime, con una fuerte propensión a universalizar, a otro plural y descentralizado, situado históricamente y consciente de las diferencias que identifican cada *corpus* literario implicado en el proceso de comparación. Por tanto, aunque nos

centremos más en las semejanzas entre las dos músicas populares, estudiaremos también algunas divergencias, a través del comentario de las letras de algunos de sus autores más representativos, en un periodo concreto que abarca gran parte del siglo XX, poniéndolos en perspectiva.

En cuanto a las afinidades ibéricas, la germanista Elisabeth Frenzel reivindicó “el carácter necesariamente supranacional de la tematología, puesto que sus elementos peregrinan con gran frecuencia a través de varias literaturas nacionales, sin respetar fronteras geográficas o lingüísticas. Por tanto, un estudio de los temas que se limita de antemano a una sola tradición literaria nacional puede resultar fácilmente desfasado o incompleto” (En Naupert, 2001: 134).

Asimismo, a partir de Gaston Bachelard (2020), Gilbert Durand (2005) y Charles Mauron (1976), atenderemos, de manera amplia, a las isotopías y a la red de significados en el análisis de los poemas, aunque sin profundizar en las estructuras antropológicas del imaginario ni en la psicocrítica. Por otra parte, siguiendo las teorías de especialistas en estudios culturales como Richard Middleton (2006: 23-26), observaremos cómo la música popular “encarna y refuerza formas de identidad” y el sentimiento de pertenencia a una comunidad, especialmente en el caso del fado, ligado a través de sólidos vínculos a los barrios tradicionales de Lisboa mediante su práctica en espacios de convivencia social, como son las tabernas, restaurantes, asociaciones colectivas y casas de fado.

Por último, tendremos en cuenta algunas orientaciones, nunca *sensu strictu*, de la antropología y la psicología social para analizar tanto aspectos performativos como grandes conceptos que funcionan como hilo conductor en un buen número de poemas. Es el caso de *saudade* y pena, que construyen una idea de ambos países desde el punto de vista filosófico y etnográfico. Sin adentrarnos en el psicoanálisis, atenderemos igualmente a las teorías de Stéphanie Sieburth sobre la importancia de la copla como terapia musical en los duros años de la posguerra española, recogidas en su libro *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista* (2016). De igual modo, revisaremos el trabajo de la psicóloga francesa Arlette Zenatti (1994) que estudia la música desde la perspectiva psicoanalítica de su significación subjetiva, en tanto que el cantante y el oyente pueden interpretar una pieza en función, no solo de sus conocimientos sino de su propia afectividad. Así, el público proyectaría en una obra tanto sus experiencias personales, como sus fantasmas y pulsiones. Por lo que nos pareció oportuno incluir en la tesis un apartado dedicado a la recepción y al análisis performativo.



## SOBRE EL *CORPUS* DE LETRAS

En el *corpus* recopilado, compuesto por un extenso repertorio de letras de copla (261) y fado (221) escritas a lo largo del siglo XX, nos enfrentamos a la problemática de la datación de los textos, no encontrada en muchos casos. En otros, no coinciden la fecha de composición del poema con el año en que fue registrada en la Sociedad General de Autores o publicada en papel. De hecho, algunas letras tuvieron una trayectoria oral antes de ser transcritas o grabadas, por lo cual decidimos finalmente no dar la referencia de las fechas de las canciones citadas. En cualquier caso, pertenecen al periodo de estudio acotado (1925-1980), que abarca algo más de medio siglo y cuya década más prolífica a nivel creativo es la de 1940.

Por otro lado, somos conscientes de algunas inexactitudes en la transcripción de las letras. Las fuentes de internet no son del todo fiables cuando han sido utilizadas o, en el caso de la transcripción de oído de los textos, nos enfrentamos a las pequeñas modificaciones que consciente o conscientemente realizan los intérpretes al cantarlas. Debido a las restricciones en bibliotecas y archivos por la pandemia causada por la Covid-19 y a la imposibilidad de realizar más viajes a Lisboa para completar el *corpus* de textos, recurrimos a la red y a blogs dedicados a la canción de Lisboa, que nos permitieron el libre acceso a una recopilación exhaustiva y bastante rigurosa del repertorio de letras, como es el caso de “Fados do fado”, que tiene registradas un total de 6.350 letras.

Para la transcripción de las letras de copla hemos consultado, principalmente, el libro de Acosta, Jiménez y Gómez, *Poemas y canciones de Rafael de León* (1997) arriba mencionado, así como grabaciones discográficas y páginas web, como [www.cancioneros.com](http://www.cancioneros.com) o el blog del programa “Se llama copla”. Como no es habitual el empleo del dialecto andaluz en la escritura y no existe una normativa unificada, decidimos poner en cursiva algunos vocablos y formas del andaluz. Sobre todo, en los casos donde aparecen más claramente marcados, debido a las exigencias métricas y musicales, en los poemas o en su versión cantada.

Respecto al criterio de acotar el repertorio de letras a la edad de oro de las dos músicas, a pesar de que no hay un acuerdo unánime sobre las fechas exactas de dicho periodo, el que hemos escogido es, sin duda, el de mayor efervescencia creativa y éxito de audiencia. Algunos estudiosos como Juan Montero Aroca (2017) y García Piedra y Gil Siscar (2007) sitúan el esplendor de la copla entre 1928, fecha de composición de

“Manolo Reyes” (León/ García Padilla *Kola*/ Quiroga), y 1958, año de la retirada de su intérprete más importante, Concha Piquer. Otros especialistas señalan las piezas “La cruz de mayo” de 1921 (Valverde/ Font de Anta) y “Bajo los puentes del Sena” (1930) como inaugurales del género y prolongan su esplendor hasta 1960, aproximadamente. Y para otro grupo de investigadores, los años de éxito tienen lugar entre 1939 y 1960. Para nuestra recopilación y análisis de letras, situamos la edad de oro a partir de la década de 1920<sup>3</sup> (donde, a pesar de algunas hibridaciones entre el cuplé y la copla, ya empieza a sobresalir la segunda por su estructura y aspectos narrativos) hasta 1980, pues en esas últimas décadas, a pesar de que la copla ya empieza a acusar cierto desgaste creativo a partir de 1960, aún se componen piezas de éxito y de gran calidad poética, como es el caso de “A tu vera”, “Madrina”, “Cinco farolas”, “Sombra de mi sombra” y “Bajo un limón limonero”. Igualmente, se graban nuevas versiones de temas clásicos de la primera etapa de la canción española. Por otra parte, la retirada de la primera figura de la copla no impidió que los dos grandes grupos de compositores siguieran creando piezas y espectáculos para otros artistas relevantes. En el caso de Rafael de León, sus últimas letras y colaboraciones están fechadas en 1981.

Del lado de la canción de Lisboa, podemos situar su etapa de mayor esplendor entre 1926 y 1962, años donde coincidieron un buen número de letristas populares de prestigio que dotaron a los poemas de mayor lirismo y tono confesional. Aunque hemos considerado necesario incluir poemas posteriores a 1962, de gran calidad por las colaboraciones con Amália Rodrigues de los escritores provenientes de la poesía culta a partir de esa fecha. Por tanto, las dos músicas ibéricas se prestan mejor al comparatismo en su época de mayor efervescencia creativa en la que gozaron de un gran éxito entre el público, además de vivir un contexto histórico-político similar marcado por las respectivas dictaduras, lo que propiciará intercambios culturales y condicionará algunos aspectos de las letras, así como la libertad creativa de autores e intérpretes.

## ESTRUCTURA DEL TRABAJO

La tesis se estructura en tres partes. Una primera parte dedicada a la copla, en la que estudiamos su evolución histórica, los temas principales tratados en las letras y las tipologías femeninas de más frecuente aparición. Una segunda parte dedicada al fado, con

---

<sup>3</sup> Incluimos una pieza de 1914, “El relicario” que, bajo nuestro punto de vista, podría considerarse la primera copla.

idéntico análisis. Y una tercera sección donde llevamos a cabo la comparación entre los dos géneros peninsulares para establecer sus más que posibles vínculos literarios e históricos, analogías e influencia mutua, así como algunas diferencias notables. Compararemos los poemas seleccionados de la copla y el fado a distintos niveles: temático, estilístico, literario, filosófico y socio-histórico, sin dejar de lado la psicología de las emociones ni el análisis performativo, pues tanto los elementos textuales como los gestuales forman parte del sistema pragmático cultural del hecho retórico (Gómez Alonso, 2017: 113-114). En el apéndice figura la relación de letras que conforman el *corpus*, relacionadas con las formas de representación de la mujer, que se irán citando (en general fragmentos específicos, salvo casos concretos donde procede citar la letra completa) como ejemplos demostrativos a lo largo de los capítulos.

## NOTAS

Hemos considerado oportuno traducir la mayoría de las letras o fragmentos de fado que incluimos en su lengua original, el portugués. Aunque se trate de idiomas y culturas próximas, que el tribunal sobradamente conoce, por deferencia con el lector y porque en portugués también hay expresiones diferentes y falsos amigos, decidimos traducirlos para que no susciten dudas. Por el mismo motivo, y de cara a facilitar la comprensión, traducimos todas las citas en otros idiomas (francés e inglés). Sin embargo, en la mayoría de los casos, no vertimos al español el término *saudade*, por su universalidad y por no tener un equivalente exacto en otras lenguas, ni siquiera románicas.

En algunas de las canciones citadas nos hemos permitido marcar en negrita conceptos sobre los que se debía prestar particular atención, previamente comentados. Alguna vez hemos dado algún apunte contextual o hemos aludido a algún aspecto de la biografía de los autores e intérpretes, con el fin de situar al tribunal.

No haremos distinción entre las nomenclaturas “copla” y “canción española”. A diferencia de otros especialistas (David Pérez Rodríguez, 2016; José Blas Vega, 1996), opinamos que ambos términos son análogos. Rafael de León comentó en una entrevista televisiva (RTVE, 1982) unos meses antes de su muerte, que el término “canción española” abarcaba todo, “canción andaluza, chotis, sardana”, etc. Anteriormente, en el programa “Cantares” dedicado a la Camboria (RTVE, 1978) se refirió a “copla española”.

De igual modo, tampoco haremos distinción entre “fado” y “canción de Lisboa”.

# LA COPLA

## 1. INTRODUCCIÓN A LA COPLA

### 1.1. Orígenes y evolución de la copla

En primer lugar, habría que definir exactamente qué es la copla o canción española. Su etimología proviene del latín *cópula*, entendida como enlace. Entre las definiciones del Diccionario de la Real Academia Española (RAE, 22ª edición, 2001) encontramos las siguientes entradas: “1. Combinación métrica o estrofa. 2. Canción popular española con influencia sobre todo del flamenco y de tema principalmente amoroso. 3. Género musical correspondiente a la copla española. 4. Composición poética que consta sólo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y que por lo común sirve de letra en las canciones populares”.

Como género poético-musical, la copla es el resultado de la evolución de varios géneros musicales y teatrales y está emparentada con la tonadilla de la primera mitad del siglo XVIII, una composición métrica acompañada de su música que remataba en el teatro los entremeses y bailes escénicos. A lo largo del siglo XVIII la tonadilla cobra cada vez más independencia; pasa a llamarse tonadilla escénica y empiezan a destacarse ya algunos de sus intérpretes. En palabras de José Subirá podía abarcar “desde la jácara más plebeya al aire más aristocrático” (En Varela, 1981: 26). En las letras sobresalía lo popular y lo satírico y aparecían personajes de oficios modestos, así como toreros y contrabandistas. Esto será una constante en la canción española, muy dada a recuperar arquetipos —masculinos y femeninos— de la España romántica y del imaginario goyesco. Con el auge de la zarzuela decae este género, y surgirán también otras representaciones ligeras como el género chico, que se inaugura en 1880 con la obra *La canción de la Lola*, de Chueca y Valverde. No será hasta finales del siglo XIX cuando empiecen a proliferar los cafés cantantes donde se canta y se baila flamenco y se representen los primeros espectáculos de variedades. Éstos últimos, también denominados *varietés* por su origen francés, estaban compuestos por distintos números de música, circo, baile o magia.

Sobresaldrá el cuplé,<sup>4</sup> el cual se podría definir como canción ligera basada en la picardía y la frivolidad. Su principal interés radicaba en la belleza y *sex appeal* de sus intérpretes, en su mayoría mujeres. Los compositores supieron asimilar músicas foráneas, readaptando instrumental y poéticamente piezas francesas y alemanas y rozando, en ocasiones, el plagio. Es el caso de José Juan Cadenas y Quinito Valverde, que españolizaron cuplés para Consuelo Vello, “La Fornarina”.<sup>5</sup> Si Javier Barreiro (2005: 27-40) puso de manifiesto que la artista madrileña “representó en el imaginario de la España primisecular el primer mito erótico popular”, según la visión de Julio Arce (2005: 54) el cuplé, más que un género musical, “es un tipo de espectáculo cancionístico” dentro del cual se configura la canción unipersonal, que inaugura la modernidad musical y el fenómeno de cultura masas, reafirmando la focalización en las cantantes femeninas.

No podemos dejar de recordar el célebre poema de Manuel Machado (2019: 268), “El couplet”, perteneciente al libro *Poemas varios* (1921).

El *couplet*... Pues yo no sé

—ni nadie tal vez sabrá—

Lo que es el *couplet*. ¿Será

Alguna cosa el *couplet*?

[...]

Apachesco, sicalíptico,

Ingenuo, triste, picante

(monostrófico o políptico),

Declamatorio o danzante.

¿Diremos que es la ligera

Creación semivirginal

De la musa tobillera?...

¿La poesía callejera

De la luz artificial?...

---

<sup>4</sup> Según los musicólogos, el primer cuplé que se cantó en España fue “La pulga” interpretado por la artista alemana Augusta Berges en el Teatro Barbieri en 1893. El género se mantendrá con éxito hasta la Guerra Civil (Torres, 2011).

<sup>5</sup> Consuelo Vello, “La Fornarina” es uno de los primeros casos de *star system* o “proto diva” (Ramírez Almazán, 2011: 174). Cadenas la catapultó al éxito, le enseñó idiomas y cultura general, y se valió de su correspondencia europea en la prensa para promocionar a la artista.

La llamada sicalipsis, “cuyo rasgo más característico es la exhibición del cuerpo femenino netamente erotizado” (Cluá, 2016: 29), se va refinando a partir de 1910, haciéndose apta para todos los públicos, al mismo tiempo que cobraba aires regionales. De hecho, desde finales de los años diez se patentiza la canción regional o cuplé regional que, parafraseando a Julio Arce (2005: 54), “utilizaba los tópicos culturales y musicales que la zarzuela y el ‘género chico’ habían generado sobre las regiones españolas”. No tardará apenas unos breves años en ir derivando hacia una tendencia de características andaluzas. Ésta iniciará su auge en los años treinta, culminando con un nuevo estilo musical llamado copla. Su consagración tendrá lugar pocos años antes de la Guerra Civil, con la llegada de intérpretes como Estrellita Castro, Concha Piquer, Miguel de Molina, Imperio Argentina, así como de compositores y letristas que trabajarán conjuntamente.

Poéticamente, la genealogía de la copla y del fado, en un sentido amplio, se remonta a las jarchas y a las Cantigas de Amigo galaico-portuguesas, normalmente narradas en voz femenina. La influencia de la lírica de tipo tradicional es identificable en la canción española, donde hallamos ciertos ecos de los cancioneros musicales y del romancero. Así, encontramos abundantes semejanzas estructurales y temáticas con estos géneros poéticos medievales, como veremos más adelante.

Por último, conviene hacer hincapié en la naturaleza híbrida de la canción española y el fado, donde confluyen la poesía popular de tradición oral y la literatura culta.

## **1.2. Contexto histórico-social**

Para analizar algunos posibles componentes de transgresión en la copla, así como su valor como icono cultural y transmisor de la sentimentalidad de toda una época (Pérez Rodríguez, 2016), debemos tener en cuenta el contexto de la posguerra, su época de máxima consagración, sin olvidar que las primeras composiciones se remontan a los años veinte, con un primer objetivo de renovación estilística que irá quedando en un segundo plano.

Tal y como afirma Assumpta Roura (1998: 3) “la guerra es de los hombres; la posguerra para las mujeres. A ellas les corresponde ahora enderezar la cotidianidad como si nada hubiese ocurrido, hacerse el loco con respecto al pasado precisamente para no volverse loco”. Este podría constituir uno de los motivos por los que la mujer cobra

tal protagonismo en la copla, que penetró en los hogares a través de la radio para ser consumida ávidamente por un público femenino necesitado de evasión y de la posibilidad de expresar pasiones extremas a través de las canciones, sin levantar sospechas. De este modo, las canciones serían las encargadas de reestablecer la “normalidad” en lo cotidiano, además de la razón, desechando así cualquier recuerdo del pasado.

Rafael Abella (1985: 64) explica el éxito de la radio y los espectáculos musicales a principios de los años cuarenta por el incremento de los deseos de evasión y de vivir de los españoles, ante el miedo de entrar en otra guerra, la Segunda Guerra Mundial y la incertidumbre por el futuro:

Las gentes vivían en un raro estado de excitación frente a lo que hubiera de venir [...] Aquellos meses críticos tuvieron un fondo musical que estaba en las radios, en los discos en la calle. Su evocación, con toda la fuerza rememorativa que la música posee, recuerda a aquellos históricos momentos en los que se escuchaba sin cesar a la Piquer cantando “A la lima y al limón” o “El viento se lo llevó”; a Miguel de Molina en “La bien *pagá*”, a Lola Flores en “La Zarzamora.”

En la misma dirección, Carmen Martín Gaité (2000: 132) reiteró el papel decisivo que tuvo la copla en el contexto de la posguerra para un país desgarrado por las heridas de la contienda fratricida reciente, que estaba muy necesitado de pasatiempos. Observa la escritora salmantina:

Sí; también las coplas de posguerra tenían en cierto modo una función narcótica: acunaban el miedo, convocaban el olvido, conjuraban el horror al vacío [...] Nadie quería hablar del cataclismo que acababa de desgarrar al país, pero las heridas vendadas seguían latiendo, aunque no se oyeran gemidos ni estallara la pólvora; era un silencio artificial, un hueco a llenar urgentemente de lo que fuera. Y ese papel lo cumplieron las canciones [...]. Para tanta hambre de consuelo y olvido se echó mano de los sentimientos, se pregonó la esperanza, el amor, la lealtad. Pero, sobre todo, la esperanza.



### 1.3. Tradicionalidad y copla culta en Juan Ramón Jiménez

Cuando hablamos de la copla popular nos surge la necesidad de hacer alguna distinción entre sus relaciones, afinidades y límites con la copla culta para demarcar los campos. O si se prefiere, para estudiar las correspondencias con la poesía popular deberemos analizar, si bien someramente, la influencia que ejercieron en los letrados los poetas andaluces de generaciones inmediatamente anteriores, como Antonio Machado o, tal y como ahora abordaremos, Juan Ramón Jiménez, como muestra de una perspectiva entre otros muchos nombres posibles. Éste último es más inmediato en algún sentido, menos marcado por el pensamiento filosófico desde una perspectiva que hoy vincularíamos a María Zambrano. En el autor onubense, el concepto de poesía pura evoluciona, tal y como analiza Francisco Javier Blasco Pascual (1981: 292) “en relación dialéctica con distintas formas de concebir lo poético, como son la *poesía social* y la *poesía popularista* o neopopularista [...] pero, para Juan Ramón, lo esencial en un poema es que haya poesía. Si esta condición se cumple, el poema podrá ser, después, todo lo demás [...] En la concepción poética juanramoniana está implícita ya la dimensión social y la raíz popular de todo arte”. En ese sentido, no puede ser más clara una raíz del canto donde dialogan múltiples facetas desde esta perspectiva y que llegarán hasta Federico García Lorca o Rafael Alberti, en lo fundamental. No es necesario explicar estos senderos ampliamente estudiados donde “Demófilo” sin duda puso la primera piedra moderna al respecto, y bien conocidos por Juan Ramón, que expresa su idea de canción popular en la siguiente composición, perteneciente al libro *Piedra y cielo* (1917-1918):

¡Canción mía,  
canta, antes de cantar;  
da a quien te mire antes de leerte,  
tu emoción y tu gracia;  
emánate de ti, fresca y fragante!

(En Gutiérrez Carbajo, 1989: 221)

En el texto arriba citado encontramos tres palabras clave que resumen bien el subgénero de la canción: emoción, gracia y frescura. Juan Ramón Jiménez destaca la capacidad de las canciones populares para transmitir emociones inmediatas, un tanto como lo hace el epigrama y el haiku, y, al mismo tiempo, las relaciona con momentos vitales, cuando en un poema de *La realidad invisible*, dice:

Canción; tú eres vida mía, y vivirás, vivirás;  
y las bocas que te canten, cantarán eternidad.

(En Gutiérrez Carbajo, 1989: 221)

Su obra de sabor y contenido más popular es, sin duda, *Voces de mi copla* (1945). En la introducción y prólogo de la edición de 1981, preparada con motivo del centenario del poeta de Moguer, Francisco Giner de los ríos nos recuerda su peso y el hecho de ser “una de las colecciones más importantes de la bibliografía juanramoniana del destierro, tan por estudiar todavía”. En su opinión, dicha importancia radica en “el hecho de que en 1944, y ya en América, quisiera dar de *Canción* (1936) el aire delgado que entonces estimó imprescindible para prolongar en el exilio lo que era su España de antes de la Guerra. Era quizás [...] una forma de anudar la tradición española, que se encarnaba en una belleza no herida aún en su raíz al aire de Destierro” (En Jiménez, 1981: 26).

La anotación en la portadilla del libro nos revela su propósito: “sencillez en todo”. El autor reduce y esquematiza los cuatrocientos diecinueve poemas de *Canción*, que había pasado desapercibida en España por culpa del estallido de la Guerra Civil y el exilio de su editor a Manila, a ochenta y cinco poemas cortos, la mayoría de tres, cuatro o cinco versos, que denominó, en un principio, *Cancioncillas*. No deja de ser muy indicativo ese título, donde parece escatimar su importancia frente a otros poemarios. Sin embargo, tiene presente el libro y no solo no lo destruye, sino que lucha por verlo impreso. Este ejercicio de hipercorrección de los textos y de reducirlos a lo esencial responde a la concepción de la obra como “poesía abierta”, a la que Juan Ramón se refirió en repetidas ocasiones. Los poemas se dividen en cuatro bloques: “Voces sentimentales”, “Voces espirituales”, “Voces intelectuales” y “Voces ideales”. De este modo, el autor onubense se aferra una vez más, ya en la dureza del exilio, a la poesía popular, que siempre ha sentido inmediata. Las numerosas presencias de la misma a lo largo de toda su trayectoria literaria demuestran su importancia y constituyen un venero

del que nunca se desligó. Es raro encontrar pedantería o nominalismo en Juan Ramón, salvo en el de la intelectualización y en el de la exquisitez del aristocraticismo de la inteligencia, que le conducirán en su búsqueda hasta *Espacio*, en verso o en prosa. Por no apartarnos de nuestro objetivo, debemos retornar a sus mismas palabras en una conferencia de 1942:

Lo popular puede ser, es, de una de estas dos maneras: lo creado por el anónimo elegido por el verdadero, milagroso poeta colectivo, o lo que el pueblo acepta de lo creado por el poeta tradicional, el corazón, como el pueblo dice, de la flor o la fruta; cojer el corazón; el corazón de la poesía oída o leída. A mi juicio, las dos caras pueden ser, pero yo me inclino por la segunda (Jiménez, 1961: 202-203).

Manuel Alvar (1981: 521), al hilo de estas reflexiones, aclara que: “frente al *Volkgeist* romántico, creador colectivo de la poesía, Juan Ramón cree en la obra del poeta individuo”. El autor de *Moguer*, influido por el krausismo y atento a los avances de los estudios filológicos de la época, defiende y hace clara distinción entre *popular* como lo creado por el “poeta colectivo” y *tradicional*, entendido como ‘las esencias que el pueblo acepta de un poeta individual’, según la definición de Menéndez Pidal (En Galmés de Fuentes, 1994-1995: 273). Anteriormente, Juan Ramón Jiménez (1961: 110) había descubierto en Bécquer el acierto de mezclar “la copla popular andaluza y lo nórdico europeo”, y así lo expresa en *Trabajo gustoso*. Más adelante, al ahondar en las *Rimas* del poeta sevillano, comenta lo siguiente: “Bécquer no usó casi el romance octosílabo en sus *Rimas*, pero está contajado de él y de la copla popular de su tiempo, y sus rimas vienen a ser, como he dicho, tanto peteneras, soledades, malagueñas mayores” (Jiménez, 1961: 175).

Así, junto a la poesía popular, Juan Ramón Jiménez presta especial atención a la estructura métrica y al contenido de los cantes flamencos. No hay que olvidar que siguió de cerca las teorías folclóricas innovadoras de Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”, el primer investigador en analizar la copla popular andaluza desde una postura rigurosamente antropológica.

Por otro lado, la vertiente popular también le llegará al poeta onubense a través del Modernismo y, de hecho, la incorporará a sus primeros libros, seguidores, en parte, de dicho movimiento. En *Almas de violeta* (1900) incluye nueve coplas, donde se percibe una notable influencia de los poemas breves de Augusto Ferrán, a quien Juan

Ramón considera un aristócrata popular. No deja de ser llamativa, en el sentido que venimos desarrollando, esa identificación de la que hará gala. Anteriormente, el renovador de la poesía española de comienzos de siglo, junto a los Machado, ya había publicado diecisiete cantares populares en 1899 en el periódico *El Programa* de Sevilla, descubiertos por su biógrafa Graciela Palau (1974).

Fue Rafael Cansinos Assens (1985: 18) quien justificó el florecimiento de la copla popular en los autores modernistas para contrarrestar un exceso de esteticismo y retórica ampulosa: “puede florecer en los planteles de la poesía culta la copla popular con su sencillez temática y métrica”. En su ensayo sobre la copla andaluza encontramos reflexiones tan lúcidas como ésta: “Más que un origen exclusivamente popular de la copla habría que admitir una continua transfusión de inspiraciones entre la musa docta y la musa plebeya” (*Ibid*: 35-36). La raíz popular del canto es el venero del que surge el manantial de gran parte de la poesía andaluza de la Generación del 27. En consecuencia, algunos poetas optan por imitar las fórmulas expresivas y el engranaje retórico de la poesía del pueblo, al igual que en los Siglos de Oro muchos poetas y dramaturgos aprovecharon dichos recursos. Por eso, en opinión de una buena parte de la crítica, Juan Ramón Jiménez será el puente entre el popularismo posromántico y el neopopularismo de la Generación del 27. El poeta de Moguer lleva a cabo un proceso claro de estilizar la tradición e incorporarla a su propia poética hasta hacer de ella una fuente del canto, un impulso. Gustav Siebenmann (1973: 270) define el “neopopularismo” como el “descubrimiento de procedimientos «modernos» en la poesía tradicional y su posterior ejecución en las creaciones propias”. Uno de los grandes estudiosos de Juan Ramón Jiménez como es, sin duda, Javier Blasco Pascual (1981: 293) añade la correspondencia del citado movimiento con muchos movimientos indigenistas de la poesía hispanoamericana: “Ambas corrientes buscan la imitación de ciertos procedimientos modernos anticipados por la tradición y ambas corrientes, con la misma finalidad estética, buscan sus motivos en el folclore popular”.

Pero, a Juan Ramón, ni el neopopularismo ni el indigenismo le convencieron del todo, pues en ambas corrientes echaba en falta profundidad, la raíz del grito que luego García Lorca immortalizará en los *Poemas del cante jondo* (1931). En su opinión, solo convierten los rasgos más externos y dejan de lado los más auténticos. Así, en una carta a José Luis Cano se queja de cómo los autores que siguen estas tendencias sólo piensan en crear un espectáculo para la burguesía. Ajeno al mundo real, critica el *Romancero Gitano* de García Lorca (1928) en los siguientes términos:

En su *Romancero Gitano* no es poeta para el pueblo, tipo corriente, porque su Andalucía es una Andalucía de pandereta, con la gran diferencia sobre los extranjeros de esa Andalucía de que es profunda y plástica, de color y acento. Pero la Andalucía de pandereta siempre ha sido para burgueses o para extranjeros, y el pueblo andaluz siempre se ha reído de ella. Gran parte de la difusión extranjera de Lorca está en el **torero, el gitano y el cante** (En Blasco Pascual, 1981: 293).

Por tanto, el Premio Nobel percibe algunas obras de poetas de la Generación del 27 como experimentos de laboratorio y, probablemente, hubiera dicho lo mismo de Rafael de León y de los autores de la canción española que explotan ampliamente esos tres últimos tópicos citados, junto con algunos más, enmarcándolos en una Andalucía atemporal, donde perviven arquetipos románticos. Francisco Gutiérrez Carbajo (1989: 219) constata que la “preocupación juanramoniana por la poesía de tipo popular no entra en contradicción con el postulado “*a la minoría siempre*”. En otra carta dirigida a José Luis Cano, el propio Juan Ramón aclara que “esta minoría se encuentra en todas partes, tanto en el pueblo cultivado por sí mismo como en el *hombre culturado* en los libros de las ciudades” (En Gutiérrez Carbajo, 1989: 219). La polémica con algunos autores del 27, con Luis Cernuda hasta el extremo, llega sin duda de esta radicalidad de las opiniones e incompreensión para lo culto popular de quienes le abandonaron. Ésa, sin duda, es otra historia que ahora nos apartaría de nuestro tema de investigación. El conocimiento al que aspira la poética juanrramoniana es un camino de atención a lo primario trascendido por lo cultivado, una atención que encuentra y ratifica en la sencillez de los cantares populares o, si se prefiere, en sus estrofas agudas y eficaces, atentas al curso de lo vivido y nunca detenidas. En cuanto a la métrica, Jiménez sigue los modelos canónicos de la copla andaluza contenida en los cantes flamencos, como la cuarteta asonantada, la soleá, la seguidilla gitana o la petenera, con un sello muy personal y salpicado de metáforas. Estos rasgos son visibles en la siguiente composición:

10

PETENERA DE MARZO

Rayito de sol de miel,

que das donde ayer no dabas.  
¡Bálsamo fugaz y último,  
que entras por el muro norte  
de la cárcel de mi alma!

(Jiménez, 1981: 50)

Si analizamos el estilo, el autor recurre con frecuencia a las interrogaciones retóricas, las frases exclamativas, o al diminutivo en –illo, propio del dialecto andaluz. Asimismo, hace uso de figuras retóricas como la anáfora, la comparación y ahonda en el paralelismo:

12

MEDIDA

¡Qué difícil es hacer  
largo todo, de una vida;  
qué difícil es dejar,  
todo corto, vida mía!

(*Ibid*: 68)

Juan Ramón encuentra en la aparente sencillez de las canciones un buen artefacto estilístico para expresar la profundidad eterna del presente, frente al pasado y el futuro inasibles. Al igual que sucede en sus aforismos, el fragmento aspira a la totalidad, pero siempre partiendo de sus temas nucleares, desplegados también en la parte culta de su obra: la mujer (que se extiende al amor, la amada), la reflexión metapoética, la muerte y la fusión con una naturaleza cuya plenitud anida en la mañana:

MI ÓRBITA

Plenitud de hoy es  
ramita en flor de mañana.  
Mi alma ha de volver a hacer  
el mundo como mi alma.

(*Ibid*: 77)

Una idea que el autor expresa también en forma de máxima:

## LO MATINAL

Coje, cada día nuevo,  
tu alma de lo que viene  
tras de ti. ¡Siempre rocío  
a la hoja siempre verde!

(*Ibid*: 73)

El Sur es representado por el poeta onubense como el lugar donde habita la *nostalgia*, otro *leitmotiv* de toda su obra, una nostalgia originada en la sed de eternidad:

## SUR

¡Nostalgia aguda, infinita,  
terrible de lo que tengo!

(*Ibid*: 80)

La expresión de la pena, una constante del cante jondo que se hace extensiva a la copla, la desarrolla asimismo el poeta onubense, pero fusionada con su personal cromatismo:

Mi pena con tu compasión  
me parece una acacia  
amarilla con luna.

(*Ibid*: 47)

La representación de la mujer en *Voces de mi copla* está impregnada del modelo romántico, que culminará en Bécquer, como un ideal que se esfuma y un ser escurridizo. Así, las resonancias de las *Rimas* becquerianas se perciben con claridad, como podemos constatar en el siguiente ejemplo:

## SIRENA

Tienes alma de agua.  
(El amor, esa luna, la levanta y la baja.)  
¡Qué alegre cuando vienes a mí llena!  
¡Qué triste cuando exhausta te me escapas!

(*Ibid*: 59)

Dicha visión se contrapone al arquetipo modernista de la *femme fatale* noctámbula, que desarrollarán también los pintores de Fin de Siglo:

19.

BLANCOR

Olor de nardo,  
mujer desnuda  
por los oscuros corredores.

(*Ibid:* 51)

El poeta se basa en el juego primario de contrastes: luz-oscuridad, castidad-lujuria, para atribuir al deseo una carga trágica y maléfica. La belleza de la mujer ligada a la noche se percibe a través de los sentidos. Así, la ambivalencia del autor en lo que respecta al tema erótico es clara y se refleja en la lucha entre lo corpóreo y lo espiritual que en tan gran medida llegará a Rafael Alberti. Estas “voces” aúnan una concepción trascendente del erotismo que implica una renuncia a lo carnal dentro de su proceso de depuración poética identificado como “poesía desnuda”, en contraposición al erotismo más sensual y terrenal de su primera etapa. El repertorio de temas se ofrece en un sortilegio de variantes que llegan desde el fin de los tiempos, ya sean jarchas, o la poesía popular del Siglo de Oro. No es nuestro objetivo ser detallistas al respecto, sino mostrar algunos ejemplos de esa contigüidad. Y así, la ausencia, uno de los grandes temas de la poesía popular, también tiene cabida en esta mirada al mundo del Juan Ramón más afín a estos planteamientos:

AL CUARTO

Rosas, rosas al cuarto  
por ella abandonado.  
Que el olor dialogue, en esta ausencia,  
con el recuerdo blanco.

(*Ibid:* 61)

El espacio interior adquiere relevancia y deviene en alegoría de una cárcel interior. Como explica Inés María Luna (2019: 213) “en la tradición poética amorosa, el enamorado se encuentra siempre en un espacio cerrado. Representa su estado



conciencia”. A esto se suma “cierto irracionalismo” que, para uno de los críticos más importantes de la estilística tras Dámaso Alonso (nos referimos a Carlos Bousoño, 1985), era un rasgo singularizador de la poesía de tipo popular.

Observamos cómo las coplas se sustentan, por encima de todo, en la espontaneidad y en la sencillez. Estos dos elementos según Juan Ramón Jiménez son fundamentales para la perfección de un arte que no debe estancarse. El autor de *Moguer* considera primordial estar en armonía con el pueblo y rescatar las esencias de lo popular, es decir, la auténtica emoción que se puede traducir en intimismo, por encima de las formas o de la construcción de imágenes pintorescas sin más.

Una vez completado el acercamiento teórico y filosófico a la tradicionalidad, Juan Ramón Jiménez reelabora el estilo y la temática de la poesía popular para construir sus coplas. A esto hay que añadir el procedimiento del préstamo literario ya señalado por especialistas como Aurora de Albornoz (1981). Así pues, el trabajo poético se resume en que el poeta culto depura e intelectualiza con su estilo las creaciones populares. Se trata de un proceso similar al que llevaron a cabo, posteriormente, los poetas de la canción española, en quienes también observamos otros aspectos como la intertextualidad, el autoplagio y un continuo traspaso de figuras retóricas e imágenes entre su poesía culta, obras de teatro y las letras de sus canciones.

#### **1.4. Construcciones y consolidación de clichés**

La música popular se caracteriza por representar lo convencional, entendido como cliché, para satisfacer a una audiencia que espera una serie de tópicos y metáforas poéticas accesibles. Asimismo, desarrolla una función afectiva que entienden e interiorizan tanto los músicos como el público. La copla sigue una de las dos tendencias entre las que gravita la música popular española del siglo XX, según la visión de Julio Arce (2005: 61), y es la búsqueda de elementos musicales autóctonos:

[...] la búsqueda de una identidad propia para la música popular ha hecho que se fueran codificando un conjunto de elementos musicales identificados como españoles. Estos elementos tienen su origen en la tonadilla escénica del siglo XVIII y en la zarzuela del XIX. Lo español en la música popular se ha identificado con los rasgos y el estilo de la canción tradicional andaluza. A largo del siglo XX lo español en la música popular ha sido utilizado tanto por la ideología reaccionaria como por las propuestas musicales progresistas.

Otro aspecto que debemos estudiar es la españolada, a partir del término de origen francés *espagnolade*, que pronto se adaptará a nuestro idioma a través del lexema español. El diccionario de la Real Academia Española (R.A.E, 2020) lo define como: “acción, espectáculo u obra literaria que exagera ciertos rasgos que se consideran españoles”. Valeria Camporesi (1993; 1997) señala que el término es sinónimo de “exotismo” y “folclore”. Si el Romanticismo trae la moda del viaje por España, es en el Fin de Siglo cuando se desarrolla el Regionalismo y la codificación de las identidades nacionales (Quiles y Sauret, 2002: 217).

Por otra parte, la canción española reproduce estructuras del melodrama y, en concreto, del melodrama de factura mediterránea, al igual que sucede en la ópera pucciana, como explican Encabo y Rubio Faus (2014: 242), pues

[...] muestra significativamente, mediante una excesiva gestualidad emocional ampulósima, el pecado de la mujer que ama por encima de la razón, y que, por tanto, se aleja de los códigos de conducta permitidos en una sociedad en la que ésta tiene una misión fundamental: ser madre, esposa, y salvaguarda de la virtud.

Con la dictadura franquista (1939-1975) se producen ciertos gestos hacia las sensibilidades nacionales y una incorporación selectiva de regionalismos. Estos aspectos los observamos en la copla, aunque la localización andaluza sea predominante. Herminia Arredondo y Francisco García Gallardo (2014: 13) constatan cómo Andalucía “ha sido imaginada, y no sólo en el XIX, como un *jardín cultural*, fuera del tiempo moderno”. Esta idea de atemporalidad andaluza se puede aplicar a la canción española.

Si bien el Sur de España es rico en representaciones, pues aparecen las ciudades y sus barrios, así como localizaciones rurales, playas y montañas, los letristas construyen en muchas piezas una Andalucía ancestral, transmitida a través personajes arquetípicos pertenecientes a distintos grupos sociales y étnicos. Para Vázquez Montalbán la canción española a la cual nos referimos es fundamentalmente “una canción andalucista en la imagería, la melodía y la pronunciación, vinculada a una España agrícola y provinciana” (En Otaola, 2015: 9).

La consolidación de Andalucía como “arquetipo castizo y costumbrista” se remonta al siglo XVIII, aunque, como constatan Alberto del Campo y Rafael Cáceres,

Al menos desde el Renacimiento –y con toda probabilidad antes– se fue gestando la idea de que cada región española tenía un arquetipo de hombre y mujer diferente. Entre los siglos XVII y XVIII, las comedias, entremeses y sainetes, así como los diarios de los viajeros extranjeros, fueron algunos de los géneros que contribuyeron a la construcción de estos estereotipos regionales, que frecuentemente ejemplificaban más los vicios que las supuestas virtudes de cada lugar (Del Campo y Cáceres, 2013: 205).

En cualquier caso, la exaltación desmesurada de lo nacional, fruto de un empleo abusivo de clichés, ya venía de géneros musicales anteriores a la copla. Abunda en la zarzuela, y el cuplé dio también buenas muestras. Por ejemplo, “El último cuplé” (1914), interpretado por “La Fornarina”, cuya letra afirmaba categóricamente: “Mi país es el mejor”. Bien es verdad que los letristas de cuplé cultivaron también cierto cosmopolitismo con referencias, casi siempre superficiales, a París, considerada en aquella época la capital por excelencia de la modernidad y la bohemia, y a Alemania, Rusia, México, Uruguay o Chicago. Otros autores escogieron una línea más orientalista, de un exotismo heredado del Modernismo, lleno de lugares comunes, con piezas que hacen referencia al mundo árabe (“Capricho argelino”), Japón (“Amor japonés”) y la India.

La consolidación de un prototipo muy concreto de mujer española se completa y consolida en los años cuarenta y cincuenta pues, como postula María Rosal (2011: 18): “*la cruzada española* se fundamenta en la defensa de lo autóctono contra cualquier intrusión ideológica o estética foránea”.

Aunque los protagonistas masculinos quedan en un plano secundario en buena parte de los textos, estudiosos como Manuel Vázquez Montalbán (1998) y Assumpta Roura (1998: 25) mencionan el tópico “del español irremediablemente moreno y bajito”, arquetipo que el cine español de los años cincuenta y sesenta explotó hasta la saciedad. Arguye Roura: “pareciera como si el general Franco, además de pretender instaurar una moral hecha a la medida de su ideología fascista, se hubiera empeñado en proyectar también en lo físico la estampa de sí mismo. De ahí, el valor de transgresión que suponía cantar a marineros rubios como la cerveza” (*Ibid*) como una posible alegoría de la República y de los soldados de las Brigadas Internacionales, según la periodista.

Otro de los tópicos recurrentes atribuidos a la mujer como constructo de representación de un pueblo es el misterio. Se trata de una idea que desarrollan los

románticos y continúa en los movimientos literarios siguientes. Ortega y Gasset (1995: 12), lo expresa en los siguientes términos: “La mujer es el más recóndito secreto de los secretos de un pueblo. Ella misma por sí, la femineidad, es esencial secreto [...]. Su papel ante el hombre es presentársele como fascinante enigma que atrae y obsesiona como un jeroglífico”. Verdad es que el mito finisecular de la *femme fatale* se reactualizó a través del cine mudo, que dio protagonismo a personajes femeninos enigmáticos y de personalidad extravagante. No olvidemos que la industria del cine introdujo el *star system* en 1914. Erika Bornay (2021: 295) señala que “los productores estadounidenses van a descubrir el impactante poder de una personalidad a través de la escena”. Consecuentemente, los letristas de la copla, que vivieron la transición entre el cine mudo y el cine sonoro, pudieron inspirarse en el séptimo arte para construir algunos personajes femeninos de sus poemas, especialmente en su primera etapa creativa.<sup>6</sup>

Por otra parte, el andalucismo impostado es una constante en la copla. La audiencia espera esos “referentes de la tópica andaluza”, tal y como explica Sonia Hurtado (2003: 49) fácilmente reconocibles en el acto de recepción. De hecho, se llevan a tales extremos que cantantes nacidas en otras regiones pusieron acento andaluz en gran parte de sus creaciones. Es el caso de Conchita Piquer (Valencia, 1906) y de Carmen Morell (Barcelona, 1923). También sucedió con músicos polifacéticos como Juan Solano (Cáceres, 1919), que destacó como compositor de copla y de zambras. Asimismo, llama la atención que uno de los letristas más prolíficos y sobresalientes de la canción española, José Antonio Ochaíta (Jadraque, Guadalajara, 1905), sea considerado por estudiosos como Tomás Gismera (2016) “la voz de la Alcarria”, una región, *a priori*, tan alejada de la copla.

En lo que concierne a las representaciones plásticas, no podemos dejar de mencionar a Julio Romero de Torres como el pintor que mejor supo encarnar en los lienzos a las mujeres de la copla, dándoles profundidad psicológica. Lili Litvak (1998: 117) se refiere al artista cordobés como el “pintor del alma gitana, de la mujer morena y la copla andaluza”. De hecho, el artista aparece en canciones como “La chiquita piconera” y “Adiós a Romero Torres”, la primera obra del maestro Quiroga que cantó Conchita Piquer, cuyo estreno en el Teatro Romea a principios de 1930 fue

---

<sup>6</sup> Dos de las primeras letras de Rafael de León, compuestas entre 1930 y 1932 hacen referencia al cine, “Cine sonoro” y “Cinelandia”.

todo un éxito. Aunque, quizá la pieza más conocida e icónica, en homenaje al pintor cordobés, fiel seguidor del simbolismo, sea “La morena de mi copla”, compuesta por Jofré y Castellanos:

Julio Romero de Torres  
pintó a la mujer morena,  
con los ojos de misterio  
y el alma llena de pena.  
Puso en sus brazos de bronce  
la guitarra cantaora,  
en su bordón hay suspiros  
y en su cara una dolora.

Morena, la de los rojos claveles,  
la de la reja florida,  
la reina de las mujeres.  
Morena, la del bordado mantón,  
la de la alegre guitarra,  
la del clavel español.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/45119/la-morena-de-mi-copla-manolo-escobar>)

Tal y como se desprende de todo lo visto, los poetas de la copla enfatizan la descripción de un prototipo de mujer andaluza y melancólica, a menudo vinculada al cante y polarizada entre la decencia y la transgresión. Se trata de una belleza racial, con lo cual hay un predominio absoluto de mujeres morenas con ojos negros, lejos de los rasgos extranjerizantes, peinados y modas parisinas que trajo el cuplé. Esto podría suponer, según indica María Rosal (2011: 23) “un modo más de afianzar lo español frente a lo foráneo”.

## 2. LETRAS Y LETRISTAS DE LA COPLA

### 2.1. Rafael de León, el poeta de la copla

Aunque se le ha calificado de poeta romántico maldito, Rafael de León (Sevilla, 1908-Madrid, 1982) forma parte, por méritos propios, de la Generación del 27, como uno de sus miembros más jóvenes o epigonales. Su ausencia, al igual que la de otros muchos autores alejados del “canon”, es notable en las antologías, donde solo aparece una “aristocracia poética”, en palabras de José Luis García Martín (2001: IX), que observa la siguiente tendencia: “Al resto se les recuerda, cuando se les recuerda, porque destacaron en otros géneros literarios, o sólo se les menciona en la letra pequeña de los más minuciosos manuales” (*Ibid*). Es el caso del poeta sevillano, recordado casi exclusivamente como letrista. Dice al respecto Manuel Francisco Reina (2009: 30): “Por magisterio y cronología Rafael de León y la copla van de la mano indisolublemente”. Cabe mencionar que aún a día de hoy se declaman y difunden algunos de sus poemas cultos como si fueran romances pertenecientes a la literatura oral, ignorando los actores, en muchos casos, su autoría.<sup>7</sup>

La poética de Rafael de León es heredera tanto del Romanticismo como del Modernismo andaluz, movimientos que asimila y amalgama con maestría tanto en su lírica como en sus canciones. Para entender las raíces modernistas del poeta sevillano, nos parece oportuno citar las distinciones que realiza Miguel Ángel García (2012: 64) entre las dos vertientes, la colorista y la trágica. El poeta sevillano tomará elementos de ambas:

Sí resulta fundamental la distinción entre un modernismo andaluz simbolista e intimista y otro más formalista o parnasiano. Mientras que los coloristas perpetúan el costumbrismo andaluz basándose en los tópicos pintorescos difundidos por los viajeros románticos, poniendo de moda la temática andaluza en el Fin de Siglo, los modernistas simbolistas elaboran otra concepción de Andalucía en la que se destacan la tristeza y el intimismo.

---

<sup>7</sup> Presenciamos ese hecho una declamación de poemas de Rafael de León en Puerto Rico, en el marco del Festival Internacional de Poesía en 2016.

Su poemario, *Pena y alegría del amor* (1941), tiene la expresividad y el barroquismo de la poesía andaluza de la época y una influencia visible de Fernando Villalón. Asimismo, la poesía del aristócrata sevillano bebe de la poesía simbolista francesa. Pero su gran modelo a seguir fue, sin duda, Federico García Lorca, con quien mantuvo una gran amistad desde su época de estudiante de Leyes en Granada. De León, de hecho, se encuentra entre sus epígonos al seguir cultivando el neopopularismo a través de la reelaboración de elementos del romancero tradicional, de la lírica popular y de la poesía árabe-andaluza. Todos los estudiosos del célebre poeta de la copla coinciden en la influencia más o menos acentuada de Lorca en él, pero sin llegar al plagio alguna vez mencionado. Manuel Espín y Romualdo Molina (1999: 117) aseguran que “Rafael no fue un servil imitador de Lorca, fue su seguidor, el fiel captador de su espíritu para nuestra canción”.

El neopopularismo en la poesía culta de Rafael de León tiene un hilo conductor iniciado en Manuel Machado, uno de sus grandes referentes, recreador, en palabras de García Martín (En Machado, 2019: 4), de la poesía popular (“que la crea más bien, como cualquier autor tradicional”) para cuajar una escritura sensorial, donde logra conjugar la tendencia dramática con lo narrativo, apoyándose, por lo general, en la mitología andaluza (Acosta, Gómez y Jiménez, 2007: 33).

Todos estos rasgos los encontramos también en sus letras, en las cuales es notable la influencia del flamenco a todos los niveles y de las coplillas populares que oía en la calle. La canción española fue, con diferencia, la faceta más prolífica del autor andaluz: se estima que escribió entre cinco mil y ocho mil letras, aunque no se conoce la cifra exacta ni se ha podido recopilar el *corpus* completo de textos.<sup>8</sup> El propio Rafael de León consideraba sus canciones como un bien popular que circulaba por transmisión oral y, por tanto, no necesitaba más formato fijo que el registro sonoro. Se inspiró, sobre todo, en el pueblo y recogió su lenguaje coloquial. Igualmente, otro dato curioso relacionado con la dimensión popular del poeta son las ediciones piratas aparecidas en Latinoamérica de sus poemarios y antologías, especialmente en Argentina y Chile, algunas sin identificar. Aún a día se siguen declamando sus versos en veladas literarias de un buen número de países de habla española.

---

<sup>8</sup> Además de la dificultad de organizar un *corpus* con las letras completas de Rafael de León, existe la problemática añadida de que algunos textos de su autoría los cediera o vendiera a letristas que empezaban para impulsar su carrera. Esta hipótesis la baraja Manuel Francisco Reina (2009: 72) y la confirmaron familiares y amigos del autor en el documental “La España de la copla” (2011).

La obra del creador andaluz se podría dividir en cuatro secciones: libros de poemas, libretos de espectáculos, ocho obras de teatro y la copiosa producción de letras de canciones (Pérez Rodríguez, en de León, 2016: 14). Y entre todas las formas posibles de expresión, el autor sevillano priorizó la canción española, por encima de la poesía culta, “como universo extremo de pasiones amorosas con el que se identificó gran parte de la sociedad española” (Hurtado, 2004: 4).

Los comienzos literarios de Rafael de León tienen lugar en los ambientes bohemios de la Sevilla de finales los años veinte, donde fue asiduo de los cafés de variedades y los tablaos flamencos. De hecho, el vínculo de la copla con el flamenco es visible a lo largo de la historia del género. Ambas músicas coinciden en el espacio geográfico-simbólico de una Andalucía rural, atemporal y trágica. Comparten, además, fórmulas expresivas para comunicar el dolor y el desgarró, como veremos más adelante.

A los veinte años, Rafael de León conoce a Antonio García Padilla, *Kola*, con quien empieza a colaborar escribiendo sus primeros cantables a partir de 1930. Musicalizados por Rivas y Gardey, aún tendrán la impronta del cuplé, cuyo éxito perdurará hasta la Guerra Civil. Se trata de letras que combinan elementos cómicos, sicalípticos y alusiones al mundo gay. Algunos ejemplos son “Arturo”, “Benavides” y “Cine sonoro”. Pero, “la necesidad estética de renovación del cuplé”, a la que alude David Pérez Rodríguez (2016: 27) por “el desgaste de las procacidades” o la falta de interés del público por el humor sicalíptico, y que bien supo intuir el poeta sevillano, pronto dará sus primeros frutos. En composiciones como “Manolo Reyes” y “La deseada” se percibe una estructura más sólida y de corte narrativo, así como la incorporación de elementos andaluces tanto en la temática como en el discurso y las ambientaciones, dentro de lo que podríamos considerar “el germen de la copla” (Pérez Rodríguez, 2016: 11). Manuel Román, en su libro *Memoria de la copla* (1993) opina que el primer gran éxito del poeta y marqués fue “Rocío”<sup>10</sup> (1933), al que seguirían las que Rafael de León llamó sus “tres Marías”: “María Magdalena”, “María de la O” y “¿Ay, Maricruz!”. La década de los cuarenta será la de su consagración como autor de canciones, con el estreno de temas inmortales (“Ojos verdes”, “Tatuaje”, “La Lirio”, “La Parrala”, “No te mires en el río”) y la creación de grandes espectáculos de copla y estampas andaluzas, junto como el compositor Manuel López-Quiroga y el escenógrafo Antonio Quiroga, con quienes se asociará, constituyendo en gran trío musical de pos-

---

<sup>10</sup> El maestro Quiroga reconoció que era la canción con la que había obtenido más beneficios económicos (Moix, 1993: 48).



guerra. Del mismo, comenta Álvaro Retana (1967: 250) que “los tres *sienten* preferentemente en andaluz” y que “su triunfo animó a otros autores a seguir su ejemplo y surgieron más espectáculos folclóricos de Monreal y Perelló, Ochaíta, Valerio y Juanito Solano, Castellanos y Salvador Guerrero, José María Legaza, etc”. Veremos a algunos de estos letristas y músicos en el siguiente apartado.

Desde el punto de vista performativo, Conchita Piquer afirmó ser la creadora de dicho género musical, cuando fue entrevistada por Lauren Postigo para el programa “Cantares” (RTVE, 1978). Transcribimos ese fragmento específico de la conversación:

—[...] Termina la Guerra. Y entonces me encuentro a mí misma y creo la canción que luego me ha hecho famosa. Una canción nueva en la forma de decir, en la forma de expresar, en la forma de sentir y hasta en la forma de vestir. Una canción que yo he creado. He creado ese estilo y he dejado una escuela [...]

([https://www.youtube.com/watch?v=tnkU9IBLEmM&ab\\_channel=LomejordelaCopla](https://www.youtube.com/watch?v=tnkU9IBLEmM&ab_channel=LomejordelaCopla))

El primer *espectáculo folclórico* del que tenemos noticia, “Ropa tendida”, de Quintero, León y Quiroga, por encargo de Antonio Márquez, fue estrenado por Conchita Piquer en el Teatro Calderón el 2 de enero de 1940<sup>11</sup> con la Gran compañía de arte folclórico andaluz escenificado (Hurtado, 2003: 26). Aunque el antecedente que sentó las bases de dichos espectáculos y que inspiró al citado trío de compositores (Sieburth, 2016) fue la incorporación por parte de Encarnación López, “La Argentinita”, de estampas folclóricas dentro de sus espectáculos de cante y baile en 1933. Es el caso de “Las calles de Cádiz” y “El café de Chinitas” que contaron con los arreglos musicales de Federico García Lorca, en una búsqueda de resonancias tradicionales españolas alejadas del afrancesamiento del cuplé.<sup>12</sup> Por último, debemos tener en cuenta en el análisis que la producción de poesía culta de Rafael de León está estrechamente ligada a su repertorio de letras. Hallamos muchos ejemplos de canciones que versionan,

---

<sup>11</sup> Se dice que el torero Antonio Márquez, pareja y mánager de Conchita Piquer, jugó un papel fundamental a la hora de idear este tipo de espectáculos vinculados al teatro y de formar el trío Quintero/ León y Quiroga para que la artista valenciana contara con el mejor equipo -libretista, poeta y compositor- que le garantizara el éxito y el lucimiento. Constituyó una compañía de unos cuarenta artistas, incluidos excelentes bailarines y cantaores flamencos de la época, que la acompañaron también en sus largas giras americanas.

<sup>12</sup> García Lorca y otros miembros de la Generación del 27 despreciaron el cuplé por considerarlo superficial.

abrevian y simplifican textos de los poemarios *Pena y alegría del amor* (1941) y *Jardín de papel* (1943), incluso en su última etapa como letrista. Asimismo, de León adaptará fácilmente el género gramatical masculino y de una ambigüedad homoerótica para la interpretación de cantantes femeninas, que darán una orientación heteronormativa a las piezas, gracias a “la ausencia de género gramatical del objeto de deseo, que se elude”, como señala García Piedra (2008: 192).

## 2.2. Otros letristas y compositores

Entre los letristas y compositores más destacados en los albores de la canción española se encuentran Cantabrana, Perelló y Mostazo, cuya colaboración se interrumpió con la muerte prematura del maestro Juan Mostazo en 1937. Escribieron páginas inmortales en los años treinta que aún perduran en la memoria colectiva (“Échale guindas al pavo”, “Falsa *monea*”; “Mi jaca”). El poeta Ramón Perelló (1903-1978) tras la Guerra Civil, sufrió pena de prisión en una cárcel franquista. Quedó en libertad en 1944 y pudo retomar su carrera como letrista, trabajando junto al maestro Genaro Monreal con cierto éxito, sumado a constantes giras internacionales.

Asimismo, hallamos casos de letristas que se hicieron célebres escribiendo cuplés, y que luego se adaptaron a la copla, ante el declive de los espectáculos de variedades a partir de 1930. Es el caso de Ramiro Ruiz González (1888-1950), más conocido como “Raffles”, autor de “Mantoncito de Manila” y “La trianera”, en colaboración con el músico Manuel Font de Anta. Otro nombre fundamental en la creación de letras fue Salvador Valverde (1895- 1975), un escritor versátil, que compaginó la poesía con el periodismo, el guion cinematográfico y televisivo, la narrativa y los libretos. De hecho, enriqueció el imaginario de la canción española al aportar su amplio conocimiento de la zarzuela. Antes de la Guerra Civil, formó parte del trío poético musical Valverde/ León y Quiroga, cosechando triunfos con coplas como “Bajo los puentes del Sena”, “*Triniá*”, “María de la O”, “María Magdalena”, “María Salomé”, “Doña Sol” y “Ojos verdes”. Cuenta su hijo que en el momento de exiliarse había compuesto unas ochenta canciones junto con Rafael de León, que fueron musicalizadas por el maestro Quiroga (en Montero, 2017: 151). Durante su exilio bonaerense siguió componiendo copla, tanto en solitario como con otros autores (Ramón Zarzoso, Ramón Bastida, José María Palomo), como apunta Pérez Rodríguez (En de León, 2016: 23-24).

Surgen en esos años otros letristas de menor trascendencia, pero que igualmente debemos tener en cuenta por sus colaboraciones con Rafael de León y José Antonio Ochaíta. Es el caso de Xandro Valerio, seudónimo de Alejandro Rodríguez Gómez (Moguer, 1896-1966), que provenía de la poesía culta y del teatro, pues compuso algunas comedias. Se incorpora a la copla a partir de 1940, formando el conocido trío Ochaíta/ Valerio/ Solano. Y con de León escribieron a cuatro manos “Tatuaje” y “La Parrala”. No sabemos en qué proporción escribía cada uno la letra o su método de trabajo en equipo, algo que sería interesante investigar para un análisis más profundo de la estilística y los mecanismos de autoría y composición. La trayectoria literaria de Valerio no deja de ser curiosa, pues en su última etapa abandonó su faceta de letrista para escribir poesía mística.

De este último trío referido, podemos decir que José Antonio Ochaíta (1905-1973) es el poeta más destacado y prolífico de la copla, después de Rafael de León. Firmó unas seiscientas letras de canciones. El autor alcarreño, formado en la poesía culta, sintió gran afinidad con el romancero y la literatura de los Siglos de Oro, que reflejará en algunas canciones. Así, las continuas oscilaciones entre la poesía culta y los elementos populares y de la tradición oral son habituales en este elenco de escritores. Como indica Vázquez Montalbán (2000: XXVI) cuando diferencia la canción de la poesía culta, “el caudal lingüístico de un letrista es obligatoriamente reducido y hay que valorar precisamente la maestría en el partido que se saca de esas limitaciones. Invito a apreciar la belleza de relaciones tan sencillas [...]”. Además, los autores debían ceñirse a las exigencias culturales de la incipiente industria discográfica y de la radio, teniendo siempre en cuenta “unos códigos de lectura estrechísimos de un público mayoritario y unificado” (*Ibíd*).

Es interesante como, al contrario de lo que sucedió en el fado, no ha habido una nueva generación de letristas y compositores para tomar el relevo de los clásicos, salvo casos aislados. La renovación de la copla ha operado fundamentalmente a nivel de arreglos musicales y fusión de estilos, y desde el punto de vista de la investigación, de rescatar canciones olvidadas del repertorio, dándoles un aire fresco a través de la interpretación de jóvenes cantantes, algo que fue una constante en el programa “Se llama copla” de Canal Sur, al cual nos referimos en la introducción.

### 2.3. Análisis estructural y estilístico

El rasgo estructural más destacado de la copla, sobre el que hizo énfasis Rafael de León en más de una entrevista, es que ha de contar una historia en tres o cuatro minutos, con planteamiento, nudo y desenlace. Esta forma de concebir la composición nos remite al *Arte de la comedia nueva*, de Lope de Vega, uno de los autores de cabecera del poeta sevillano. Habitualmente, la canción española se divide en dos estrofas y un estribillo, aunque también podemos encontrar piezas de tres estrofas y estribillo o de una sola estrofa. García Piedra y Gil Siscar (2007: 52) la resumen como “una obra narrativa de tamaño *souvenir*”. Igualmente, observan un rasgo muy a tener en cuenta en el análisis de las letras: “el género es culto, aunque respire filiación popular” (*Ibid*). Abundan las voces narrativas en primera y en tercera persona y los finales trágicos. No menos importante es la aparición de “la gente” como colectividad, como personaje innominado que puede influir en la acción. En consecuencia, habla, dice, murmura, espía, sospecha, vigila, juzga y opina, formando parte de la trama de las canciones. Así, se asemejaría a la función de los coros en las tragedias griegas que, además, según la opinión de Sonia Hurtado (2004: 365) puede ser determinante para la acción final y constituye una voz “sutil e incorpórea”. De hecho, el personaje y la gente “son dos elementos que conforman un binomio actacional imprescindible para el desarrollo del componente narrativo” (*Ibid*: 416).

Además, la copla se caracteriza por un gran despliegue de recursos escénicos que se insertaban dentro de los grandes espectáculos musicales de la época, en los cuales los cantantes eran acompañados por orquestas y las actuaciones tenían lugar, generalmente, en teatros. Se trata de tres minutos catárticos, en los que “se desarrolla unos de los símbolos más importantes de representación del mundo: el amor” (Hurtado, 2003: 50). Terenci Moix (1993: 52) también se refiere a esta estructura narrativa en los siguientes términos: “No se trata sólo de expresar un sentimiento y agotarlo en su propia insistencia, sino de contar su progresión a lo largo de una historia de tres minutos. Se exige una capacidad narrativa y una habilidad en la síntesis que constituye un desafío tanto para el poeta como para la intérprete”.

La primera parte de la canción, mediante una economía de recursos expresivos, va enunciando una historia, una situación. En la segunda parte, como contraste, lo más habitual es la existencia de una inversión, un cambio inesperado que culminará en tragedia. En consecuencia, queda patente la construcción de los poemas apoyándose en

los extremos. Estamos ante “la lógica paradójica donde todo y nada son reversibles e intercambiables”, como la define Pablo Pérez López (2012: 101).

Hallamos pequeñas pistas implícitas de lo que resultará, por lo general, en un destino fatal para las protagonistas. Cobran forma de símbolos para advertir al oyente que la heroína, focalizada exclusivamente en el objeto de su pasión, va a acabar inmolándose en nombre del amor. Sonia Hurtado Balbuena (2003: 278) explica bien este procedimiento: “El personaje se inmola y establece un *do ut des* con la colectividad, ante la que se sacrifica, ante la que ofrenda su cuerpo”.

En cuanto al lenguaje, los letristas buscan uno diáfano, salpicado de coloquialismos y habla popular, poniendo en boca de los personajes expresiones y giros propios del dialecto andaluz. Rafael de León aplicará este procedimiento también en sus obras teatrales, influidas por el sainete y los hermanos Álvarez Quintero.

Otros recursos habituales, relacionados con la lírica popular, son el uso de onomatopeyas, repeticiones, preguntas retóricas, interjecciones y del paralelismo por contraste, por ejemplo, en “La Parrala”:

Que sí, que sí, que sí, que sí,  
que a “La Parrala” le gusta el vino.  
Que no, que no, que no, que no,  
ni el aguardiente ni el marrasquino.  
Que sí que sí, que sí, que sí,  
que si no bebe no *pué* cantar,  
que no, que no, que no, que no,  
que sólo bebe para olvidar.  
¿Quién me compra este misterio?,  
Adivina, adivinanza.  
¿Por quién llora? ¿Por quién bebe?,  
¿por quién sufre “La Parrala”?

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 154)

Además, nos encontramos con símbolos propios de la lírica popular universal. A la hora de analizarlos debemos recordar la teoría de Eglá Morales Blouin, cuando defiende que “intensifican y dilatan el ámbito semántico de las más breves cancioncillas” (En Frenk, 1998: 164). Para la medievalista Margit Frenk, “en un momento dado, en un área geográfica limitada, el conjunto de símbolos que aparecen en las canciones populares constituye un lenguaje, un sistema o código, y tiene que ser entendido por sus usuarios” (*Ibid*: 181).

Del mismo modo, destaca en la copla el buen manejo de la metáfora y de la alegoría, algo natural teniendo en cuenta que sus autores más importantes (Rafael de León, Salvador Valverde y José Antonio Ochaíta) provenían de la poesía culta y trasladaron algunos de sus recursos a las letras de las canciones. En cambio, la recurrencia de la hipérbole merecería un análisis pormenorizado, al estar fuertemente asociada a lo andaluz. Peyron, en su descripción del dialecto andaluz, aclara que “la hipérbole es su lenguaje favorito; embellece, exagera todo, nos ofrece su bien, su persona, de la misma manera, es decir, tan deprisa como si se arrepintiese de hacerlo” (En Cáceres y Del Campo, 2013: 205). Desde otro punto de vista, Iris M. Zavala defiende que el lenguaje excesivo de las músicas populares responde a lo siguiente:

Hay, pues, que entregar, compartir, comunicar, juzgar con el deseo en apasionados tonos, rendir a la fascinación y, con tal objetivo, se emplean un vocabulario y un lenguaje estructurados sobre las exageraciones, los superlativos, los adverbios de intensidad, el tono panegírico, los títulos o nombres aristocráticos o de estirpe feudal (Zavala: 1991: 80).

#### **2.4. Análisis performativo a partir del mito de Conchita Piquer**

Debemos detenernos en los aspectos performativos, a partir de la interpretación vocal y gestual de la letra, para comprender el alcance que tuvo la copla como transmisora de la memoria sentimental del pueblo. Manuel Vázquez Montalbán (2003: 24) insistió en su función de “crónica sentimental” para dos generaciones de españoles: “Contemporáneo de John Lennon, yo tenía a Conchita Piquer en mis raíces como huella de subcultura que a mis gentes le había sido tan necesaria como a otras haber mamado a

Catulo o a Shakespeare como tetas culturales”. Por tanto, gran parte del peso identitario lo tenían las intérpretes.<sup>13</sup>

Unas décadas antes, el cuplé ya había concedido importancia a la interpretación dramática. En palabras de Julio Arce (2005: 55), “el valor que se daba a una cupletista no residía tanto en su voz como en su capacidad para la representación. De hecho, la mayor parte de las intérpretes carecían de cualidades vocales para poder interpretar un repertorio lírico más refinado”.

Volviendo a la narratividad de las letras, Carmen Martín Gaité reflexionó en profundidad sobre el arte interpretativo de Concha Piquer, y señala en su obra *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* (2000), como la cantante valenciana salía al escenario a “contar” más que a cantar. Con lo cual, su dimensión de “cuentacuentos” pone en relieve los mecanismos de oralidad y tradición vigentes en los años de oro de la copla. Afirma al respecto la escritora salmantina:

He dicho contar, y lo mantengo, porque precisamente las coplas escritas para Concha Piquer, aparte de juicios valorativos sobre su calidad, eran narrativa pura, y la función de su intérprete era contarlas bien, no traicionar la estructura ni la integridad de sus partes, nunca obedientes a un orden caprichoso, sino fundamental para la comprensión cabal del argumento, para la dosificación atinada de la emoción que el texto intentaba transmitir [...] Claro, y sobre todo, si ese intérprete es consciente de su misión, como aquella mujer había llegado a serlo. Sabía muy bien a lo que salía al escenario, sabía que a aquellas historias no se les podía quebrar el hilo, y así, como buscando enhebrarlas, se quedaba hierática en las pausas, en aquella especie de entreacto solemne entre el preámbulo y el final de la historia, con la mirada perdida en el vacío, donde tal vez leía las palabras, casi siempre trágicas, de aquel desenlace que ya los espectadores solían conocer por habérselo oído otras veces referir a ella misma, lo cual no era obstáculo, sino aliciente para que lo esperaran en su exacta literalidad y volviera siempre a emocionarlos. La fidelidad a aquellas palabras del texto se propagaba, pues, a los espectadores de forma ritual; nadie hubiera

---

<sup>13</sup> Las academias de copla proliferaron a partir de 1930, principalmente en Madrid y Sevilla. Tuvieron importancia en la formación de muchas artistas y en la consolidación musical del género, fijando una técnica propia y normas interpretativas. Las más famosas fueron la del maestro Quiroga, ubicada en la capital, en la calle Concepción Jerónima, y la del maestro Mostazo, en la calle Torrejón, 3, de Sevilla.

podido consentir que se alterara una sola letra de él, porque en la literalidad consistía su esencia, de la misma manera que por principio rechazan cualquier versión alterada de algunas obras de teatro como *El Tenorio*, o los cuentos que se le cuentan de noche a los niños para que se duerman (Martín Gaité, 2000: 132).

Esa conciencia de misión, más allá del entretenimiento, y la forma de hacer suyos los personajes, la recoge la copla titulada “Concha Piquer”, compuesta expresamente para la artista por el triunvirato Ochaíta/ Valerio/ Solano, que quisieron rendir un homenaje en vida a la célebre cantante, gran dignificadora de la canción española, y a algunas de sus creaciones emblemáticas:

[...]Vamos Lirio y Petenera,  
vamos Doña Sol y Lola,  
que si no estáis a su vera,  
con la Concha por bandera,  
España se queda sola.

(<http://retratosdelanuevacopla.blogspot.com/2011/03/concha-piquer.html>)

Por tanto, la imagen de la Piquer, en palabras de Terenci Moix (1993: 49), estaba “destinada a convertirse en símbolo de la posguerra así como en un mito literario”. De hecho, Álvaro Retana (1967: 272), testigo excepcional de la transición del cuplé a la copla, defiende que la diva levantina fue “la figura más representativa de la canción netamente española, sin sofisticar, de bravía hermosura, espléndidas facultades líricas, andares majestuosos [...]”.

A día de hoy, la artista valenciana sigue suscitando el interés de las nuevas generaciones. Además de la publicación reciente de artículos en revistas culturales de prestigio como Jotdown, y de la aparición reciente de la novela gráfica *Doña Concha. La rosa y la espina*, de Carla Berrocal (2021), inspirada en su biografía y trayectoria artística, se acaba de estrenar en Madrid en noviembre de 2021, en el Teatro Español, la obra *En tierra extraña*, de Juan Carlos Rubio, protagonizada por la cantante Diana Navarro, cuyo argumento principal gira en torno a un encuentro entre Concha Piquer y Federico García Lorca,<sup>14</sup> donde le solicita una canción para engrandecer su repertorio.



## 2.5. Las expresiones de dolor en la copla

Las expresiones de dolor ocupan un espacio importante en la copla, tanto el plano discursivo como en el estilístico. Este género musical, al igual que el fado, está enraizado en el *pathos*, y despliega “su doble valor de pasión y de dolor” (Pérez López, 2012: 101). Por otro lado, María José Jiménez Tomé (2003: 293) relaciona las quejas presentes en muchas letras con las de los albores de la lírica románica: las cantigas de amigo, las de malmaridada, las jarchas y el amor cortés de la lírica provenzal. Las define como “formulismos retóricos que manifiestan dos tipos de amor: *el amor idealizado*, que sin duda condena al camino de la decepción, y el *amor masoquista*, que nos remite a las experiencias dolorosas del sentimiento amoroso”. Sin duda, el concepto de amor transmitido en la canción española se acerca especialmente al segundo, y en su mensaje subliminal las voces líricas relacionan el amor verdadero con los celos y el sufrimiento:

El cariño no es un cielo  
con nubes y golondrinas.  
El cariño son los celos,  
el cariño es un pañuelo,  
y una corona de espinas.

(“Solo vivo *pa* quererte”)

(En Hurtado, 2003: 120)

El clásico “Trece de mayo” tiene su origen en un poema culto extenso de Rafael de León dedicado a Conchita Piquer, “Así te quiero”. En la adaptación musical, realizada unos años después, en 1964, por el maestro Juan Solano, la voz lírica femenina expresa un amor apasionado, reforzado expresivamente con las preguntas retóricas y exclamaciones para reiterar su entrega incondicional, cargada de *pathos*, a la voluntad del amante:

---

<sup>14</sup> Más allá de la ficción, no hay ninguna fuente que corrobore que se diera ese encuentro en la vida real, pero es muy probable que Lorca escuchara cantar a la artista Levantina, pues le dedicó las siguientes palabras: “Conchita Piquer: un poema afiebrando el frío cuerpo del aire”. (En <http://www.habanaradio.cu/articulos/conchita-piquer-en-la-habana/>)

¿Quieres que vaya descalza?  
Yo me iré por los caminos.  
¿Quiere que me abra las venas  
para ver si doy contigo?  
Haré lo que se te antoje,  
lo que mande tu capricho,  
que es mi corazón cometa  
y en tus manos está el ovillo,  
que es mi sinrazón campana  
y tu voluntad sonido [...]

(Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 326-327)

En la expresión del amor pasional, no podía faltar la metáfora del toro bravo para simbolizar la fuerza irracional del amor, cuyo desenlace natural es la tragedia:

[...] ¡Ay, trece, trece de mayo,  
lleno de amor y de olvido!  
Por la sangre me corrió  
un toro de escalofrío  
que dejó mi alma clavada  
en la plaza del suspiro.

(*Ibid*: 327)

Otra metáfora recurrente en la copla para intensificar la expresión de la pena es la hiel, como vemos en los siguientes fragmentos de Rafael de León, que plasman reiteradamente el concepto del amor atormentado:

Llévame por calles de **hiel** y amargura [...]

(“Te lo juro yo”)

(*Ibid*: 160)

Ojalá que tú cameles a quien no te quiera a ti  
y te dé a probar las **hieles** que tú me diste a mí [...]

(“Con un pañuelito blanco”)

(*Ibid*: 165)

Hallamos expresiones de dolor físico y emocional que traspasan los límites de la humillación. Así las enumera la protagonista de “Pozo de muerte”, mientras afronta con estoicismo, cual mártir cristiana,<sup>15</sup> la infidelidad y el desprecio de su marido, con tal de no separarse de él:

Que me arrastren por esos caminos  
del potro de noche de mi cabellera.  
Que me llenen los ojos de espinos  
y escupan mi cara como a una cualquiera.  
Que me amarren a una fragua  
y luego la echen a arder.  
Que cuando yo pida agua  
me den vinagre a beber.  
*Tos* los martirios que encuentro  
soy capaz de resistir;  
todos menos el tormento  
de separarme de ti.

(*Ibid*: 281-282)

Esta retórica del dolor, en la cual el desgarramiento de las emociones se instala en el cuerpo, es rastreable en la literatura clásica griega y pertenece a la tradición mítica más antigua. Un ejemplo citado por Anne Carson en *Eros* (2015: 46-47) es la *Teogonía* de Hesíodo. Describe “cómo la diosa Afrodita nació de una castración, formada de la espuma que rodeaba los genitales cercenados de Urano [...] *Eros* es expropiación. Priva al cuerpo de miembros, substancia, integridad y deja al amante, en esencia, mermado

---

<sup>15</sup> Los paralelismos y semejanzas con el lenguaje cristiano expresado en las Vidas de Santos son evidentes.

[...]. El amor no sucede sin que se pierda la esencia del yo. El que ama es el que pierde. O así le parece”.

En la copla, las máximas expresiones de dolor físico se pronuncian cuando la protagonista es abandonada por el hombre del que se ha enamorado profundamente. Las encontramos en la voz de “Elvira la cantaora”, y nos remiten al desgarró del cante jondo:

[...] Y en los nudos una espina hasta el puño *atravesá*,  
y por eso cuando canta una rosa *ensangrentá*  
se le sube a la garganta [...]

(<https://www.coveralia.com/letras/elvira-la-cantaora-marife-de-triana.php>)

Ciertas expresiones de mortificación recurren a la Biblia y al martirologio cristiano. Son recurrentes las expresiones “por los clavos de Cristo” o “por las espinas de Cristo” para hacer referencia a los estados de desesperación o ansiedad de la voz lírica femenina. “La Macilenta” expresa asimismo su “mal de amores” en términos bíblicos:

Porque paso los dolores  
del huerto Getsemaní.

(Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 153)

Dentro de esta concepción, el personaje femenino de “Cárcel de oro” formula acciones extremas espeluznantes “para borrar los agravios” que ocasionó a su compañero:

Si pudiera de mis labios  
me arrancara hasta la piel [...]  
A una fragua yo me echara  
*pa salir purificá* [...]

(*Ibid*: 296-297)

De igual modo, la ceguera<sup>16</sup> está muy presente en el cancionero como símbolo del enamoramiento que nubla los sentidos. De ahí las invocaciones a Santa Lucía y el deseo de autolesionarse los ojos para no enfrentarse a la realidad del engaño:

Yo me clavaré en los ojos  
alfileres de cristal  
*pa* no verme cara a cara  
contigo y con tu verdad.

(“A ciegas”)

(*Ibid*: 264)

El dolor puede ser agudo, hasta el extremo de provocar mordeduras y perforaciones, personificando así la hostilidad ante el desengaño amoroso:

Este dolor que me **muerde**  
es una cruz de pasión,  
maldigo tus ojos verdes,  
maldigo tu corazón.

(“Maldigo tus ojos verdes”)

(<https://www.coveralia.com/letras/maldigo-tus-ojos-verdes—tientos—paquera-de-jerez.php>)

Martillo, clavo y puñales  
no tienen comparación  
con estas ducas mortales  
que **muerden** mi corazón

(“Dolores La Golondrina”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 315)

---

<sup>16</sup> Según el análisis de Gilbert Durand (2005: 98), “La ceguera, como la caducidad, es una invalidez de la inteligencia”.

¿De qué rumbo *maldecío*  
viene este dolor de clavo  
que me *esbarata* el *sentío*?

(“La Ruiseñora”)

(*Ibid*: 272)

Las metáforas remiten, una vez más, a lo pagano y a los poetas griegos,<sup>17</sup> que expresaron el signo negativo del deseo. Así lo resume Anne Carson (2015: 57):

La fisiología que postulan para la experiencia erótica asume que Eros es hostil en su intención y perjudicial en sus efectos. Junto con la disolución podemos citar todas las metáforas que han utilizado los poetas para Eros, metáforas de perforación, trituración, cocción, abrasión, mordedura, desmenuzamiento, escisión, envenenamiento, quemadura y molido, dándole una impresión acumulativa de inquietud intensa por la integridad y el control del cuerpo: el amante aprende a valorar la entidad limitada del yo al perderla.

La cantaora “Candela la de las minas” hace referencia a los medicamentos psiquiátricos, poco eficaces a la hora de paliar su neurastenia:

Tengo una pena que no la aguanto,  
y no me valen las medicinas [...]

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1766089/candela-la-de-las-minas-maria-jimenez>)

El estribillo de esta canción se centra en enumerar la magnitud de una congoja que se manifiesta física y espiritualmente en la cantaora tras haber renunciado al amor de un hombre casado:

Llevo pintadas de duelo  
las telas del corazón

---

<sup>17</sup> Recordemos la sólida formación clásica de Rafael de León, que pudo tener presentes modelos líricos griegos a la hora de construir ciertos efectismos expresivos en sus coplas. Este aspecto apenas ha sido estudiado.

y del color de mi pelo  
es mi desesperación

*(Ibíd)*

Por otra parte, expresiones que hacen referencia a lo militar, lo carcelario, las sentencias de muerte o las fórmulas jurídicas son empleadas como alegoría de los amores asimétricos o de la infidelidad masculina, frente a la vulnerabilidad de la mujer burlada:

Qué **delito** he cometido  
si sólo te he camelado  
con *tos* mis cinco sentidos.

(“Con un pañuelito blanco”)

*(Ibíd: 166)*

Cría cuervos a tu antojo  
*pa* que te saquen los ojos  
y ciega y ciega,  
por los caminos del mundo tengas borrado.  
Tu eres cuervo disfrazado  
como palomo ladrón,  
tus palabras son puñales  
que me rompen con las uñas  
las telas del corazón.

¡Pena, ay!

**pena de muerte**, al ladrón,

¡Ay, ay, ay!

(“Cría cuervos”)

[\(https://www.letras.com/jurado-rocio/1251960/\)](https://www.letras.com/jurado-rocio/1251960/)

A la escarcha del silencio  
como un **reo** me **condenas**

y te sigo y me sentencio  
como un **preso** a sus **cadenas**.

(“Amor maldito”)

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1766340/amor-maldito-marife-de-triana>)

En palabras de Iris M. Zavala (1991: 80): “se acentúan las metáforas bélicas recontextualizadas para expresar la guerra a duelo *sobre y por* las experiencias amorosas al organizar el discurso en la relación de fuerza y de poder”. En semejante campo de batalla, el hombre es todopoderoso y la mujer queda en un segundo plano, a merced de él.

Quizá una de los poemas más extremos, en cuanto a expresiones de dolor se refiere, es “Sombra de mi sombra”. Tiene la clásica estructura de la canción española, dividida en dos partes. En la segunda, se produce un giro y el amor pleno se transforma en sufrimiento, transmitido por la voz lírica de la mujer abandonada:

Me duelen las venas,  
la sangre al correr,  
y se me deshace la cal de mis huesos<sup>18</sup>  
de tanto querer. (bis)

Sombra de mi sombra,  
pena de mi pena,  
como echo de menos,  
cuando estoy a solas,  
tus carnes morenas [...]

(En Acosta, Gómez Lara y Jiménez Barrientos, 1997: 335-336)

En definitiva, los efectos del amor pasional se somatizan, traducándose en dolor físico y psíquico, encarnado en las “fatigas<sup>19</sup> de muerte” que pasan las amantes:

---

<sup>18</sup> Esta expansión del dolor físico provocado por *eros* nos remite al fragmento 193 de Arquíloco, donde en uno de los versos dice: “hasta los huesos traspasado de fieros dolores” (En Carson, 2015: 46).

<sup>19</sup> Las fatigas o “fatiguitas” son un tropo recurrente en la poética del flamenco.



Paso por tu culpa  
fatigas de muerte  
porque tengo en vilo  
la raíz del alma  
de tanto quererte.

*(Ibíd)*

Otra letra muy similar compuesta igualmente por Quintero/ León y Quiroga son los “Tientos del reloj”:

No sé lo que hacer (bis)  
que me duele la cal de los huesos  
de tanto querer.  
Las ducas que paso  
yo no se las diera  
al más enemigo  
de mis enemigos  
*pa* que no sufriera.

<https://sellamacopla1.forumotion.com/t3523p30-letras-de-coplas-t#45272>)

El símbolo de las ojeras –moradas o azuladas– para encarnar el sufrimiento de la mujer por una relación sentimental atormentada es un cliché recurrente en muchas coplas: La Lirio “tiene las sienas moraditas de martirio” por “un cariño” (En Acosta, Gómez Lara y Jiménez Barrientos, 1997: 174), mientras que la protagonista de “Tientos del remordimiento” (Ochaíta/ Valerio y Solano) dice a su amante: “busca en mis ojeras tu remordimiento” (<http://retratosdelanuevacopla.blogspot.com/2011/06/tientos-del-remordimiento.html>). El insomnio por mal de amores se metaforiza asimismo en “Los tientos del reloj”:

Y me dan en vilo la una y las dos,  
y me voy clavando,

como dos puñales,  
las dos manecillas que tiene el reloj.

(<https://www.quedeletras.com/letra-tientos-del-reloj-mari-carmen-abad/recopilatorios-09/113883.html>)

Por último, la sangre es otro de los tópicos que remiten a los amores exaltados. En el caso de la obra “Me embrujaste”, aparece personificada:

¿Por qué hasta el pulso se me desbocó  
y toda mi sangre se puso de pie?

(“Me embrujaste”)

(En Acosta, Gómez Lara y Jiménez Barrientos, 1997: 298)

Los letristas recurren asimismo a la hipérbole, una figura frecuente en la copla y en el flamenco, empleada hasta lo caricaturesco a partir de los años sesenta:

De su voz de entonces tengo cicatrices  
hasta en las raíces de mi corazón.

(“La vida es así”)

(*Ibid*: 217)

Además, el concepto de canción española como un producto de espectáculo, vinculada estrechamente al teatro, hizo que los autores enfatizaran en su lenguaje las expresiones dramáticas a partir de una afirmación dionisiaca del *pathos*. El todo es sustituible por la nada para buscar una conexión inmediata con el público, que tomaba partida por las heroínas sufrientes. A mediados del XX, intérpretes como Marifé de Triana y Juanita Reina cultivaron hasta lo grotesco esta vertiente trágica del género a través de una gestualidad enervada y abusando de recursos vocálicos como el garganteo y el vibrato.

### 3. LOS TEMAS DE LA COPLA

#### 3.1. El amor pasional

La pasión es, sin duda, uno de los temas fundamentales para entender la copla y su retórica de elementos trágicos, afines al melodrama. Rosa Peñasco (2008: 55) se refiere a la “visceralidad de la copla”, donde la pasión es un ingrediente imprescindible que lo diferencia de otros géneros musicales. Y ejemplifica dicha idea con el estribillo de “Amante de abril y mayo”:

Me están doliendo los centros  
de tanto quererte a ti,  
me corre venas adentro  
tu amor de mayo y abril.  
Desde los pies a la boca,  
que aprendan todas de mí,  
a querer como las locas.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 293)

De este modo, la pasión funciona como hilo conductor de una trama contada, por lo general, en primera persona a través de una voz lírica femenina. Así da comienzo “Sombra de mi sombra”:

Era mi delirio, era mi **pasión**  
y lo camelaba por las cuatro esquinas  
de mi corazón [...]

(En Acosta, Gómez Lara y Jiménez Barrientos, 1997: 335-336)

Por otra parte, debemos tener en cuenta la visión del amor avasalladora y doliente característica de la copla popular y del flamenco. Para Rafael Cansinos Assens (1985) el grito pasional es una de las expresiones más características de la copla, cuya crispación se enfatiza estilísticamente a través de la tensión de los contrarios. Así lo vemos en “Amor maldito”:

Tu amor es como un llanto  
que hay en mi sangre,  
es dicha y es quebranto,  
miel y vinagre.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1766340/amor-maldito-marife-de-triana>)

Así pues, la convergencia de dos polos (placer-dolor, dicha-quebranto, amor-odio, etc.) crea una paradoja erótica y una especie de bipolaridad en la cual las emociones acaban completamente escindidas. En palabras de Anne Carson (2015: 13) “es casi un cliché para la imaginación literaria moderna [...]. De hecho, un problema que precede a *Eros* mismo”.

El amor pasional puede provocar un estado análogo a la embriaguez, con la consecuente pérdida de la subjetividad. Es posible rastrear abundantes ejemplos de textos donde queda plasmada la analogía alcohol-pasión:

Morena, quieres un vaso  
de un mosto que es oro fino.  
La lumbre de sus ojazos  
me quemaba más que el vino.

(“En una esquina cualquiera”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 308)

Por tu querer, vida mía,  
voy **borracha** de cariño,  
yo te quiero por el alba  
y de noche, junto al trigo.

(“Trece de mayo”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 327)

Son precisamente los estados de desorden psíquico los que debían evitar las “buenas esposas” forjadas en el ideario de la Sección Femenina. Por el contrario, en la copla hay un sinfín de textos que narran cómo las heroínas se rinden a lo dionisiaco, cuya desmesura les impide pensar con lucidez. El *querer*, que llega siempre de forma

inesperada y provoca un estado de desubjetivación cuyas consecuencias dejan a los personajes fuera de cualquier clasificación o estado civil. En palabras de Sonia Hurtado Balbuena (2007: 98) la mujer de la copla “cuando se enamora, cae esclava de su sentimiento y víctima de su pasión, que es absoluta, irracional y absorbente”. Vemos pues como en las letras proliferan las “esclavas” de amor. Es el caso de la protagonista de “Cárcel de oro”, demandando un amor posesivo y controlador, afín a los parámetros patriarcales dominantes en aquella época:

Vale más que los tesoros del moro  
tu cariño para mí,  
por tu madre, yo te imploro  
que me encierres a vivir  
en esa cárcel de oro.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 295)

Por otro lado, nos encontramos con ejemplos de protagonistas femeninas dispuestas a renunciar al estatus social y a las comodidades materiales para llevar una vida de intemperie y riesgo por amor a un bandolero. Este arquetipo, asociado a la Andalucía romántica, será explotado ampliamente por la copla y el cine folclórico de posguerra. Por añadidura, el contrabando podría hacer alusión a amores ilícitos, no aprobados por una sociedad moralista:

Entre un olé y un suspiro  
vengo a quedarme a tu vera,  
ya no me importan los tiros,  
con tal de que tú me quieras.  
Un corazón que te adora  
tienes, serrano, a la vista,  
la que era y es gran señora  
se ha vuelto contrabandista.

(“A tu vera”)

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1721238/a-tu-vera-concha-piquer>)

En cambio, hay otro tipo de heroína en la copla que, como bien observa Mélanie Pindado (2019: 5), “no suelta el hilo invisible que la une a lo apolíneo”. En el fondo, desea vivir en la cordura para recuperar la individualización y gozar del amor en plenas facultades mentales. Se trata de un aspecto también frecuente en la lírica griega, desde la asunción, parafraseando a Anne Carson (2015: 57) “de que *Eros* es hostil en su intención y perjudicial en sus efectos”.

Y yo misma me gritaba  
vuelve, vuelve a la razón;  
por su amor me desbocaba  
como un potro el corazón.

(“María del Olvido”)

(<https://sellamacopla1.forumotion.com/t3492p15-letras-de-coplas-2#43808>)

Es evidente que la pasión estaba mal vista durante el periodo franquista. Para autores extremadamente conservadores como Luis Morales Noriega, ésta “no existirá ya que supone un insulto para los hijos. Por ello, la educación cristiana es fundamental en los primeros años de vida, pues se encarga de encauzar los instintos animales” (En Dueñas: 2003: 98). No obstante, algunas coplas se situarían en el extremo ideológico opuesto, a pesar de la censura. En ellas, la pasión alcanza niveles de intensidad cercanos a la locura, un término al cual recurren los letristas para representar ese estado de enajenación provocado por el amor pasional. Con frecuencia, las heroínas “sienten el colmo de la vida como el precipicio de la destrucción”, parafraseando a David Pujante (2017: 65). Enrique Encabo y Berta Rubio (2014: 247) analizan ese estado de “pasión incontrolada” que metamorfosea a las protagonistas con los siguientes términos: “Bravías, ariscas, desgraciadas, pasan de vírgenes ultrajadas no a vengadoras sangrientas, sino, sencillamente, a locas encerradas en sus propios desvaríos por el engaño sufrido”. Su lenguaje, además, está plagado de “desmesuradas expresiones” (*Ibíd.*).

Otro síntoma o alegoría de la pasión extrema es la enfermedad física, simbolizada en “fiebres de calentura” o en la agonía inmediatamente anterior a la muerte, a la que hace referencia David Pujante (2017: 63): “Los síntomas de la pasión son iguales a los síntomas del morir: quedarse sin voz, sin visión, con un zumbido en los oídos que aleja el mundo, con un sudor y una palidez que anuncian la muerte”. Así

lo representan algunas coplas, siendo habitual que la heroína describa su sintomatología y le otorgue un sentido universal:

Cuando de veras se quiere  
el miedo es tu carcelero,  
y el corazón se te muere  
si no te dicen te quiero [...]  
Y cualquier cosa te hiere  
como a mí me está pasando,  
que me despierto llorando  
con **temblores de agonía**,  
porque tus ojos, mi vida,  
y ese color de tu pelo,  
aún dormida me dan celos,  
gitano de mis tormentos.

(“Tengo miedo”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 325)

Y es que únicamente  
yo vivo por ti,  
que me das la **muerte**  
o me haces vivir.

(“Dime que me quieres”)

(*Ibid*: 168)

En el plano metafórico, los letristas emplean isotopías sencillas con las que cualquier oyente se puede identificar. A la vez, conforman acciones que remiten de forma certera e inmediata a los efectos negativos desencadenados por el enamoramiento. Algunas de las formas verbales más empleadas son: perder el sentido o la razón, perderse, cegarse, ir por el mundo a tientas o tomar veneno. Dice Rosa Hurtado Balbuena (2003: 341) al respecto: “es un veneno que a pesar de sus efectos nocivos: el sufrimiento amoroso, es deseado por las protagonistas”:

¡Qué veneno me diste a beber  
que quisiera probarlo otra vez!

(“Con mis propios ojos”)

(*Ibid*)

Otro elemento fundamental encasillado dentro de las isotopías de la pasión es la *hybris*, interpretada como desmesura y que, según la visión de Nietzsche (2011: 350) desubjetiviza de tal modo al individuo que dicha desmesura se revela como verdad. Para el filósofo alemán, la música es el arte dionisiaco por excelencia. Además, abundan los sustantivos con gran carga semántica como *embrijo, locura, delirio, ceguera*. A nuestro entender, una de las coplas que sintetiza mejor todos los tópicos y efectos del amor pasional, expresados a través de una estructura anafórica, es “*Embrujá por tu querer*”, escrita por Rafael de León en su última etapa (1975), con música de Juan Solano:

Por ti ardo en vivo fuego.  
Por ti pierdo hasta el sosiego.  
Por ti vivo *enamora*,  
y por ti, además, yo soy capaz,  
de pedir limosna, de matarme y de matar.

(<https://www.letras.com/isabel-pantoja/909399/>)

El autoplagio, la autocita y el reciclaje de ciertos materiales poéticos son bien visibles en Rafael de León para dar nuevos sentidos comunicativos a sus canciones. El ejemplo arriba citado nos remite a otra letra de su autoría escrita en su primera etapa, “Te lo juro yo”, donde uno de los versos del estribillo dice: “Por ti yo sería capaz de matar” (En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 160).

### **3.2. La suerte, sino o destino trágico**

Otro tema de peso para el desarrollo argumental de las letras de la canción española es la suerte, entendida también como sino o destino trágico, casi siempre desde una perspectiva desgraciada de amores destructivos y sucesión de acontecimientos



inevitables. Hallamos su parentesco en el *fatum* greco-latino, aunque debemos tener en cuenta la variante de fatalismo islámico a la que hace alusión Sonia Hurtado Balbuena (2003: 344). Asimismo, Cansinos Assens (1985: 75) se refiere a un fatalismo oriental en *La copla andaluza*, que proclama “la absoluta predestinación de todo”. El escritor y traductor se enfoca, sobre todo, en las reminiscencias del judaísmo y en el drama de la expulsión:

Pienso que estos tristes versos de desterrados de un dolor tan total y tan hondo son una copla que pudiera cantarse con el ritmo de esas otras tristes, sólo de amor, y pienso que, en general, todas estas coplas andaluzas tienen un aire versicular y forman como un salterio desgarrado, como los fragmentos de un salmo único. Pienso también en su acento pesimista y trascendental, en su obsesión de la suerte y el sino y su constante paradero en la muerte, en todos esos espantos que pretende vencer alzando el estandarte del amor o la embriaguez al modo oriental, y me parece que escucho una versión profana de la Biblia en que la idea de Dios es sustituida por la Mujer (Cansinos, 1985: 50).

Si nos detenemos en el repertorio de letras, verificamos cómo el tema del sino ya aparece desde los albores de la copla. “Bajo los puentes del Sena”, escrita por Rafael de León y Salvador Valverde en 1933, hace referencia a un destino adverso que une por un tiempo fugaz a los amantes en un contexto de aventuras y bohemia parisina aún bastante afín al cuplé:

Noche de verano, en la Place Pigalle,  
iba yo sin rumbo y sin rumbo él,  
y sin darnos cuenta, como algo fatal,  
nos unió el **destino trágico** y cruel [...]

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 132)

Otro de los éxitos de la etapa inicial de la canción española, “El día que nació yo”,<sup>21</sup> compuesta por el trío Quintero, Guillén y Mostazo, gira en torno a un destino

---

<sup>21</sup> Esta copla fue interpretada por Imperio Argentina y se hizo muy popular a principios de los años treinta al formar parte de la banda sonora de la película “Morena Clara” (Florián Rey, 1931), junto con otros dos grandes éxitos: “Échale guindas al pavo” y “Falsa moneda”. Como dato curioso, cabe mencionar que fue la película más vista durante la guerra civil española por los dos bandos.

trágico, escrito desde el día de nuestro nacimiento y que no podemos alterar. Por un lado, hay un claro componente astrológico en el trasfondo de esta copla y, por otro, elementos premonitorios, si tenemos en cuenta la fecha de su composición (abril de 1936) y opiniones como las de Pive Amador (2013: 36), cuando afirma que “la letra parece barruntar la tragedia que se avecinaba a nuestro país”.

El día que nací yo  
qué planeta reinaría,  
por donde quiera que voy  
qué mala estrella me guía.  
[...]  
Estrella de plata,  
la que más reluce  
¿por qué me llevas por este calvario,  
llenito de cruces?

Tú vas a caballo  
por el firmamento,  
y yo ciegucecita voy por las tinieblas  
a pasito lento.

El barco de vela de tu poderío  
me trajo a este puerto  
donde se me ahogan  
los cinco sentidos.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/27599/el-dia-que-naci-yo-antonio-quintero>)

Asimismo, la suerte conforma un cliché frecuente en las coplas protagonizadas por mujeres de etnia gitana. Las repetidas referencias a su destino trágico se traducen en una mirada compasiva por parte de los letristas que les dan voz, permitiéndoles expresar en primera persona su situación marginal. Exclama la protagonista de la copla “Arrieros somos”: “¡Qué diferente es mi **sino**,/ gitanita canastera,/ piedra de *tos* los caminos! [...]” (<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1721247/arrieros-somos-concha>)

piquer) Podemos emparentarla con Soledad Montoya, del *Romancero gitano*, de García Lorca, con quien comparte la condición errante y la expresión de la “pena negra”. Tampoco debemos pasar por alto el fatalismo oriental y granadino del escritor modernista Nicolás María López cuyos elementos e imaginario dejan una profunda huella en Rafael de León.

Según nuestro punto de vista, la letra más elocuente, encasillada dentro de esa asociación suerte-gitana es “Buenaventura”. Escrita en versos alejandrinos, defiende una tesis: el destino leído en la palma de la mano, en este caso el de la relación sentimental de la gitana zahorí con el payo, acaba cumpliéndose, aunque el hombre no crea en esas leyes y, *a priori*, abandone a la muchacha por clasismo. Así se expresa en la segunda parte de la canción:

Con la risa entre los labios te alejaste de mi vera,  
ni creías en mis leyes ni tampoco en mi querer.  
¿Qué importaba el sufrimiento de una niña canastera?  
¡Era poco una gitana para un hombre de tu aquel!  
Pero el sino estaba escrito, y las vueltas y revueltas  
de las rayas de tu mano se tenían que cumplir.  
Yo sabía que tus ducas pedirían en mi puerta  
la limosna de un cariño que guardaba para ti.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 227)

Otra variante del destino, estrechamente ligada al flamenco y al contexto de las supersticiones populares andaluzas es el “mal fario”. Funciona como *leitmotiv* de coplas como “Dolores la Petenera”, no exentas de una ideología misógina que culpa a la mujer de los males del hombre. El comienzo dice así:

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**.

(*Ibid*: 151)

Sin duda, la fatalidad posee estrechos vínculos con el amor pasional en la poética de la música popular. Inés María Luna (2019: 262) señala que “en la estética modernista de lo andaluz se muestra una insistencia cada vez mayor en la fatalidad del amor y en la melancolía femenina [...] La mujer andaluza representa, posiblemente más que otras creaciones finiseculares, la fatalidad en que se unen el pecado y la tristeza” (*Ibid*: 278). Por tanto, marginalidad y fatalismo constituyen uno de los binomios clave en la temática e imaginario de la copla.

En otras muchas letras se relaciona la traición del amado con el destino, equiparando el final de la relación a una muerte lenta, marcada por la fatalidad [...]

Yo no sé, corazón, qué ha pasado,  
qué yerba has pisado,  
ni quién te embrujó;  
solo sé que por mor de la **suerte**  
un pozo de **muerte**  
se abrió entre los dos.

(“Pozo de muerte”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 281)

Las heroínas trágicas de la copla parecen buscar ese destino tanático. O, simplemente, no lo pueden evitar. Su representación, en muchos casos, se acerca a la de la *femme fatale* finisecular, representada desde una inclinación natural hacia el pecado o la destrucción. Hurtado Balbuena (2007: 344) sugiere con acierto que “una concatenación fatal, tanto por lo inevitable cuanto por lo desgraciado, de sucesos persigue a las mujeres de las coplas”.

En consecuencia, el sino en la canción española toma como alegoría un *vía crucis* prolongado que, a veces, se salda con la muerte de la heroína o del amado. Se encuentra, sin duda, ligado a una visión trágica y estoica de la vida, a partir de un

universo referencial donde el sacrificio es parte de la visión del amor construida a base de extremos. Por tanto, quedan enfrentados la plenitud fugaz y el desengaño.

### 3.3. Los celos

Los celos conforman otro de los núcleos temáticos principales de la copla, estrechamente ligados a sus representaciones del amor pasional. Acosta, Gómez y Jiménez, cuando analizan las fórmulas de los sentimientos que operan en la copla, aclaran que “la acción amorosa se reduce también a un formulario donde lo más característico es la expresión trágica de la pasión: los celos”. Y citan el siguiente ejemplo:

Celos, dentro del sentido  
y hasta en la raíz del pelo,  
desde que te he conocido  
me están matando los celos.

(“Celos”)

(Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 51)

Desde esta perspectiva, en los textos de la copla es frecuente que la experiencia del enamoramiento se ensombrezca a causa de los celos. Otro aspecto interesante es el análisis de las emociones extremas por parte del yo lírico:

Es como si los cimientos  
me sacudiera un **ciclón**,  
como si llevara un perro  
colgado del corazón.

(*Ibid*: 245)

Según Manuel Román (2006: 134) Antonio Quintero y Rafael de León, una vez “consolidada la Dictadura [...], siguieron contando historias de mujeres celosas y amores prohibidos y malditos”. El historiador de la copla no menciona las tramas argumentales centradas en los celos masculinos, igualmente presentes en el cancionero,

aunque con menor frecuencia. Los celos eran sinónimo del amor romántico, en general, no exento de una carga de posesividad. Un ejemplo es la pieza “Me da miedo de la luna”, enmarcada en una Granada atemporal de fuertes reminiscencias árabes, donde se percibe el aire íntimo, de “ciudad encerrada” que Federico García Lorca (2017: 170) atribuye a la capital granadina. De León narra la historia de la niña del Albaicín, sometida a un encierro asfixiante:

La niña del Albaicín  
vivía en un carmen moro,  
encerrada entre cancelas  
con llaves y con cerrojos. (bis)  
Cuando llegaba la noche,  
llegaba también su novio,  
que junto a la celosía  
cantaba siempre celoso:

Me da miedo, mucho miedo,  
me da miedo de la luna.  
Échate un velo a la cara,  
cubre tu piel de aceituna,  
apaga tus verdes ojos  
que son toda mi fortuna.  
Porque tengo mucho miedo,  
mucho miedo de la luna.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 155)

El poeta sevillano emplea en el citado poema el juego lingüístico y conceptual entre “celosía” y “celos”, además de la atribución tradicional de los celos a los árabes.<sup>22</sup> La localización en una Granada mítica y nocturna, así como la personificación y

---

<sup>22</sup> Esa asociación la hallamos en otras coplas de Rafael de León como “Reina y señora”, dedicada a la Reina María Cristina de Habsburgo-Lorena (“Señora,/ sufriendo celos mortales/ igual que una reina mora”) (En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 324).

dramatización de la luna,<sup>23</sup> que interviene estructuralmente en los hechos y en el desenlace final, evidencian una clara influencia del *Romancero gitano* de García Lorca, para quien el astro de la noche es el de mayor significación dentro de su sistema de símbolos (Correa, 1957: 1060). En la segunda estrofa, la luna simboliza un erotismo reforzado por la sensualidad de los aromas (albahaca) y las plantas (arrayanes, dalias), característicos de la poesía árabe-andaluza:

La niña del Albaicín  
subió una tarde a la Alhambra  
y allí le cogió la noche  
llena de luna y albahaca. (bis)  
Quiso volver y no pudo,  
la luna le dio en la cara  
y un galán besó su boca  
entre arrayanes y dalias.

La niña del Albaicín  
huyó con él de Granada;  
su novio la llora, llora,  
la llora junto a la Alhambra.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 155)

El alhambrismo de la letra citada, más allá de las referencias árabes, toma como modelo la *Tristeza andaluza*, de Nicolás María López, que ejerció, como mencionamos, una gran influencia literaria en Rafael de León.

Otra de las piezas más enigmáticas del repertorio coplero, “No te mires en el río”, presenta un estereotipo de mujer, “mitad Ofelia, mitad Narciso” (Colmeiro, 2005: 85). Sin embargo, podría hacer alusión al mito de la ninfa Eco y Narciso, pero a la inversa. Las demandas amorosas del novio en el estribillo anticipan la tragedia:

---

<sup>23</sup> Podría existir una conexión con otros folclores europeos. Danckert constata que en la tradición germánica “la luna se relaciona con las muchachas casaderas. La luna es un astro de las mujeres, un astro matrimonial” (En Frenk, 1998: 164).

¡Ay, ay, ay, ay,  
no te mires en el río,  
ay, ay, ay, ay,  
que me haces padecer  
porque tengo, niña, **celos** de él!

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 158)

Se trata de una historia enmarcada en lo onírico, pues la figura estática de la niña asomada a la ventana se dibuja espectral desde el comienzo. El río Guadalquivir, vertebrador de la identidad andaluza, es una presencia constante en los poetas neopopularistas de la Generación del 27. La alusión final a la pureza en el momento de hallar el cadáver de la muchacha en el agua parece inspirada en el “Romance anónimo” de García Lorca. Asimismo, nos remite al tema modernista por excelencia señalado por Lili Litvak (1998: 119): “el de la bella muchacha muerta en plena juventud”.

[...] Él la vio muerta en el río  
y que el agua la llevaba.  
—¡Ay corazón— parecía una rosa!  
—¡Ay, corazón— una rosa muy blanca!

Ay, ay, ay, ay  
¡Cómo se la lleva el río!  
Ay, ay, ay, ay  
¡Lástima de mi querer!  
Con razón tenía **celos** de él! [...]

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 158)

Manuel Vázquez Montalbán (2003: 37) justifica el éxito de esta canción en la posguerra porque “como una obra de Shakespeare, tiene distintos niveles. Hay una canción sentimental primitiva: un novio, una novia, una muerte trágica, atávica, *en el agua*. Pero la relación lógica de todos estos elementos es absurda, existe una lógica, pero no es la lógica común de la canción de consumo”.

Encontramos a lo largo del repertorio cómo la sospecha predispone a lo trágico y, en su manifestación más extrema, puede llevar a los protagonistas a cometer crímenes



pasionales. Es el caso de “Antonio Vargas Heredia”, pieza compuesta en 1938 por Juan de la Oliva, Merenciano y Juan Mostazo, cuyo protagonista parece una réplica de Antoñito el Camborio (Antonio Torres Heredia), del *Romancero gitano*. Desde el inicio, el poema nos remite al universo lorquiano:

Con un clavel grana sangrando en la boca,  
con una varita de mimbre en la mano,  
por una vereda que lleva hasta el río  
iba Antonio Vargas Heredia el gitano.  
Entre los naranjos, la luna lunera  
ponía en su frente su luz de azahar,  
y cuando apuntaron las claras del día  
llevaba reflejos del verde olivar [...]

[...] Pero por culpita de una hembra gitana,  
su faca en el pecho de un hombre se hundió.  
Los **celos** malditos nublaron sus ojos  
y preso en la trena de rabia lloró.

(<https://www.lettras.com/carlos-cano/1883481/>)

El adjetivo “maldito” acompaña con frecuencia al sustantivo celos tanto en la copla como en el flamenco<sup>24</sup>. El gitano está poseído por el embrujo maléfico de “la mala hembra” que desencadena sus instintos más primitivos. De este modo, aflora el componente misógino, ligado al hecho generalizado de culpabilizar a la mujer de las desgracias del hombre. Inés María Luna (2019: 269) relaciona este tipo de pasajes con

la fatalidad femenina de muchas coplas flamencas. Es una mujer lejana, fría, sin sentimientos, evocada desde el yo lírico masculino. En tales canciones no hay justificación ni redención alguna de la mujer, porque ésta no es visible, salvo como sombra y enemiga del hombre.

---

<sup>24</sup> Un ejemplo es este fandango que grabó “Camarón de la Isla”: Me la tienes *controlá*/ hasta el agua que me bebo./ Tanto como yo te quiero,/ donde vas a ir a parar/ con esos malditos celos” (En <https://depaloenpalo.wordpress.com/2013/04/20/camaron-de-la-ista-con-la-colaboracion-de-paco-de-lucia-1970-71/>).

Por otro lado, este tipo de textos representan una variante de amor posesivo que deja secuelas psicológicas. En “Tormento de celos” (Román/ Sevilla) la protagonista señala una dependencia emocional patológica de la que es incapaz de liberarse:

Me llevas codo con codo  
por el caminito de la desventura,  
y *pa* vivir de ese modo  
más vale que acabe con esa locura.  
A la rueda del tormento me tienes *encadená*  
y me quemó a fuego lento pidiéndote caridad.  
Prisionera de tus **celos**  
que me cercan como espinos,  
por la noche me desvelo  
y reniego de mi sino.

(“Tormento de celos”)

([https://www.youtube.com/watch?v=Qw0\\_Ny5pVgY&ab\\_channel=TamerlanMusicTraduccionesII](https://www.youtube.com/watch?v=Qw0_Ny5pVgY&ab_channel=TamerlanMusicTraduccionesII))

Cuando los celos los experimentan las protagonistas femeninas, comenta Olga Ortiz (2013:25): “una de las emociones que se consideran aceptables es la resignación o la confinación a un espacio privado.” Así sucede con “La Ruiseñora”, que, tras casarse, renuncia a cantar y se recluye en el espacio reservado para la “buena esposa” según la doctrina falangista, el hogar. A través del soliloquio, la mujer se pregunta por su congoja e, inevitablemente, aflora su vocación de cantante de flamenco, que debió sacrificar:

¿Qué te pasa, Ruiseñora?  
Que tengo un nido de pena y **celos** en la garganta,  
que hasta el corazón me llora  
por seguiriyas, por soleares y por tarantas [...]

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 272)

Es habitual en la cultura popular recurrir a personajes históricos para ensalzar el amor atormentado, un gusto que se remonta al romancero. El oyente realiza

asociaciones inmediatas a través de arquetipos, y ningún personaje será tan representativo al respecto como Juana la loca<sup>25</sup> para simbolizar esos celos posesivos que acaban desencadenando la locura, *leitmotiv* de la canción “La reina Juana” (Guerrero/ Reyes/ Algarra):

**Celos** de la luz y el viento, ¡qué tormento!

**Celos** de la mar y el aire,

Doña Juana está rendida, ¡qué fatiga!

Que no se lo diga nadie,

Doña Juana, por qué lloras

si es tu pena la mejor

porque no fue mal cariño,

que fue locura de amor [...]

Tordesillas la recoge

de **celos**, ya, medio muerta.

En Granada Don Felipe,

Sueño de mármol reposa,

y en Castilla vive presa

la locura de su esposa.

(“La reina Juana”)

(<http://lapoesiadelaopla.blogspot.com/2010/09/la-reina-juana.html>)

Unos años antes, en su *Libro de poemas* de 1921, Federico García Lorca también le había dedicado un poema a Juana I de Castilla. Con rasgos a medio camino entre el Romanticismo y un Modernismo de ecos rubendarianos, llama especialmente la atención la estrofa siguiente:

Tenías la pasión que da el cielo de España.

La pasión del puñal, de la ojera y el llanto,

¡Oh princesa divina de crepúsculo rojo,

con la rueda hierro y de acero lo hilado!

(García Lorca, 2017: 29)

---

<sup>25</sup> La figura de Juana I de Castilla fue rescatada y popularizada por el Romanticismo, tanto en pintura como en literatura.

Como podemos observar, la estrofa incorpora una serie de clichés que explotará la música española a partir de los años treinta: la asociación de lo español con el carácter pasional trágico y violento, y las ojeras como metáfora del sufrimiento y la entrega amorosa femenina. Por último, no faltan las alusiones a una España atemporal y legendaria, a partir de la descripción de la mujer. La copla, en palabras de Acosta, Gómez Lara y Jiménez Barrientos (1997: 51) “manifiesta las pasiones más primarias y por ello más fácilmente asociables con las experiencias individuales del amor”.

Por último, cabe reiterar los fuertes vínculos de la copla con el teatro, tanto en el plano literario como en el representativo. Rafael de León fue capaz de adaptar y de llevar al terreno de la canción popular modelos y fórmulas que emplearon los dramaturgos del Siglo de Oro, donde los celos eran un tema recurrente, con personajes al límite de la cordura, obsesionados por la sospecha de adulterio y la salvaguarda de su honra.

### **3.4. El engaño y la traición**

El tema del engaño forma parte de la estructura emocional en la que se vertebran muchas coplas, cuyas voces líricas femeninas, por lo general, y esquematizando un modelo de trama recurrente, pasan del júbilo a la enajenación del enamoramiento y, finalmente, al dolor extremo ante la traición. Carmen Martín Gaité, en *El cuarto de atrás* (1996: 118-120), menciona que el engaño era “un tema muy de aquellos años, donde imperaban la resignación, el fatalismo y el disimulo”.

El hombre en la canción española se representa, por lo general, inconstante. Así, los letristas ponen de manifiesto su falta de compromiso frente a la dependencia sentimental y económica de la mujer de la posguerra. Pero, por encima de los roles, podríamos decir que la copla sintetiza momentos de conflicto sentimental en los que cualquier oyente podría reconocerse.

Un modelo de mujer engañada es la protagonista de “Yo no me quiero enterar”, escrita en 1941. Algunos investigadores, como José F. Colmeiro (2005: 85), ven en esta canción una declaración colectiva de “protesta en sordina”. Sugiere que el estribillo podría plantear “un rechazo a la miseria de la realidad y una invocación a la no comprensión de la verdad”:

De lo que me está pasando  
yo no me quiero enterar,  
prefiero vivir soñando  
a conocer la verdad.  
Que no me quiero enterar,  
no me lo cuentes, vecina,  
pues sé que lo sé de más  
y estoy más muerta que viva.  
¡Ay, tened de mí compasión,  
tened de mí caridad,  
porque tengo un corazón,  
que no se quiere enterar.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997:183-184)

Se trata de una canción con varias capas, donde se enfrentan el soliloquio de la protagonista con la realidad exterior, cuando se evidencia la infidelidad del marido. Pero, esa forma de no hacer frente a la verdad, “como parte sustancial de una filosofía de la vida popular”, en palabras de Vázquez Montalbán (2000: 42) ¿podría hacer referencia a los fusilados o encarcelados del bando de los vencidos, sobre los que no se podía pronunciar la familia? Teniendo muy en cuenta el contexto histórico, no se puede descartar un mensaje subliminal codificado en ciertos pasajes del poema:

Que no me quiero enterar  
del hierro que estoy cautiva,  
no ves que lo sé de más  
y estoy más muerta que viva.  
Tened de mí compasión,  
tened de mí caridad,  
porque tengo un corazón  
que no se quiere enterar.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997:183-184)

La pieza “Judas”, escrita por Rafael de León en colaboración con José Antonio Ochaíta, se sirve del arquetipo bíblico de Judas Iscariote, que traicionó a Jesucristo por unas monedas,<sup>26</sup> como alegoría del adulterio, enfatizado en el estribillo:

Judas, más que Judas, Judas,  
qué difícil es ser fiel.  
Noche del Huerto me has dado,  
luna de Jerusalén.  
Treinta dineros, vaya un caudal,  
*pa vendé* la rosita  
que estaba *cuajá* en tu rosal.

En el plano literario, abundan los símbolos naturales que remiten a una Andalucía rural, como la representada por un árbol, el limonero, para simbolizar la promesa rota tras la consumación:

A los pies de un limonero florecido  
una noche que en la vida olvidaré,  
a un mocito pinturero y presumido,  
temblorosa le entregué yo mi querer.  
Yo creí en su juramento,  
yo no vi su falsedad,  
y me ahoga ahora el tormento  
de mirarme *abandoná*.  
Y a la sombra de aquel limonero  
que un día, dichosa, me vio sonreír,  
deshojando una a una mis penas  
igual que una rosa, le canto yo así [...]

(“¡Ay limón, limonero!”)

(<https://www.quedeletras.com/letra-limon-limonero/rocio-jurado/58224.html>)

---

<sup>26</sup> La leyenda de Judas es de rica tradición en la literatura española, como observa Murillo Amo (1999: 13) y cuando aparecía en la música popular era fácilmente reconocible por las masas.

Como aclara Margit Frenk (1998: 166), “hay buen número de viejas canciones españolas que contienen imágenes de amor frustrado dentro de un entorno natural generalmente asociado con encuentros felices”.

Cuando la mujer cometía el adulterio, legalmente la pena impuesta era mayor,<sup>27</sup> así como la carga de arrepentimiento. En palabras de María Victoria Martins Rodríguez (2012: 2839):

Por si el mandato moral no era suficiente, el Régimen tomó sus medidas a través de una legislación *ad hoc* que consideraba el adulterio como un delito mucho mayor en la infidelidad de la esposa y establecía el derecho de uxoricidio por causa de honor por el que un hombre era penado solo con destierro al dar muerte o lesionar gravemente a la esposa si fuera sorprendida cometiendo adulterio.

Por tanto, si en el hombre no estaba mal visto el engaño,<sup>28</sup> la mujer adúltera se fustigaba con el cilicio de la culpa, sintiéndose impura y merecedora de un castigo divino:

Dios me niegue pan y ayuda  
y hasta el agua de beber  
porque en una horita mala  
traicioné a un hombre de bien.

No me mires a la cara  
porque no me lo merezco,

y si me miras, despréciame  
que estoy sucia de otros besos.

(“No me mires a la cara”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 234)

---

<sup>27</sup> Específicamente la Ley 11 de mayo de 1942, por la que se restablece en el Código Penal el delito de adulterio, BOE 30 de mayo de 1942, que estuvo vigente hasta la ley 79/1961 de 23 de diciembre.

<sup>28</sup> Queda patente en las canciones la mayor permisividad concedida al varón adúltero, tanto legal como socialmente.

Esta casada infiel se encuentra en las antípodas de la de García Lorca, representada en el *Romancero gitano*, libre de culpa y remordimientos y que actúa en todo momento como sujeto activo. Para Lucía Prieto Borrego (2016: 300), la mujer adúltera de “No me mires a la cara” es “la más patética de las representaciones femeninas en la copla” cuando se humilla de rodillas ante el esposo para buscar su perdón. Como explica la investigadora, “su falta va contra la institución familiar y por tanto sus actos tienen una dimensión que trasciende al individuo, como se refleja en el papel reservado a la familia en el proyecto moral del franquismo” (*Ibid*). El siguiente fragmento de la letra alcanza el clímax de la humillación:

Con un nudo en la garganta,  
a tus pies vengo a caer,  
hasta que digas levanta,  
levanta, mala mujer.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 235)

Constatamos que el tema del engaño es complejo y puede tener lecturas muy diversas si además se analiza desde el contexto sociopolítico. Pero, por encima de todo, es una parte integrante del proceso del amor en la copla, que expresa, como ningún otro género poético-musical, la rabia y el dolor por el engaño, a través de sustantivos sencillos y lugares comunes de comprensión general para todos los públicos, dentro de la cultura de masas.

### **3.5. La honra**

Como ya mencionamos en la introducción, dentro de la influencia de la literatura medieval constatable en la copla no debemos perder de vista los vínculos literarios con el romancero, tanto a nivel estilístico como temático. De hecho, se han recopilado numerosos romances relacionados con la deshonor, un aspecto que también aparece en la letrística de la canción española.

El honor es un concepto creado en la Edad Media y, según la visión de Américo Castro (1916), también formó parte del corpus de “valores incuestionables” característicos de la España del Siglo de Oro (En Martínez, 2008: 1). En primer lugar,



debemos aclarar las diferencias entre el *honor* y la *honra* que Ramón Menéndez Pidal (1940: 155-6) se encargó de deslindar, siendo el honor reverencia o consideración que el hombre gana por su virtud y buenos hechos, mientras que la honra, si bien se logra por actos propios, depende de actos ajenos, de la estimación y fama otorgada por los demás. Asimismo, Anahory-Librowicz (1989: 322) explica del siguiente modo la palabra honra en el romancero:

[...] es un concepto estrechamente ligado a la sensualidad, a la noción de castidad, pureza y fidelidad. Huelga decir que, mientras el hombre puede seducir, traicionar, abandonar a su amada/ mujer sin poner su honor en peligro, a la mujer le cuesta muy caro jugar con el amor ya sea verbal o concretamente [...]. En última instancia, honor femenino y masculino se definirían como términos opuestos: la deshonra de la mujer viene de la expresión de su sensualidad, la del hombre de la ausencia de ésta.

Tampoco podemos perder de vista la influencia del teatro español de los Siglos de Oro, donde la honra suponía un gran motor creativo, junto con el tema de los celos. No es de extrañar que los letristas, plenamente insertados en la cultura de masas al producir canciones de consumo, siguieran algunos parámetros y recursos dramáticos del teatro del siglo XVII, cuya fórmula de éxito acuñó Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). De hecho, el célebre dramaturgo concedió gran importancia al tema del amor conyugal por su dimensión colectiva: “Los casos de la honra son mejores/ porque mueven con fuerza a toda gente”.

A principios del siglo XX, en el cuplé sicalíptico, las artistas estaban muy lejos de representar la honra. Especialistas como Javier Barreiro mencionan “la simbiosis casi imposible de las obsesiones más morbosas del español de su tiempo: la cupletista y la virginidad” (En Bentura, 2000: 123). Pero, a partir de 1939, cuando la copla desplaza definitivamente al llamado género ínfimo, la ideología franquista retoma pilares del Antiguo Régimen, como eran la familia, la procreación dentro del matrimonio y la importancia concedida a la virginidad en las muchachas casaderas. Configura así una moral estricta a la par que hipócrita, bien reflejada en algunas composiciones en las que las protagonistas defienden ellas mismas su honra con obstinación. Las comparaciones recurrentes con lo animal (“las fieras”) son alusivas a la importancia de salvaguardar el decoro y no poner en peligro una honra que la mínima expresión de sensualidad o de

flirteo podía poner en duda. Como observa María Rosal (2011: 21) “esa mujer ha de saber tratar a los hombres, defendiendo el bastión de su virginidad tal y como Iglesia y Estado pregonan”. Un modelo paradigmático es “Candelaria, la del Puerto”:

[...] Y en cuestiones de cariño  
a los hombres tiene a raya,  
porque sabe dar desplantes  
y es mujer buena y cabal.

Antonio el de Punta Umbría  
le dijo que la quería,  
pero Candela lo rechazó [...]

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 295)

Además, en el estribillo, Candelaria pone énfasis en la custodia de su honra, a través de los símbolos tapia-huerto:

Soy yo misma carcelera  
de las tapias de mi huerto,  
y si alguno se atreviera,  
por mis vivos y mis muertos,  
que lo mismo que las fieras  
contra *tós* se defendiera,  
Candelaria la del Puerto.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 295)

Estos “desplantes” de las heroínas son recurrentes, especialmente en las bailaoras y cantaoras que, sometidas a la vigilancia del público y, por extensión, del pueblo, tratan de mantenerse al margen de romances y habladurías. Sin duda, ven al hombre como antagonista.

La honra, tal y como ocurre en el romancero viejo, es sinónimo de pureza y tiene su espejo en la Virgen María, que señala el único destino aceptado para la mujer: castidad y matrimonio. Dentro de esta concepción, emplea Rafael de León el cristal como símbolo de transparencia y honradez ante una sociedad hostil y moralista. Ana

Martín Villegas (2017: 159) demuestra como en los textos de la copla se valora la pureza incluso por encima de la omnipresente belleza física. Así, Candelaria la del Puerto va “vestida de cristales con el alma al descubierto” (En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 296) y Rosa la de los lunares, “tiene la fama como el cristal” (*Ibid*: 261). Por lo general, las coplas hacen alusión a la pérdida de la virginidad de forma conservadora y mediante alegorías, especialmente las circunscritas al campo semántico de los jardines y de lo floral como la rosa, el nardo, la azucena o el azahar. “Te di mi rosa primera/ y tú, ¿qué me diste a mí?”, se lamenta la protagonista de “Cuchillito de agonía” (<https://www.coveralia.com/letras/cuchillito-de-agonia-lo-mejor-de-se-llama-copla-volumen-2.php>), en el primer verso de la canción, para reprocharle que, a pesar de su entrega absoluta y cuidados, solo ha recibido maltrato (simbolizado en “las ojeras”, y en el “vino aguado”). Así, de “rosa primera” pasa a “rosa de pena”, en referencia a una relación amorosa atormentada. En otro pasaje de la misma pieza, escrita por Xandro Valerio y José Antonio Ochaíta, encontramos otra alusión implícita a la virginidad: “Como puede ser que olvides/ lo que te di a manos llenas [...]” (*Ibid*).

El hombre adquiere el papel de un “jardinero” que decide si custodiar o deshojar la “rosa”, es decir, si tener o no relaciones íntimas con la mujer. Así lo refleja la pieza “Araceli, flor de nardo” del repertorio de Miguel de Molina. La letra, al igual que la anterior, de Ochaíta, en colaboración con San Juan, revela la formación clásica del poeta de la Alcarria y la rica intertextualidad con la poética de los cancioneros y del petrarquismo, fusionada con la atmósfera de los barrios populares andaluces:

A pesar de haber nacido en San Bernardo  
que es un barrio sevillano mil por mil,  
Araceli era tan blanca como un nardo  
de esos nardos primorosos del abril.  
Los mocitos de aquel barrio jaranero  
respetaban su blancura virginal  
lo mismito que respeta el jardinero  
la blancura de la rosa en el rosal.  
Mas como el amor es juego  
lo iban dejando *pa* luego,  
*pa* cuando el brote de nardos  
acabara de cuajar.

Y ahora ponían su orgullo  
en cuidar aquel capullo,  
y sin tocarlo, cantar [...]

(<https://www.coveralia.com/letras/araceli—flor-de-nardo-miguel-de-molina.php>)

Un símbolo a tener muy en cuenta en la copla es el clavel, flor polisémica que puede aludir tanto al deseo como a la virginidad. En torno a la segunda gira el argumento de “La Clavelona”:

Con el vele, vele, vele,  
con el vele, vele, va.  
¿Quién te quitó los claveles  
un martes de carnaval?<sup>29</sup>

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 249).

El apodo “Clavelona”, formado por clavel + el sufijo aumentativo -ona, retrata a una flamenca de armas tomar que toma la justicia por su mano para reparar su honra. Así, abandona el negro luto<sup>30</sup> que viste tras el agravio para vestir de rojo y cantar hasta el alba. Encontramos una alusión a la dignidad e independencia de la mujer artista, vinculada al tema central de la limpieza del agravio hecho al honor:

Clavado en un limonero,  
con una muerte de acero,  
la justicia lo encontró.  
Dijeron en los papeles  
que a aquel hombre lo mató  
el cantar del vele, vele.  
Y entonces, La Clavelona  
su negro luto abandona  
y vistió de colorado,  
y entre palmas y alegría

---

<sup>29</sup> El Carnaval en los países de tradición católica estuvo asociado durante siglos a cierto desenfreno y permisividad previos a la Cuaresma.

<sup>30</sup> El luto aparece también en otras coplas sobre mujeres deshonradas.

le dan las claras del día  
cantando por los colmados.  
Y a muchas personas les da que pensar  
cuando suena el vele  
de La Clavelona por El Limonar.

*Estrillo*

Con el vele, vele, vito,  
con el vele, vele, vi,  
ya se acabó el señorito  
que andaba detrás de mí.  
Con el vele, vele, vele,  
con el vele, vele, va,  
qué caros son mis claveles  
un martes de carnaval.  
Por fin se cumplió el castigo  
del vele que dijo un día:  
– Me voy a casar contigo,  
Clavelona de mi vida.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 250).

La mujer “buena” equivale a la virgo, en oposición a la “mujer mala” que, según la visión misógina del flamenco y, en cierta medida, de la canción española, además de embaucar, no es casta. A los hombres se les avisa del poder maléfico de las “malas hembras” que, como explica María Rosal (2011: 24), pueden hacerles “perder la voluntad, la vida o la hacienda, aunque no la honra, pues el imaginario patriarcal no condena la infidelidad en los varones”.

Entre todas las transgresiones que llevan a cabo algunas protagonistas femeninas de la canción española, la mayor de todas es matar al hombre que las traiciona o difama. El planteamiento, nudo y desenlace de este tipo de piezas tiene el siguiente esquema en común: amor pasional-entrega sin límites-desfloramiento-abandono-crimen cometido por la mujer ante las promesas incumplidas del compañero sentimental. Pero, al contrario de lo que reflejaban las obras dramáticas del siglo XVII vinculadas a la honra,

donde un familiar masculino<sup>31</sup> se encargaba de hacer suya la afrenta, en la copla siempre son las mujeres las que toman la justicia<sup>32</sup> por su mano. A pesar de todo, no son condenadas por la sociedad, al ser la honra “patrimonio del alma” (Rosal, 2011: 46). Llama la atención la frialdad y convicción con la que algunos personajes femeninos ejecutan los crímenes pasionales:

Yo lo maté a sangre fría  
por hacer burla de mí,  
y otra vez lo mataría  
si volviera a revivir.  
Con que apunte el escribano  
que al causante de mis males  
por jurar cariño en vano,  
sin siquiera temblarle la mano,  
lo mató Lola Puñales.

(“Lola Puñales”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 241).

Comenta Rosa Peñasco, refiriéndose a la pieza citada: “la promesa incumplida ha dado lugar a más de un homicidio; además, matar con el orgullo de haber salvado el honor, no debía estar demasiado mal visto[...] Muchos de ellos resultaban impunes porque quedaban amparados dentro de la circunstancia eximente de la responsabilidad de ‘legítima defensa’ o por un ‘trastorno mental transitorio’, justificado por el ‘arrebato u obcecación’ de un momento especialmente impactante a nivel emocional” (Peñasco, 2018: 198). Como ejemplo, cita “La jota de mi balcón”, compuesta por Quintero, León y Quiroga, donde se narra la muerte de un joven que tenía relaciones con tres mujeres al mismo tiempo, y lo acaba pagando caro:

---

<sup>31</sup> Por lo general, un padre o un hermano.

<sup>32</sup> La relación entre la copla y el derecho la ha estudiado ampliamente Rosa Peñasco en su ensayo: *La Copla sabe de leyes. El matrimonio, la separación, el divorcio y los hijos en nuestras canciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2000. Asimismo, Alan Deyermond (2001: 19) deja constancia del empleo de términos jurídicos en la poesía de los cancioneros ingleses, por lo que se puede considerar un fenómeno común a la lírica popular europea.

[...]Me caiga una maldición  
si no te quiero mañica,  
me caiga una maldición.  
Y en una calle cualquiera  
me partan el corazón,  
si no te quiero, mañica.

Y sin vida lo encontraron a la puerta de Pilara,  
pero nadie dio razones para el caso esclarecer,  
y los jueces no supieron en verdad quién lo matara  
en legítima defensa de su honra y su querer.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 290)

Estamos ante la figura de la mujer matadora. Como pone de relieve Anahory-Librowicz (1989: 321), “en la mujer el honor lleva connotaciones negativas y fatalistas. Encerrada desde el principio en el estrecho marco de la conducta sexual, la honra femenina no se acrecienta, mas sí se puede arruinar con el menor “deslice” sentimental. Una vez perdida, ya no se puede recuperar”.

En la canción española encontramos un segundo tipo de deshonor por difamación, cuyo mito literario más representativo es La Dolores, como veremos más adelante. En general, son hombres despechados o no correspondidos los que difunden las habladurías sobre las protagonistas, algunas de las cuales reaccionan con visceralidad. Es el caso de “La Marimorena”, una cantaora<sup>33</sup> de gran presencia escénica. Su propio mote tiene connotaciones de alboroto. La artista opta por cantar la copla que la difama para avisar de su personalidad vengativa. Por tanto, desde el comienzo del poema, se barrunta la tragedia:

Todo el mundo se queda callado  
y la sangre no corre en las venas  
cuando sale a cantar al tablao

---

<sup>33</sup> Son muy comunes estas coplas protagonizadas por artistas del flamenco, en las que la calumnia se va difundiendo por el café cantante o tablao donde actúan.

con su empaque la Marimorena.  
Porque saben que ella tiene  
una espina entre las sienas,  
que la trae a mal traer,  
una copla **maldecida**  
que va y viene noche y día  
por las mesas del café,  
y a deshora de la *madrugá*  
ella misma la suele cantar:

*Arsa* y toma con ese semblante,  
que ¿de dónde viene la Marimonera?  
Que del Puerto de ver a su amante,  
que lleva dos años metido en la trena.  
Pero, dicen los vecinos,  
que de noche y al volver,  
se tropieza en el camino  
con un mozo de Jerez.  
Y aseguran que este cuento  
no termina por las buenas,  
como no borre del viento  
el cantar que la envenena,  
y no vaya despacio y con tiento,  
*arsa* y toma la Marimorena.

<https://www.quedeletras.com/letra-la-marimorena/lolita/31236.html>

El poema, que resume la vigilancia a la que eran sometidas las mujeres “descarriadas” por parte de sus vecinos, acaba con la muerte del difamador en manos de la flamenca. Ésta tiene en todo momento un papel activo y confía en que la sentencia será a su favor, al tratarse de un crimen de honor y haber mostrado fidelidad a su amante, prisionero en el penal de El Puerto, a quien habían llegado los rumores:

No me nombren abogados,  
no me quiero defender,



que a ese hombre lo he matado  
por salvar a mi querer.  
Que mi honra siempre ha sido  
del color de la azucena,  
*pa* que venga un malnacido  
y la ponga en cuarentena.  
Y eso a nadie se lo ha consentido,  
*arsa* y toma la Marimorena.

(<https://www.quedeletras.com/letra-la-marimorena/lolita/31236.html>)

Con idéntica determinación actúa Rosa la de los lunares, que alerta de la venganza.<sup>34</sup>

Rosa la de los lunares  
tiene la fama como el cristal;  
quien la lleve entre cantares  
tarde o temprano la ha de pagar.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 261)

Esta heroína saldrá triunfante, al limpiar su fama (“Y Sevilla me coloca/ mi corona de azahares”), provocando la locura del difamador, finalmente encerrado en un psiquiátrico.

Observamos como Rafael de León pone en boca de las protagonistas la denuncia por la falta de constancia de los hombres tras el goce sexual:

Mucho “te quiero y me muero, mujer”,  
mucho “te juro por Dios”,  
y si te vi no me acuerdo después  
de que en sus brazos cayó.

(“Lola Puñales”)

(*Ibid*: 240)

---

<sup>34</sup> Es habitual que las protagonistas avisen de la posible venganza, lo cual forma parte de la atmósfera premonitoria de la canción española.

En otras piezas, al igual que en el teatro de los Siglos de Oro, el poeta emplea el verbo “burlar”:

Y mientras juraba  
su falso querer  
de Pastora el calé se burlaba  
y muerte encontraba  
por la mano de aquella mujer

(“Pastora la de Triana”)

(Román, 2006: 108)

Ya el nombre propio Pastora tiene connotaciones de guardar o vigilar. Por tanto, encontramos en el cancionero abundantes casos de mujeres fuertes, con iniciativa propia. A nuestro modo de ver, se asemejan a otro arquetipo en la tradición literaria española como es el de la serrana, que ya aparece en *El Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, en la primera mitad del siglo XV. María José Osuna defiende que “tras ellas se atisban mujeres que protestan contra la sociedad, una sociedad que ha establecido unas normas rígidas de comportamiento que las mujeres se ven obligadas a cumplir” (En [https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste\\_hita/03/osuna.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/03/osuna.htm)).

Por otra parte, la importancia concedida a la honra, aún en pleno siglo XX, está estrechamente vinculada al panorama histórico-ideológico. Como señalan Enrique Encabo y Berta Rubio (2014: 246), durante los años de dictadura franquista, “el honor de la mujer era el honor de la patria” Así lo expresó el discurso de la Sección Femenina recogiendo la esencia de los ideales joseantonianos, donde la función social de la mujer era la de transmitir a sus hijos un sentimiento de abnegación y de lucha por los ideales patrióticos: “A la madre española, pura de pensamientos, casta de cuerpo, discreta y prudente, suavemente enérgica, piadosamente caritativa, modesta e inteligente, sumisa pero digna, señora siempre, debe nuestra Patria su característica moral, su modo de ser y de sentir íntimo, pues ella tiene la importante y trascendental misión de inculcar en la juventud grandes ideales [...] para formar hombres nobles, valores y patriotas con suficiente espíritu de sacrificio para ofrecer la vida por la Patria, si así lo exigen las circunstancias” (En Manrique Arribas, 2007: 210-211).

Consideramos que la recuperación de conceptos como la honra, tan propios de la Edad Media y de los códigos caballerescos, podría reflejar la ideología conservadora de la copla. Pero, lo que resulta evidente es su modo de testificar el retroceso que supuso el franquismo para los derechos y libertades de la mujer española, cuya sexualidad se limitaba a fines reproductivos dentro del matrimonio.

### **3.6. El maltrato y la violencia en la copla**

La copla como manifestación cultural refleja las costumbres de una etapa histórica, y está asimismo condicionada por factores de índole social, ideológica, económica o antropológica. En ese sentido, los actos de violencia, como subraya María José Jiménez Tomé (2003: 292), “no son una *rara avis* en la copla: engaños, celos, asesinato, malos tratos, acoso, abandono, traición, intentos de suicidio, todos ellos temas relativos a las relaciones de pareja o al seno familiar [...] muchas de las situaciones que describen las letras de las coplas nos remiten muy directamente al pasado más remoto del ser humano y de la literatura, desde sus orígenes”.

En el repertorio de letras encontramos ejemplos de distintos tipos de violencia, desde el maltrato físico y psicológico, hasta los crímenes pasionales cometidos tanto por hombres como por mujeres. Para entender mejor este plano violento de la copla, debemos, una vez más, contextualizar la época de mayor producción y audiencia –los años cuarenta y cincuenta– donde el papel de la mujer quedaba relegado al ámbito doméstico y, por tanto, a una situación de dominio masculino absoluto.

En otro plano, debemos tener en cuenta, como venimos señalando, la constante influencia del flamenco en el imaginario y la estilística de la canción española. José Luis Buendía (2001: 291) menciona la existencia de un buen número de coplas flamencas en las cuales “la imagen de la mujer sale perjudicada y hasta víctima de una brutalidad masculina”. Un recurso habitual en las creaciones de Rafael de León era tomar como modelo una copla popular para componer el estribillo y, a partir del mismo, construir la trama y el resto del poema. Así sucede en “Romería del Quintillo” (1932), cuyo contenido concentra una idea del amor basada en una violenta posesividad, acrecentada por los celos:

La novia que yo tengo  
se llama Carmen  
y ha de ser mientras viva  
*pa* mí o *pa* nadie.  
¡Malhaya el día  
que vine yo con ella  
de romería!

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 130)

En el cancionero de la copla sobresale un caso evidente de violencia de género: “La Ruiseñora”. Stephanie Siebuth (2016: 252), en su ya citado estudio monográfico *Coplas para sobrevivir*, observa cómo esta pieza ofreció a los vencidos de la Guerra Civil una herramienta para recuperar la voz y la humanidad que les había usurpado el régimen franquista. La alegoría de acallar la voz está personificada en La Ruiseñora, una cantaora flamenca que desplegaba su talento en la taberna de El Tres de Espadas (ya el nombre del café cantante nos da una clave implícita de la tragedia que vendrá después a causa del triángulo amoroso). Tras la boda con Paco Olivares, éste le prohíbe cantar. Toda una supresión de derechos que impiden a la esposa ser independiente y ejercer su profesión artística. Al año, la mujer se rebela y vuelve a cantar a la taberna. Despechada ante la infidelidad de Paco, reivindica su identidad de cantaora:

Subió derecha al tablao:  
– ¡Aquí está *La Ruiseñora*  
*pa* lo que guste mandar!  
¡Lo de ése y yo se ha *acabao*!  
¡Vuelvo a ser la cantaora!  
¡Conque vamos a cantar!

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 273)

Inmediatamente, Paco Olivares ejerce tanto su control marital como sus derechos de posesión plena, según el código patriarcal, matándola de un disparo:

– ¡Pues se va a cumplir tu suerte!  
Y al relámpago de un tiro

el café se iluminó;  
ella vio llegar la muerte  
y en el último suspiro  
de este modo le cantó [...]

(*Ibid*)

Stephanie Sieburth (2016: 252) arguye que la cantaora “gana la victoria moral con su última copla, al poner de manifiesto lo desproporcionado del castigo, pues su único delito fue amarlo” (“*¡Mira qué bien has pagado/ lo que yo a ti te quería!*”). Aun así, en su agonía final, muestra tal grado de sumisión que justifica ante las autoridades el acto criminal del marido y les pide una pena leve para Olivares:

Tenedle, por Dios, clemencia,  
piedad tenerle los jueces,  
que yo le diera licencia  
para matarme cien veces.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 272-273)

Según María José Jiménez Tomé (2003: 294) “la mujer soportaba circunstancias de continuas vejaciones que el entorno de entonces consideraba absolutamente normales o las calificaba como *crimen de honor* [...] la copla pone de manifiesto la asiduidad con la que se practicaba la violencia doméstica”. De este modo, la sociedad alentaba este tipo de comportamientos, agrandando la brecha de desigualdad entre sexos. Dos claros exponentes son las letras de “Te lo juro yo” y “Dime que me quieres”:

Llévame por calles de hiel y amargura,  
quiebra mi cintura  
y hasta pégame;  
échame en los ojos un *puñao* de arena  
mátame de pena,  
pero quíereme.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 160)

Si tú me pidieras que fuera descalza,  
pidiendo limosna descalza yo iría [...]  
Que yo soy tu esclava y tú el absoluto  
señor de mi cuerpo, mi sangre y mi vida.

(*Ibid*: 167)

Ésta última representa a una protagonista que se humilla por completo ante el hombre. Además, están representados los extremos verbales característicos de la copla, cuya intensidad sentimental y contenidos, en ocasiones, van más allá de lo políticamente correcto. Sorprenden, asimismo, las veladas insinuaciones de suicidio:

Si tú me dijeras que abriese mis venas  
un río de sangre te salpicaría,  
si tú me pidieras que al fuego me echase  
igual que madera me consumiría [...]  
y si me dijeras que ya no me quieres,  
no sé la locura que cometería.

(*Ibid*: 168)

Los versos tercero y cuarto de la estrofa citada podrían hacer alusión a la tradición india, ya desaparecida, del *sati*, en la cual la viuda se echaba a la pira funeraria de su difunto marido para, a través de este acto de inmólación, demostrar su fidelidad y pureza.

A pesar de que la copla muestre numerosos ejemplos de transgresión femenina, hay protagonistas que se sitúan en el extremo contrario al adoptar un comportamiento de total sumisión. Pierre Bourdieu (2000: 49) reflexiona sobre la dominación masculina y el hecho de que tenga todas las condiciones para su pleno ejercicio:

Las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico.

Por el contrario, encontramos ejemplos de piezas que hacen referencia a crímenes pasionales cometidos por mujeres, que difieren de los estudiados en el apartado anterior, pues la causa ya no es la restitución del honor sino la evidencia del engaño. En palabras de Rosa Peñasco (1996: 67) “estas protagonistas ejercen su libertad con la máxima transgresión, la del asesinato”. Un ejemplo elocuente es la pieza “Vengo a entregarme (Señor Sargento Ramírez)”, donde la protagonista narra en primera persona el crimen que ya venía anunciando a causa de la traición conyugal. La inevitabilidad acrecienta su dimensión trágica:

Aquí tiene usted mis manos, señor Sargento Ramírez,  
póngame usted los grilletes, que será mejor así;  
que estoy pensando en la muerte y no quiero cometerla  
que tengo un hijo un hijo y no quiero que se avergüence de mí.

Carretera adelante yo prefiero ir  
a seguirlo viendo con esa persona  
que el agua y el aire me ha quitado a mí [...]

Entre los juncos del río, los dos se estaban besando,  
y una sombra blanquecina se apareció entre los dos;  
con un cuchillo de luna corté la flor de un ‘te quiero’,  
los corales de su sangre el agua se los llevó.

(<https://www.coveralia.com/letras/senor-sargento-ramirez-marife-de-triana.php>)

Los dos últimos versos citados podrían contener un guiño a la “Canción del jinete (1860)” de García Lorca (2017: 349), especialmente el verso: “¡Qué perfume de flor de cuchillo!”), donde el contraste del arma con los elementos perfume-flor es notable y amplía el plano sensorial y sinestésico (visión y olor de la sangre). Asimismo, Rafael de León, al igual que el poeta granadino, enmarca el crimen en un entorno rural y específicamente junto a un río, entre los juncos, lo que connota un tipo erotismo y fertilidad conectado con lo tanático.

Afirma Rosa Hurtado Balbuena (2003: 353) a propósito de la muerte en la copla: “Por supuesto, que se producen muertes físicas, provocadas por un tiro, una copla, un

cantar, un cuchillo, un puñal, una espada, un río, un toro, una cara bonita, un beso. Los motivos que llevan a la muerte quedan en la memoria colectiva”.

Adriana Cases Sola (2016: 161) cita el análisis abordado por Alejandro Dumas de los crímenes perpetrados por mujeres en la obra *Las mujeres que matan y las mujeres que votan* (1880). El autor francés los explica en función de “la falta de derechos de las mujeres y su desprotección legal frente a los hombres”. En el caso de las mujeres asesinas, su fuerza y rudeza tan características de arquetipos masculinos se opondría, como apunta la investigadora en su tesis, “a las características consideradas femeninas y que formaban parte del arquetipo de feminidad hegemónico, como eran la sensibilidad, la pasión e irreflexión, la pasividad y una conducta pacífica” (*Ibid*).

Mujeres retiradas del mundo a causa de la violencia ya aparecen desde el Romancero y algunas protagonizan obras de teatro del Siglo de Oro, como es el caso de *La Serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara. María Ángeles Bazalo Miguel (2003: 219) especifica que hay “una figura femenina apartada del camino literario durante mucho tiempo, salvaje y animal, matadora de hombres desde la tradición de las Amazonas del mundo antiguo y las sirenas odiseicas”.

Otro ejemplo de crimen pasional es el de “La guapa, guapa”. El poema de José Antonio Ochaíta, salpicado de elipsis y ambigüedad, narra la historia de una prostituta que asesina a su amante por celos y tras ser ignorada por completo:

¿Dónde va ese buen mozo, que se me escapa?  
Y a su boda de rumbo no me convida.  
Que yo no te conozco ¡lo sabe el Papa!  
Que a mí me está esperando mi prometida  
y a mí no me detiene ninguna guapa.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1721345/la-guapa-guapa-concha-piquer>)

Observamos cómo se contraponen claramente dos mundos en esta pieza: el que se ajusta a las normas sociales y a la España del nacionalcatolicismo (“prometida”, “Papa”) y el de la gente que transita los márgenes (“La Guapa”, “mi puerta cerrada”). Todo está envuelto en misterio, parece que “el regodeo en la exclusión” es el núcleo de esta canción, según constata Arantxa Vela (2019: 6). Al igual que “La Parrala”, la protagonista no tiene nombre, lo que revela su situación de marginalidad, ni quiere colaborar con las autoridades para esclarecer el crimen:



Escribano, echa un borrón,  
a ver si mi nombre tapa,  
que esconde mi condición  
el nombre de perdición:  
¡La guapa, la guapa, la guapa!

Al preguntarme los jueces  
por qué en el banquillo está,  
yo les respondí cien veces:  
que por guapa y nada más.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1721345/la-guapa-guapa-concha-piquer>)

Otra heroína trágica que mata a su amante es “La Macilenta” (En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 152-153), calificada por la voz narradora como “maligna mujer”. Ya el color del rostro con el que se la apoda nos da indicios de la culpabilización, además del sufrimiento en el que vive por “mal de amores”, que se refuerza más adelante al mencionar que se “iba quedando/ color de cera y marfil” (*Ibid*), para describir al final, con economía de recursos, el momento del asesinato:

Pero el filo de una espada  
fue el que una noche habló,  
y al señor que la quería  
y que otra mujer tenía  
sobre las piedras clavó.

(*Ibid*)

María Carreño (2015: 9) observa cómo “este tipo de asesinato brutal por parte de una mujer no puede dejar de recordarnos el famoso episodio de la Yael bíblica (Jc 4: 17-22), quien clava a Sísara al suelo con una clavija”. En el poema de Rafael de León, “la Macilenta” se rebela ante el engaño, presa de la rabia por ser señalada como la “otra”. Si atendemos a la fecha de composición del poema (1940), podríamos hacer otras lecturas ideológicas y jurídicas: la crítica implícita a la supresión en España de la Ley del Divorcio del 23 de septiembre de 1939 y sus consecuencias para la población española.

Además, redundar en el silencio de la protagonista se traduce en un posible guiño a los vencidos de la Guerra Civil que, al cantarla, tenían la posibilidad de sublimarse pensando en una venganza simbólica (Sieburth, 2016).

La violencia también puede ser verbal, pues en palabras de Rosa Peñasco (2018: 197) “la copla nunca tiene término medio”. Por tanto, el amor pasional puede revertir en desprecio y odio, como podemos apreciar en la siguiente estrofa:

Con carbones encendidos  
que le queman esa boca  
al que juró tantas veces  
que estaba por mi persona.

(“Cinco farolas”)

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1721257/cinco-farolas-concha-piquer>)

Rosa Peñasco (2018: 255) nos muestra algunos ejemplos de vejaciones conyugales en la letrística de la copla, tanto físicas como psíquicas:

Ni mereces mi castigo  
porque, hablando tú conmigo  
te equivoques y me sueltes otro nombre de mujer.  
Son cosillas pasajeras  
que, si yo me las creyera,  
mereciera hasta la muerte por dudar de tu querer.

(“Tú eres mi marido”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 209)

Esta actitud de esposa abnegada que se esfuerza en ignorar la infidelidad del marido, incluso inculpándose por dudar, resaltaba el aislamiento jurídico y emocional de la mujer española durante la posguerra. María Carreño (2015: 5) considera que representan “intentos más o menos groseros de mostrar un ideal femenino casto, entregado al matrimonio o a los deseos del hombre”.

Por último, encontramos una canción mencionada por María José Jiménez Tomé (2003: 305), que narra un caso “de extrema violencia”, como es “el matrimonio a la fuerza, sin contar con el deseo ni la conformidad de la joven”. Se trata de “Me casó mi

madre”, inspirada tanto en una copla del folclore tradicional castellano, como en la obra teatral *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín (1806). Trata, por tanto, el tema del matrimonio de conveniencia concertado por los padres. La copla comienza con la imposición de la madre, a la cual tiene que obedecer la hija. La “niña” es un término que podría hacer alusión a su minoría de edad:

Doña Pepa, La Clavera, ayer compró una alianza...

—¡Te casas con Curro Ponce

porque a mí me da la gana!

Era la niña un sollozo

de los pies a la garganta,

-Madre, yo tengo otro amor

a quien le di mi palabra.

(<https://www.coveralia.com/letras/me-caso-mi-madre-concha-piquer.php>)

Al final, la recién casada se lamenta de su soledad extrema, causada por el hecho de no poder elegir pareja libremente:

Mi madre lo ha conseguido,

estoy muriéndome a solas,

casadita y sin marido.

¡Ay dolor de mi dolor!

Que tuve que darle el sí

cuando quise darle el no.

(<https://www.coveralia.com/letras/me-caso-mi-madre-concha-piquer.php>)

Podemos constatar que el tema de la violencia física, psicológica y verbal es recurrente en la canción española, especialmente en las piezas compuestas a partir de 1940, y que la sufren personajes de todos los estratos sociales. Es posible que algunos autores reflejaran, tácticamente, el sistema político totalitario que ejercía un control absoluto sobre la mujer. También podríamos considerar los malos tratos como una representación del desencanto y de las heridas aún abiertas de la Guerra Civil. En ese caso, secundando las teorías de Stephanie Sieburth (2016), las canciones serían una

realidad paralela al contexto represor del franquismo, donde poder hallar respuestas metafóricas.

### 3.7. El deseo y el erotismo contenido

Cuando hablamos del tema del deseo en la copla cabe señalar, en primer lugar, como no tiene el erotismo del cuplé, el género de música popular que la precedió en España, con un éxito rotundo en las tres primeras décadas del siglo XX, hasta ser desbancado por la copla.

La insinuación, la picardía, la ambigüedad y el doble sentido son las características esenciales de ese género llamado *ínfimo* que llegó de Francia y representaba a una mujer emancipada y desenvuelta que, a través de metonimias y símbolos, podía hablar, sin tapujos, sobre su cuerpo y su sexualidad.<sup>35</sup> En la España del 98, sumida en una crisis ideológica y moral, el cuplé caló en un público masculino ávido de diversiones y espectáculos de evasión. En Madrid, Barcelona y por todo el país se abrieron numerosos salones de variedades y teatros donde se interpretaba de manera regular. En su libro *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*, Isabel Cluá (2016: 7) analiza en profundidad ese fenómeno y el cambio que supuso para las mujeres artistas:

En el universo de frivolidad, erotismo y desenfado que caracteriza buena parte de la cultura popular española de entresiglos, la visibilización de las mujeres de espectáculo se emplaza en el territorio de las fantasías masculinas y capitalistas sobre el consumo del cuerpo femenino, pero la notable presencia de estas mujeres en la esfera pública implica también una contravención de los estereotipos decimonónicos sobre la feminidad, que la vinculan a la virtud y a lo privado.

---

<sup>35</sup> Álvaro Retana (1967: 143), se refiere así a las actuaciones de Consuelo Vello, “La Fornarina”, que reinó en el cuplé de principios del siglo XX: “El arte de Fornarina era tan singular, que en su boca los mayores atrevimientos de frase deslizábanse con tal espiritualidad que no cabía hacerle el menor reproche por cuantas picardías cantó en sus primeros años de artista en locales consagrados al picante género ínfimo, considerado *sólo para hombres*”.

Con la dictadura de Primo de Rivera y a medida que aumenta la asistencia de un público femenino a los teatros, decae el llamado cuplé sicalíptico, siendo sustituido por el cuplé trágico,<sup>36</sup> la canción racial y el sentimentalismo (Salaün, 1990); (Retana, 1967). En la copla, que triunfa a partir de la Segunda República, vemos una pequeña involución en cuanto a la libertad de la mujer y la desinhibición erótica, desde los repertorios de canciones que cantaban las artistas hasta su forma de interpretarlos en escena, especialmente a partir de los años cuarenta, cuando empieza a operar la censura<sup>37</sup> y se difunde la ideología del nacionalcatolicismo en las artes. Ésta generó un sistema dogmático y sexualmente represivo. Tal y como observa Mercedes Carbayo Abengoza (2002: 162)

[...] el prototipo femenino más pícaro, más liberal de principios de siglo fue poco a poco tomando tintes más conservadores. De las imágenes más provocativas que presentan Consuelo Vello, que aparece con un cigarrillo en la boca o La Bella Chelito, con poca ropa y mirada directa, pasamos a unas imágenes más recatadas, las de Julia Fons, y ya la típica española de vestido negro y mantilla que tiene Raquel Meller. Poco a poco, el casticismo español y la imagen de la mujer que éste proclamaba se fue imponiendo. Es decir, de modernas<sup>38</sup> pasan a ser tradicionales.<sup>39</sup>

Si bien la copla sigue cantando el deseo, especialmente el femenino, bien es verdad que lo canta de forma mucho más connotativa, con cierto pudor. En ese sentido,

---

<sup>36</sup> Es un hecho notable que el tono humorístico que poseen, en general, los cuplés sicalípticos, vinculado al tratamiento popular de la sexualidad a través del humor, evolucionó hacia los registros más refinados y trágicos de la canción andaluza. Culminan en la copla, con su enfoque dramático del deseo y la escasez de finales felices para las heroínas, que sucumben al amor pasional.

<sup>37</sup> Un total de 36 coplas de Quintero, León y Quiroga fueron censuradas (Espín y Molina, 1999: 268). Algunos títulos que tuvieron problemas para pasar los controles fueron "Ay, Maricruz", "Callejuela sin salida", "Yo soy esa" o "La Maredeuta", ésta última con estribillo en valenciano.

<sup>38</sup> Podríamos considerar a las cupletistas mujeres modernas teniendo en cuenta la mentalidad de la época y, en cierta medida, pioneras del feminismo y de la igualdad de derechos. Piezas del repertorio del cuplé como "La Diputada" hablan por sí solas de las aspiraciones de progreso e igualdad de derechos que tenían autores e intérpretes durante ese primer tercio del siglo XX.

<sup>39</sup> Respecto a las cantantes de copla, es sorprendente la evolución de Conchita Piquer, desde sus comienzos frívolos como artista de variedades y music hall en Nueva York a los retratos de su madurez como sería dignificadora del género, luciendo vestidos largos, mantillas y monteras. Son de sobra conocidas las fotos tomadas en los años veinte de la artista semidesnuda, que se encuentran en el Museo del Teatro de Almagro (Ciudad Real). En cambio, Juanita Reina mantuvo a lo largo de toda su carrera la imagen de artista de moral estricta y ferviente católica. Su vestuario era muy recatado, siguiendo la tradición andaluza.

posee semejanzas con la tradición clásica, pues al igual que sucedía en la corriente literaria del amor cortés, surgida en la Europa medieval, la prosopografía de la mujer realizada por los letristas se detiene sobre todo en el rostro, apenas describen el cuerpo y, sin lo hacen, es de manera genérica o vaga. De la descripción de la cabeza, suelen pasar a la cintura, donde el ideal es la cintura estrecha (“talle de espiga”, “cintura fina”, “juncal”, etc). No aparecen descripciones de las piernas y ésta se basa en las elipsis, por lo que es el receptor quien tiene que completar el retrato femenino a través de la imaginación. Iris M. Zavala (1991: 18) también observó en la genealogía literaria del bolero los vínculos con la poética del amor cortés y con el Modernismo: “de estas finezas y ocultaciones lúbricas detrás de la corriente viva de las palabras, emerge el bolero caribe”.

No obstante, las letras de la copla poseen varias capas y lecturas. Aunque, estilísticamente el deseo se plasme de forma muy contenida<sup>40</sup>, la extremosidad de la pasión es el tema central de numerosas letras donde muchas protagonistas se entregan sin reservas a un hombre y a un amor pasional que las posee de manera absoluta, yendo en contra de la moral de la época. En consecuencia, los poemas están cargados de intención erótica. No sabemos hasta qué punto se impuso la alusión por el peso de la censura, como tampoco podemos conocer el alcance de la autocensura y del trasfondo *queer* en el imaginario. Por tanto, debemos leer entre líneas los “cuerpos provocativos e indefensos que se apoyaban en los mostradores, en los quicios y en las esquinas”, parafraseando a Martín Gaité (2000: 134). Como bien indica Sonia Hurtado Balbuena en su tesis, *La copla. La poesía popular de Rafael de León* (2003: 111) conviene fijarse en las preposiciones y en algunos verbos alusivos, aunque de manera muy sutil, al acto sexual, como ilustran los siguientes ejemplos:

Y **bajo** tus besos, en la *madrugá*

(“Y sin embargo te quiero”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 237)

**Bajo** los puentes del Sena

se **abrió** a sus besos **mi boca en flor**

(“Bajo los puentes del Sena”)

(*Ibíd*: 133)

---

<sup>40</sup> Vázquez Montalbán observa en el *Cancionero general del franquismo* (2000: XXX) que “lo que da carácter al *erotismo* contenido en la canción española es el eufemismo, y la alusión, síntomas por lo tanto de una contención expresiva inalterada a lo largo de treinta años”.

Me están doliendo los centros  
de tanto quererte a ti,  
me corre venas **a dentro**  
tu amor de mayo y abril.

(“Amante de abril y mayo”)

(*Ibíd*: 293 )

Por otro lado, aparecen sustantivos recurrentes, que se insertan de lleno en el campo semántico del deseo y de la entrega amorosa, jugando con unos símbolos sencillos y estéticamente del gusto popular, al alcance de todos: **Fiebre, besos, boca, brazos, muslos, sed, agua, carne, locura, madrugada, noche, ardor, fuego**, etc. La pieza, “Carcelera” fusiona varios de estos elementos:

[...]  
y, con la fiebre de mi deseo  
y de mis besos, a él lo embrujé.

(*Ibíd*: 143)

Generalmente, son los besos los que metaforizan el deseo y los vínculos de amor físico entre los protagonistas:

Me tienes aprisionado  
en los besos de tu boca

(“¡Ay, Malvaloca!”)

(*Ibíd*: 226)

Los letristas de la copla siguen la tendencia de los poetas de fin de siglo, que erotizan, además de la primavera, “los elementos que son fuente de vida: el sol, el fuego, el agua” (Litvak, 1979: 114). Las connotaciones eróticas del agua, se remontan a la lírica medieval, así como los lugares donde fluye el agua: arroyos, ríos y, especialmente, las fuentes:

Catalina fue a la fuente,  
a la fuente del querer,  
a beber agua de mayo  
porque se moría de sed.

(“Catalina”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 170)

La acción se enmarca en mayo, mes erótico por excelencia en el cancionero tradicional,<sup>41</sup> y piezas como “Ojos verdes” y “Amante de abril y mayo” transcurren en dicho mes. Además, esta última tiene, según Manuel Francisco Reina (2009: 71) un “alto contenido erótico y sexual” no percibido por los censores, pues la mujer soltera expresa abiertamente el deseo por su amante, sustantivo con connotaciones prohibidas en esos años, pues alude al sexo fuera del matrimonio:

Amante de abril y mayo,  
moreno de mi pasión,  
te llevo como a caballo,  
sentado en mi corazón.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 292)

Asimismo, en el empleo de las flores para simbolizar el deseo encontramos claros nexos con la poesía árabe-andaluza de la que beben los poetas neopopularistas del 27. Como apunta Hurtado Balbuena (2007: 91) “teniendo en cuenta la gran cantidad de flores que aparecen en los textos de las coplas, y no solo en el título, se llega a la conclusión de que las flores adquieren tales connotaciones que resultan elementos imprescindibles para significar a la mujer. La ampliación de la matriz semántica se realiza desde una red tópica en la flor, por tradición lírica, tiene un lugar eminente a la hora de establecer las asociaciones”. El clavel es la flor por excelencia para simbolizar la entrega y la pasión ardiente que abrasa a algunas de las protagonistas, habitualmente mediante el símil:

---

<sup>41</sup> Recordemos el célebre *Romance del prisionero*: “Que por mayo era, por mayo,/cuando hace la calor,/ cuando los trigos encañan/ y están los campos en flor/ cuando canta la calandria y responde el ruiseñor/ cuando los enamorados/ van a servir al amor [...]” (<https://poemas.uned.es/poema/romance-del-prisionero-anonimo-version-breve-ed-menendez-pidal/>).



Yo que en tus brazos temblaba  
como un **clavel** de pasión

(“Judas”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 171)

Como un **clavel** encendió  
yo te entregué mi querer

(“Con un pañuelito blanco”)

(*Ibid*: 165)

En cambio, son escasas las referencias a los afrodisiacos. La más clara, la encontramos en “La Lirio” (En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 174), que es embrujada “con un bebedizo de menta y ajonjolí”. Tampoco se mencionan las drogas, al contrario que en el cuplé, donde opiáceos, rapé y cocaína acompañan a la entrega amorosa de las heroínas con connotaciones de voluptuosidad y libertinaje.

Algunos textos reflejan cómo las relaciones íntimas son una expresión de entrega por parte de la mujer en su búsqueda de un compromiso que se materialice en matrimonio. Pero, en la copla, lo carnal y el amor para toda la vida no acostumbran ir en la misma dirección. La mentalidad burguesa desligaba completamente la sensualidad y el erotismo del matrimonio, donde el sexo tenía una función meramente reproductora, ligada al *bios* creador. Como aclara Lily Litvak (1979: 2) “se divide el amor en partes excluyentes: la procreación o el placer sexual”. Dentro de esta concepción, en los poemas abundan las mujeres abandonadas tras entregarse físicamente al hombre. En general, en la letrística de la canción española se representa un amor de carencia, de asimetría, de ahí la frecuente la tensión dramática, vertebrada en la lucha de *eros* y *thánatos*.

Hay casos de poemas donde la protagonista se presenta como sujeto activo, invirtiéndose los papeles. Pero, esa misma libertad impide a este tipo de heroínas encontrar un lugar en la sociedad, con lo cual su deseo se envuelve en un halo trágico. Son mujeres constantemente acechadas por la sombra, el abandono del novio o las habladorías. Un claro exponente es el tema “Sombra de mi sombra”, donde el yo lírico femenino expresa su atracción por la masculinidad de su compañero. Tras la plenitud fugaz, llega el abandono y un presente sombrío:

Sombra de mi sombra, pena de mi pena,  
cómo echo de menos cuando estoy a solas  
tus carnes morenas.

Tus brazos de hombre, tus muslos de trigo,  
en la noche negra de mi desventura  
ya no están conmigo.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 335)

Así, el deseo irracional de la mujer, simbolizado en un potro, tiene connotaciones de *fatum*, o destino trágico que se no puede modificar, un aspecto afín a otros géneros de la música popular, especialmente el fado y el flamenco. En cambio, son poco usuales, las alusiones a la desnudez, salvo excepciones, como la pieza “Contigo”:

Contigo de amor despierta,  
**desnuda** y apasionada.  
Contigo, sin decir nada,  
callada como una muerta.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 344)

Carmen Martín Gaité, gran defensora de la copla, al igual que otros escritores de su generación como Manuel Vázquez Montalbán y Terenci Moix, plasma magistralmente los rasgos de las heroínas y su posición social periférica, al margen de la ley, en su libro *El cuarto de atrás*:

En el mundo de anestesia irrumpía a veces, inesperadamente, un viento sombrío en la voz de Conchita Piquer, en las historias que contaba. Historias de chicas que no se parecían nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con que nos hacían soñar a las señoritas, gente marginada, a la deriva, desprotegida por la ley. No solían tener nombre ni apellido aquellas mujeres, desfilaban sin identidad, enredadas en los conflictos de no tenerla, escudadas en su apodo que enarbolaban agresivamente: La Lirio,

La Petenera, La Ruiseñora, la niña del quince mil; cuerpos provocativos e indefensos, rematados por un rostro de belleza ojerosa [...] (Martín Gaité, 2016:132).

Continuando con esta línea de reflexión de Martín Gaité, el ideal femenino, según la escala de valores del franquismo y el nacionalcatolicismo, es la que esquiva a los hombres y resiste la atracción sexual. Eso es lo que otorga buena reputación ante la sociedad. Cuando la mujer no muestra resistencia y da rienda suelta a su deseo, rompiendo con los estereotipos tradicionales, entra en un proceso conflictivo de victimización y pérdida de identidad. La sociedad señala su cuerpo y la condena a vivir en un eterno presente sin salvación ni esperanza, incluso sin nombre.

Como hemos visto, a lo largo de las coplas citadas, el deseo no es exclusivo del hombre, como en otros subgéneros de la literatura popular. La mujer también puede convertirse en sujeto activo, pero, la mayoría de las veces, con consecuencias negativas o trágicas al tener que enfrentarse al rechazo frontal de la sociedad y al aislamiento. Se trata de una sensualidad compleja, atravesada por la culpa; un deseo atormentado cuyos atributos podrían aplicarse perfectamente al amor homosexual (Mira, 2004: 273). Por otro lado, Rafael de León, influido por los simbolistas franceses y por toda la literatura y la estética Fin de Siglo, retoma esa visión de Mallarmé plasmada en *Brisa marina* (1865), “la carne es triste”, oponiendo ese pesimismo latente al goce carnal y sensorial. Así, explica Lili Litvak (1979: 3) la forma como “el Eros no sólo produce placer sino también soledad, desolación, desesperación, melancolía, *spleen*”. Y, añade que la noción de sensualidad en el Fin de Siglo llevaba “el germen del fracaso”. En consecuencia, ambos extremos, castidad y sensualismo desembocaban en el “pesimismo más absoluto y en el nihilismo supremo” (*Ibid*: 8). Y así lo expresan a menudo las heroínas de la copla, a través de un discurso hiperbólico.

### **3.8. El tema taurino**

Los toros conforman uno de los núcleos temáticos clásicos de la canción española desde sus inicios. Dentro del contexto histórico-social, “la fiesta de los toros fue en los años cuarenta el otro gran espectáculo popular y masivo”, como aclara Rafael Abella (1985: 115), y el torero “Manolete se situó en el pináculo de la fama en una

España famélica y deseosa de cultivar una idolatría que le arrancara de sus miserias cotidianas”. Asimismo, la inclusión de la temática taurina en los textos responde a “una comunión entre la música popular y sus letras con los festejos taurinos”, parafraseando a Manuel Román (2007: 7-8), que pone como ejemplos el “Cancionero taurino” de Bonifacio Gil, la zarzuela “Pan y toros” y el hecho de que Lope de Vega incluyera coplas de contenido taurino en comedias como *Peribañez* y *El Caballero de Olmedo*.

Los elementos ideológicos de la copla, por lo general, no permanecen en un segundo plano, especialmente con ciertos clichés elevados a la categoría de mitos. José F. Colmeiro (2005: 83) enumera los siguientes: “la mujer española, el vino, los toros y toreros, la música, la *gracia*, el carácter español [...] Todos ellos son elementos inequívocos de la construcción ideológica del ser español, unificado y despolitizado, promovida activamente desde la superestructura gobernante”.

Como nos revela María José Jiménez Tomé (2003: 291), “el surgimiento de la producción en serie<sup>42</sup>, aborda incansablemente temas convertidos en tópicos [...]”, uno de cuales es el del torero muerto, plasmado en dos obras de gran éxito en los años cuarenta: “Silencio por un torero”, dedicada a José Gómez Ortega, “Gallito” y “Capote de grana y oro”, en homenaje a Manuel Rodríguez, “Manolete”. En estas coplas de corte elegíaco cobra importancia “la liturgia funeraria que rodea a la muerte del lidiador en la plaza”, dentro de la vieja tradición ibérica del rito taurino”, como la define Rafael Abella (1985: 116). Asimismo, trasciende la figura femenina testigo de la tragedia en el ruedo, tan presente en el “El relicario”, un pasodoble compuesto en 1914 por José Padilla con letra de Armando Oliveros y José María Castellví, en pleno auge del cuplé sentimental, que por su estructura narrativa y trágica se puede considerar un híbrido entre cuplé y copla.

Al dar un lance, cayó en la arena,  
y al verse herido, miró hacia mí  
y un relicario sacó del pecho  
que yo enseguida reconocí.  
Cuando el torero caía inerte,  
en su delirio decía así [...]

(<https://www.letras.com/sara-montiel/1024673/>)

---

<sup>42</sup> También el cine folclórico de los años treinta y cuarenta está repleto de argumentos taurinos (Román, 2007: 44).

Si inicialmente la pieza no tuvo éxito en su estreno de la mano de la intérprete Mary Focela, lo incorporaría después a su repertorio la mítica Raquel Meller, inmortalizándolo con su particular dramatismo, y ataviada con vestido y mantilla negros. Crea así una imagen icónica de la presencia femenina en la fiesta nacional, en su vertiente más trágica. Según la visión de la filósofa Mariate Cobaleda (2004: 243),

El toro expresaría, no solo la tragedia y la gloria de la existencia humana, sino también el espíritu telúrico e inmortal de España, pues, el toro y la tierra serían emblemas de España y en el simbolismo del toro podemos encontrar una antropología metafísica del pueblo español, en el que aparecen sublimados los valores y virtudes del ser humano.

En el imaginario de las coplas taurinas la musa del torero se escinde en dos arquetipos de mujer antagónicos: la *femme fatale* y la bella pasiva predestinada a pasar miedo en la barrera y rezar fervorosamente para que el torero salga con vida del ruedo. La segunda, encarna el prototipo de la compañera fiel del matador de toros. Se materializó en el imaginario popular en la figura de la novia de Reverte. Esta mujer mítica aparece en la pieza, “El pañuelo de Reverte”. Siempre en un discreto segundo plano, cuenta la leyenda difundida a través de una copla flamenca, que bordó el famoso pañuelo:

La novia de Reverte  
tiene un pañuelo  
con cuatro picadores,  
Reverte en medio.

([https://www.youtube.com/watch?v=LgsJiLcM6ro&ab\\_channel=TamerlanMusicTraduccionesII](https://www.youtube.com/watch?v=LgsJiLcM6ro&ab_channel=TamerlanMusicTraduccionesII))

Además, la acción de bordar se asocia de inmediato al arquetipo del ángel del hogar, mujer virtuosa que realiza también las funciones de enfermera y cuidadora (“Y la sangre de su herida/ la secó con su pañuelo”). Como bien explica María Teresa Gallego Méndez (1983: 177) se da una contraposición de valores que se atribuyen al sujeto y ‘a su fino complemento’, y que marcan una diferenciación nítida de dos universos. Uno principal, activo, heroico, varonil; otro secundario, pasivo, de ayuda, femenino. Es

decir, se normativizan los estereotipos burgueses de lo femenino y lo masculino, cuyos rasgos más sobresalientes son dominio y sumisión.

También encontramos similitudes con los personajes femeninos de la tradición caballerescas cuyos días transcurren esperando el regreso del héroe, así como analogías con las mujeres de la mitología griega, que prestan su ayuda al varón “en el cumplimiento de su deber heroico”, como explica Rosa Pedrero (2010: 200). En palabras de Serge Salauin (1990: 179), la copla adopta unos “valores absolutos en los que el torero figura como héroe máximo, reserva espiritual de las virtudes de la raza ante el peligro y la muerte”.

En novela, una representación clásica es la de doña Carmen, la esposa del matador de toros Juan Gallardo en *Sangre y arena*, de Blasco Ibañez (1908), y su abnegada espera del regreso del héroe al hogar. En la misma obra, la *femme fatale* estaría representada por Doña Sol y conformada por su estatus de clase. Previamente, en la literatura decadentista española, el arquetipo de *femme fatale* que ejerce una influencia nefasta sobre el torero y le conduce a la muerte fue ampliamente desarrollado por Antonio de Hoyos y Vinent, abanderado de un erotismo lúgubre y monstruoso, ubicado en escenarios castizos,<sup>43</sup> cuya perversidad desemboca en la destrucción.

La letra de “Ojitos de sol y sombra” juega con el doble sentido, a través del bisémico verbo matar. Los ojos del torero son armas de seducción y pueden “matar” de amor a la dama. Por tanto, parafraseando a Paloma Aguilar Ros (1990: 670), se conjugan “los riesgos de lo esforzado y lo furtivo”. Además, como apunta Hurtado Balbuena (2003: 169):

De entre todas estas profesiones citadas, es la de torero la que más atrae a la mujer por la valentía que supone ponerse delante de un toro. Otras los admiran por su “salero”, su gracia [...] el hombre en la copla, para ser admirado, ha de ser valiente y galanteador, debe tener carisma y una personalidad que rinda la fortaleza de la mujer.

---

<sup>43</sup> Estos aspectos predominan en sus obras *San Sebastián, coso taurino* (1914) y *El monstruo* (1915).

Tampoco podemos pasar por alto la intertextualidad con las novelas de caballería y su argumento principal del guerrero citándose con la muerte y preparándose para la misma de forma iniciática, a través de una serie de ritos pautados. Así, “la perturbadora violencia que invade los gestos caballerescos”, mencionada por Victoria Cirlot (2005: 207), puede ser análoga a la violencia presente en la tauromaquia, la visión de la sangre y toda una estética de la muerte completamente integrada en el espacio de la vida, donde el amor, nada etéreo, se concibe desde la sensualidad.

La copla arriba citada subraya el simbolismo cósmico y solar del toro y la división de los cosos taurinos en sol y sombra. En la interpretación de Conchita Piquer adquiere un referente real, desde el punto de vista biográfico. Los letristas sabían bien que las historias cantadas tienen una “verdad” y si el público las podía relacionar de inmediato con la vida de su intérprete, eran garantía de éxito. En este caso, la Piquer estuvo casada con el diestro Antonio Márquez, apodado el “Belmonte rubio”, que destacó por su toreo elegante y estilizado y por su dominio del capote y el tercio de banderillas. Reza la segunda parte de la canción:

Olés estallan  
que pones banderillas  
con las pestañas.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1721312/ojitos-de-sol-y-sombra-concha-piquer>)

El diestro madrileño se retiró de los ruedos en 1938 para ejercer de representante de su mujer. Conformaron la clásica pareja de cliché del torero y la folclórica, tan del gusto de la cultura popular. La revista taurina *El Ruedo* (1956: 14-15), en una entrevista realizada a Concha Piquer, subraya en los titulares que acompañan a las imágenes (la artista luciendo un capote de paseo), de manera hiperbólica, todos los tópicos de la iconografía ibérica, de exaltado patriotismo: “Esto, amigos, no es una fotografía, es un cartel de toros lleno de luz y colorido, digno de anunciar la corrida de Beneficencia. La belleza de Conchita Piquer simboliza aquí a la mujer española que ilumina la fiesta y estimula al torero a jugarse la vida por unos ojos negros que le miran desde la barrera”.

María Luisa Ortega (2012: 109) estudia la dialéctica del cliché desde lo transnacional y llega a la siguiente conclusión: “Estos estereotipos de consumo interno vienen a sumarse a los de la españolada de toreros y folclóricas acrisolada en diálogos transnacionales para conformar el universo de estereotipos con el que dialogará el cine español contemporáneo”.

Por otro lado, *eros* y *thánatos*, operarían en el apartado taurino como el torero (vida) y el toro (muerte). El matador obedece al destino y a su vocación torera, pero, en el ruedo, establece un doble juego, con la muerte y con la seducción, a través de los ojos, de la belleza. En la estética taurina, la representación de la amada del torero es una joven con mantilla, morena, ferviente católica, de gran atractivo físico y rasgos étnicos y melancólicos, algo que también ponen de manifiesto la pintura y el cine español.

En la copla, y especialmente en las letras de tema taurino, encontramos ese “existencialismo vívido hispánico” al que se refiere Cano Ballesta (1978: 69) sin origen en una escuela filosófica, sino representante de “un modo estético de entender la existencia como catarsis, trance y pasión que los pueblos meridionales son capaces de concebir en su cultura”. Así lo matiza Mariate Cobaleda (2004: 247), acercando dicha filosofía a la *Esthétique originaria* del profesor Santiago Pérez Gago (1991). Por tanto, este esquema de determinismo existencial característico de la poesía hernandiana y su erotismo cósmico que emplea símbolos taurinos, lo podemos encontrar también en numerosos poemas y letras de Rafael de León. En coplas como “Con divisa verde y oro”, el amor y el toro conforman lo telúrico y se sitúan en la dehesa salmantina, entre ganado bravo:

Ganadera con divisa verde y oro,  
ten cuidado,  
que el amor no te sorprenda como el toro  
desmandado.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 269)

La pieza representa a una ganadera adinerada, regida por unos códigos y una moral muy estrictos, hasta el punto de impedirle entablar una relación sentimental con el torero humilde al que apodera.



Por tu hacienda y tu apellido  
se te guarda devoción,  
y un clavel en tu vestido  
llamaría la atención.  
En tus ojos se adivina  
la locura de un “te adoro”.  
Has de ser como la encina,  
ganadera salmantina  
con divina verde y oro.

*(Ibid)*

Idéntica situación es expresada en tono confesional por otra ganadera rica y no correspondida, la protagonista de la pieza “Madrina”:

No sabes de mi amargura pues tu locura  
solo es el toro,  
y a solas bebo mi llanto de tanto y tanto  
como te adoro.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 316)

Por tanto, en los ejemplos citados el tema taurino se fusiona con el tópico de la imposibilidad del amor por pertenecer a clases sociales diferentes, puesto que los toreros provienen, mayoritariamente, de la pobreza y acarrean ese estigma, aunque triunfen y ganen dinero. En piezas como “Doña Sol” y “Doña Pasión”, el torero se enamora incondicionalmente de una dama de la aristocracia que lo desdeña, con lo cual la muerte supone para él una liberación de ese amor no correspondido y una llamada de atención. Esta forma de relacionarse tiene semejanzas con el amor cortés; el torero nos recuerda al soldado medieval por su vasallaje absoluto y un valor temerario. Así, la única salida posible para estos amores trágicos y asimétricos es la muerte:

Y se puso su traje  
de azul y oro,  
y, buscando la muerte,

se fue *pa* el toro.  
Brava faena,  
pues su sangre y su vida  
dejó en la arena.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 144)

Constatamos cómo el toro desborda pasión amorosa, poder fecundador y su alegoría se inserta en narraciones construidas con elementos del melodrama, muy del gusto de la cultura de masas. Según el tópico, la mujer del torero debe sufrir y ejercer su papel auxiliar del héroe valiente, inalcanzable, que siempre va a amar con más pasión al toro que a ella. Esto se corresponde con el análisis de Pierre Bordieu (2004: 46) de las divisiones constitutivas del orden social entre lo masculino y lo femenino, donde “corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo público [...] realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares”. Mientras que las mujeres están condenadas “a la disminuida identidad que les ha sido socialmente atribuida”.

La excepción al papel secundario de la mujer lo encontramos en la copla-pasodoble “Conchita Cintrón”, dedicada a la torera y rejoneadora peruana. Tras ensalzar sus cualidades para el toreo a pie y a caballo (“en destreza y valor reina y señora”) acaba yéndose por unos derroteros patrióticos que le restan calidad al poema ([https://www.youtube.com/watch?v=2ihviaHZ2Yc&ab\\_channel=LolaFlores-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=2ihviaHZ2Yc&ab_channel=LolaFlores-Topic)). Un artículo sobre la torera publicado en la revista Ventanal llega a la siguiente conclusión, no exenta de misoginia: “aunque estamos de acuerdo que el ruedo no es sitio para mujeres<sup>44</sup> en este caso ante tanto arte [...] qué le vamos a hacer” (En Zecchi, 2002: 205). La exaltación de esta figura femenina de la tauromaquia, en una época donde se prohibía el toreo a pie para las mujeres, se opone a la ideología patriarcal del franquismo, que impedía a la mujer desempeñar trabajos tradicionalmente masculinos.

En suma, el tema los toros convoca, como ningún otro, referentes icónicos de color local y elocuentes clichés, constituyendo “un juego especular de la expresión de la identidad y espectacular de la española” (Ortega, 2012: 104). En todo caso, la riqueza expresiva de la copla y los subtemas que incorpora propicia una representación de lo taurino no circunscrita a la imagen estereotipada descrita por Mercedes Carbayo

---

<sup>44</sup> La legislación franquista prohibió a las mujeres el toreo a pie entre 1949 y 1974.

Abengoza (2002: 166): “la de la coplera que se une en matrimonio al torero y viven felices hasta que la muerte, normalmente la de él por un toro, los separa”.

### 3.9. El dinero y las diferencias económicas y de clase social

Otro de los motivos presentes en la canción española asociados al gran tema del amor es la imposibilidad de la relación por las diferencias económicas y de estatus social de sus protagonistas. Además de la “asimetría sentimental” a la que alude Rosa Hurtado Balbuena (2003: 237) algunas letras incluyen la problemática de las asimetrías económicas. Mercedes Carbayo Abengoza (2004: 573) aclara que las letras de la copla “hablan normalmente de lo que se ha dado en llamar, las clases populares o la clase trabajadora [...]. Hablan de las vidas de mujeres del pueblo, mujeres que sufren y lloran [...]”. Si bien predominan personajes de sustrato popular, no podemos dejar de prestar atención a las apariciones de nobles, aristócratas y reinas. En ese contexto, podemos extraer ejemplos de canciones cuyo *leitmotiv* es el dinero o a las relaciones amorosas frustradas entre ricos y pobres.

Las metonimias alusivas a la indumentaria son un recurso habitual, especialmente en la poética de Rafael de León, e ilustran la importancia concedida a la vestimenta, hasta mediados del siglo XX, para identificar a las clases sociales. De hecho “la diferencia de los tejidos es clave para la estratificación social”, como explica Hurtado Balbuena (2003: 82):

Tu madre, mantón de flores,  
y un jazmín entre las sienes;  
la mía, velo y rosario,  
cinco corazones verdes.

(“Cinco corazones verdes”)

(*Ibid*)

A continuación, pasamos a resumir los personajes prototípicos ligados a la temática monetaria:

### 3.9.1. La damas de la aristocracia (“Las doñas”)

Se trata de damas que, por lo general, languidecen detrás de la reja de su caserón, sin amores. Sus nombres van precedidos por el ‘doña’, que las distingue de otros personajes que llevan solo el nombre de pila o el apodo o topónimo. Un ejemplo ilustrativo es “Doña Luz” (En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 169), cuya letra narra la historia de una señora de rancio abolengo que vive con el “boato de una sultana” y desprecia el querer de un entregado pretendiente por no ser de “sangre azul” como ella. La protagonista envejece solitaria en su palacio, con el recuerdo de ese amor.

El estribillo ilustra una España estamental caduca, donde no se pueden mezclar nobles con plebeyos, y los segundos actúan como vasallos:

Mi señora doña Luz,  
por quererte mucho y bien  
me clavaste en una cruz.  
Yo no vivo más que *pa* tu amor  
y sería por ti capaz de *to*.  
¡Pero tienes sangre azul!  
Y soy poco *pa* besar  
esos labios de coral,  
mi señora doña luz.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 169)

### 3.9.2. Vendedoras ambulantes y aristócratas

Hallamos, asimismo, tramas a la inversa, es decir, hombres de la nobleza que se enamoran de mujeres de clase humilde, por lo general vendedoras de flores o de lotería. Dos letras que Rafael de León sobre este tema son *Almudena* y *Mañana sale*, ambas localizadas en la capital de España.<sup>45</sup> La primera, inspirada en un romance ambientado en el Madrid de la época de la regencia de María Cristina, relata la historia del duque que seduce a una violetera, tienen un hijo y después la abandona para casarse con una

---

<sup>45</sup> Como vimos en los capítulos introductorios, la copla no se limita exclusivamente a Andalucía.

noble. Aquí entra también el prototipo femenino de la madre soltera, tan común en la copla, así como el de la mujer abandonada que no acepta la partida de su amante. Ya desde los primeros versos, se presagia el sufrimiento y la diferencia de clases:

Yo iba vendiendo violetas  
una tarde de mayo  
por la Plaza de Oriente,  
y me encontré con sus ojos  
que me dieron la vida y me dieron la muerte.  
— ¿Me querrás un poquito?,  
él me dijo bajito,  
con voz de primavera.  
—Te querré tanto y tanto,  
que puede que con llanto  
yo pague el que te quiera.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 163)

Más adelante, en el estribillo, Rafael de León hace un guiño al famoso romance “¿Dónde vas Alfonso XII?” del cancionero popular infantil, siendo común en la copla la amalgama de elementos cultos y populares:

Almudena, mi Almudena,  
no te vayas tú de aquí,  
que él es duque y tú una pobre  
violetera de Madrid.  
A ese hombre lo hemos visto  
con el rey ir y venir,  
con su sable y su plumero  
y su capa carmesí.  
Arroyo claro, fuente serena.  
Si te vas con el duque,  
¡pobre Almudena, pobre Almudena!

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 164)

El letrista pone en boca de los niños la imposibilidad de ese amor, por pertenecer a estamentos diferentes. A pesar de la ingenuidad infantil con la que se narra el estribillo, es probable la existencia de una moraleja, resumida por Lucía Prieto Borrego (2016: 305) en los siguientes términos: “la reparación interclasista es imposible y que las mujeres pobres deben evitar tanto la tentación del lujo como la del enamoramiento pues este es tan efímero como la satisfacción del deseo”:

Ya no vendí más violetas  
y viví entre **damascos** como **reina y señora**,  
pero su amor fue cambiando  
y ahora soy yo quien pide, quien suplica y quien llora.

*(Ibíd)*

En cambio, la segunda copla arriba mencionada, “Mañana sale” (En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 285), hace referencia a un crimen de honor. La vendedora de lotería, seducida y burlada por un marqués, no se resigna como Almudena, y le manda matar: “quizá el mismo cuchillo/ vengó una doble traición [...]”, pero acaba arrepintiéndose, sumida en expresiones de dolor: “Que me doblen las campanas/ y me entierren junto a ti” *(Ibíd)*.

### **3.9.3. La mujer codiciosa**

Lucía Prieto Borrego (2017: 12) observa como “el binomio amor-dinero” aparece en algunos de los temas más populares y repetidos de la copla [...] “María de la O” contiene una asimilación perversa que conlleva la renuncia del amor verdadero y la desgracia de la mujer que tras venderse a un solo hombre se arrepiente”. Así, esta famosa pieza de León y Quiroga compuesta en 1933, representa a la gitana codiciosa que renuncia al amor por mejorar económica y socialmente. Es, sin duda, una de las canciones que más referencias hace al dinero. Ya desde los primeros versos todo gira en torno al campo semántico de lo material:

Para mis manos, tumbagas,  
*pa* mis caprichos, monedas,

y *pa* mi cuerpo lucirlos,  
mantones bordados,  
vestidos de seda.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 285)

En el estribillo, se hace énfasis en el “maldito *parné*/ que por su culpita dejaste al gitano/ que fue tu querer” (*Ibid*). Finalmente, el castigo para la mujer es arrastrar la culpa del abandono y la infelicidad, a pesar de las joyas y de la situación económica acomodada.

#### 3.9.4. Aristócratas rebeldes

Existen coplas aisladas que suponen una excepción al concluir en final feliz y triunfo del amor, por encima del dinero, los estamentos sociales y los matrimonios por conveniencia. Es el caso de “Doña Soledad” y “Lola Clavijo”, dos canciones de similar estructura y temática. La primera la protagoniza una condesa de la aristocracia sevillana. Con unos recursos expresivos sencillos y mínimos, Rafael de León emplea el símbolo del “capotillo” (el instrumento de trabajo del torero humilde), colgando del balcón de los recién casados para sustituir el blasón o escudo de armas:

Condesa de Valdeflores  
con un Murillo y un caserón,  
bandera de tus amores  
un capotillo sobre el balcón.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 287)

Asimismo, “Lola Clavijo” (*Ibid*: 195-197) “deja plantado” a un duque para casarse por amor con un marinero humilde y de gran atractivo físico (requisito imprescindible para los protagonistas masculinos). La pieza refleja el triunfo de la mujer empoderada, que toma sus propias decisiones. La voz del pueblo, que jalea a la heroína, juega un papel protagónico y transmite su mensaje a través del recurso de la rueda infantil, típica de la literatura oral.

El cine folclórico, de gran popularidad en los años de la República, que continuó durante el franquismo, nos permite vislumbrar a través de una narrativa apoyada en estampas sencillas, la historia de España (Moix, 1996). Las películas de aquellos años, no pasaron por alto las referencias a lo material y a la interacción entre clases sociales, presentando una serie de esquemas previsibles. En palabras de la especialista, Jo Labanyi (2012: 6)

Lo que encontramos es la puesta en escena de un proceso de negociación cultural entre el protagonista masculino (que suele ser un señorito andaluz) y la protagonista femenina (popular y mayormente gitana). También existe una negociación entre las clases burguesa y popular, puesto que el protagonista gitano suele debatirse entre el amor de una mujer de clase más alta y la gitana, la cual siempre gana.

De este modo, tanto la copla y el cine folclórico, “permiten la negociación entre diferentes combinaciones sociales, y no representa un modelo social único y monolítico” (Labanyi, 2012: 6) aunque, la mayoría de las veces, resultan amores frustrados que no llegan a buen término por culpa de las diferencias económicas y de clase. Este grupo de letras plasma, por lo general, una España feudal, que languidece en “viejos caserones”, y su interacción con una clase obrera con poca posibilidad de promoción social. En consecuencia, en este tipo de canciones enfatiza la teatralidad<sup>46</sup> con la inclusión de los coros, que juegan un papel de peso, como sucedía en la tragedia griega, pues alertan a las protagonistas o pregonan sus amores transgresores.

Por último, podemos constatar como los letristas juegan con recursos propios del género folletinesco y emplean fórmulas sencillas para crear un espectáculo de evasión cuyos códigos conectaban plenamente con el gusto popular, regido por un mundo de opuestos en el que entraban también ricos y pobres.

---

<sup>46</sup> Prueba de dicha teatralidad es que coplas como “María de la O” y “Almudena”, fueron posteriormente adaptadas por Rafael de León a obras de teatro, en colaboración con otros dramaturgos. Véase el *Teatro completo* de Rafael de León (Edición de David Pérez Rodríguez), Madrid: Fundamentos, 2016.



## 4. ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA COPLA

### 4.1. Cantaoras y bailaoras

Son pocos los oficios de mujer que se muestran en la copla. Si en los cuplés costumbristas e, incluso, en los sicalípticos de las tres primeras décadas del siglo XX, había un rango más variado de profesiones, como modistas, diputadas, masajistas, peluqueras, vendedoras, pastoras, panaderas, obreras, etc. y el propio género era portavoz de la imagen independiente de la nueva mujer del siglo XX, la copla sufre una regresión en la representación de la mujer trabajadora. Para María Carreño (2015: 3) “es sintomático que la autonomía de la mujer en la copla quede exclusivamente relegada al plano de la marginalidad”. Y es que los progresos alcanzados en materia de igualdad y de inserción de la mujer en el mercado laboral a principios del siglo XX durante la Segunda República Española se ven reducidos a la mínima expresión durante la dictadura franquista. Ni su incursión en el espacio público ni su autodeterminación y libertad tienen cabida alguna (Luengo, 2009: 60). Las mujeres trabajadoras, que eran minoría, debían enfrentarse a todo tipo de obstáculos. Como aclaran Encabo Fernández y Rubio Faus (2014: 249)

En un momento histórico dominado por el auge de la prostitución femenina y el comienzo de la crisis de las superestructuras de poder masculino [...] Rafael de León reflejó los recelos de una sociedad ante la irrupción de la mujer en la vida pública o, en todo caso, independiente del dominio masculino: mujeres poderosas, valientes, aunque todavía miradas, poseídas, agredidas y desterradas por el hombre.

Un fenómeno parecido se había dado en décadas anteriores con la figura de la cupletista, mujer independiente y liberada, pero aún subyugada por esa mirada patriarcal. Temas como “Mi debut en provincias” (Álvaro Retana/ Gaspar de Aquino),<sup>47</sup> del repertorio de Consuelo Vello *La Fornarina*, denunciaban los recelos de una España

---

<sup>47</sup> El estribillo, que reproduce el discurso de las madres de familia, dice: “Es una indina,/ se llama Fornarina,/ un peligro con faldas, sin dudar./ Quien la aplauda, de fijo/ que para en el infierno/ y allí le tostarán” (Retana, 1967: 146).

provinciana, pacata y ultracatólica hacia las artistas de variedades. Así, cupletistas, cantaoras y bailaoras, al pisar el espacio público del escenario teatral o el café cantante, lugares de ocio casi exclusivos para hombres donde circulaba sin límites el alcohol, estaban expuestas a las miradas masculinas.

En el prólogo al libro de Antonio D. Olano (1974: 13), *Estrellas y stars*, Francisco Umbral hace una interesante reflexión sobre la mala reputación y marginalidad de las artistas en España:

Optar por el arte en este país, es optar por la marginación, por la libertad, por el exilio. Nuestra sociedad se ha asomado siempre a los escenarios como al pozo luminoso del infierno. Terminada la representación, los buenos burgueses se van a casa, procurando olvidar lo que han visto [...] Por eso, escribir en España es llorar, y hacer teatro en España, hacer canción, cine o espectáculo, siendo mujer, es, no solo llorar, sino gemir, sufrir, morir.

Más que representar a tonadilleras o cantantes de copla, el procedimiento habitual en los letristas es narrar historias de cantaoras y bailaoras de flamenco profesionales, así como sus espacios de actuación: los cafés cantantes, tabernas y *colmaos*, más propios de la España finisecular y de los albores del siglo XX:

Sevilla del novecientos; en el Café de las Flores,  
Esperanza la de Utrera pone a la gente de pie.  
Y, mientras baila por tientos, llora un secreto de amores  
por Juan Manuel de Antequera, que no la puede ni ver.

(“Esperanza la de Utrera”)

(<https://sellamacopla1.forumotion.com/t3570p105-letras-de-coplas-e>)

Letras como la arriba citada evidencian los préstamos que, de manera continua, los letristas de la copla tomaban del flamenco, especialmente en las localizaciones, en el imaginario y en la expresión de lo trágico. Cantaoras y bailaoras son representadas como triunfadoras, independientes y excéntricas, dueñas de su propio destino y de su arte, que exhiben majestuosamente. Carmen García-Matos (2010: 8) destaca cómo

durante el auge de los cafés-cantantes, la cantaora significó no sólo un reclamo económico, fue, más bien, una marca de prestigio artística para el local que las contrataba, pese a la ambivalencia con que eran tratadas por la sociedad que las marginó en numerosas ocasiones: la Parrala, la África o la Rubia de Málaga, por nombrar algunas, fueron reinas indiscutibles de los Cafés de su tiempo.

Un ejemplo ilustrativo es “La Trianera”, perteneciente a la etapa inicial de la copla, escrita por Raffles en 1930:

Después de haber recorrido  
España entera y triunfar,  
se presenta en el Tronío  
La Trianera a bailar [...].  
Parecía una palmera  
cuando sola en el tablao  
la gitana trianera  
marcaba un *zapateao*.

([https://www.youtube.com/watch?v=QcX62gk\\_Zb4&ab\\_channel=CarlosJim%C3%A9nez](https://www.youtube.com/watch?v=QcX62gk_Zb4&ab_channel=CarlosJim%C3%A9nez))

En cuanto a la actuación de las artistas en el espacio del café cantante,<sup>48</sup> nos parece oportuno citar el poema “Mujer popular”, escrito por uno de los autores más representativos del Modernismo andaluz, Salvador Rueda, todo un cuadro de costumbres con aires a flamencados y un esmerado esteticismo, en cuya poética y musicalidad se inspirarán unos años después poetas de la copla como Salvador Valverde, Xandro Valerio y Rafael de León:

[...]  
se arrancó el chal de Manila  
con más luz que una paleta,  
con más flecos que la lluvia,  
con más rosas que Valencia

---

<sup>48</sup> La parte introductoria en este tipo de coplas resulta bastante uniforme. Se empieza mencionando el espacio de actuación, seguido de una sucinta descripción de la artista, su talento y sus estados de ánimo.

y pasándolo arrogante  
sobre el colmo de la mesa  
que rayó en chorros de oro  
el vino de las botellas,  
mientras rodaron las copas  
en catarata soberbia,  
arrojó el mantón de flores  
como una real primavera.  
Intercaló a sus cabellos  
claveles como ascuas fieras,  
se clavó rosas ardientes  
igual que llamas que tiemblan,  
y enloquecida de fuego  
subió de un brinco a la mesa  
y al aire ondeó los brazos  
lo mismo que dos banderas [...]

(Rueda, 1910: 52)

Hallamos similitudes entre la estética de Rueda, salpicada de cromatismo, sinestesias, empleo abundante de comparaciones y simbología floral, y las canciones de Rafael de León. Además de la presentación de ambientes costumbristas andaluces a partir de la descripción de personajes femeninos y su temperamento pasional. En canciones como “La *Salvaora*” nos parece que podría haber una relación de intertextualidad con el poema mencionado del autor malagueño, incluso en la cadencia rítmica del verso:

[...] Y siguió la *Salvaora*,  
loca de zambra y de vino,  
derramando en los *tablaos*  
la rosa de sus palillos  
Y el orgullo haciendo palmas  
a su corazón vacío.

(“La *Salvaora*”).

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 207)

El poeta sevillano se distancia ligeramente del Modernismo español en el empleo de un lenguaje más coloquial, propio de la cultura de masas, donde predominan las expresiones populares pertenecientes al dialecto andaluz y las metáforas sencillas que, en ocasiones, reciclaba de otros poemas de su autoría:

Malvaloca era por *toas* las esquinas  
una flamencona de “vaya con Dios”,  
el pelo más negro que una golondrina,  
el talle de junco, la boca de flor.

(“¡Ay, Malvaloca!”).

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 226)

Si atendemos al apodo de la protagonista, vocablo compuesto de malva y loca, supone una contradicción en sí mismo, pues la malva simboliza, tradicionalmente, sosiego y dulzura. Podría sugerir cómo la flamenca se debate entre la mesura y el desenfreno. Bram Dijkstra (1986: 244) menciona los discursos de la hipersexualidad y la histeria con la que eran asociadas las bailaoras: “Dancing women, then, were clearly sex-crazed women. [...] They were overheated hysterics letting off steam”. (Las bailarinas, entonces, eran mujeres locas por el sexo. Eran histéricas sobrecalentadas, desahogándose).

Desde otra perspectiva, Dijkstra menciona la frecuencia del motivo de la mujer danzante (a veces desnuda) en la pintura europea de la segunda mitad del siglo XIX, de forma que la mirada masculina vigila y contempla a una mujer cuyo gusto por el baile y la música la conduce a una hipersexualización.

La copla refleja bien la vulnerabilidad de este tipo de mujer objeto, constantemente expuesta a la difamación. “La Paula” (Román/ Quesada y Jaén), una pieza bastante desconocida del cancionero, inspirada en un personaje real, bailaora del malagueño café de Chinitas, relaciona el arrebató pasional del baile flamenco llevado al límite con la enfermedad mental:

Bailaora del Chinitas,  
los platillos, las tarantas,  
cuando bailaba la Paula  
se secaban las gargantas [...]

Paula,  
remolino de alta mar,  
eres una caracola,  
con esa bata de cola  
verde como el olivar.

Paula,  
torbellino de pasión,  
vas a perder el sentido  
porque tu baile es un río  
que te ahoga la razón.

A la casa de las locas  
la llevaron como presa,  
cambió su bata de cola  
por la camisa de fuerza.  
En el ciclón de sus bailes  
se perdió la bailaora  
y esta copla es homenaje  
con que Málaga la llora.

<https://www.coveralia.com/letras/la-paula-lo-mejor-de-se-llama-copla-volumen-2.php>

María Cecilia Colombani (2008) explica cómo en los procesos de construcción de la moral sexual en Europa se utilizaron estructuras bipolares del tipo razón-locura,<sup>49</sup> sano-enfermo, legal-ilegal, para señalar a un sujeto central, en oposición a otro periférico, conformando así un juego de exclusiones asentadas sobre las bases de la razón, la salud y lo legal. Por tanto, la cantaora se presentaría como lo opuesto a lo que debe ser el sujeto, según la moral conservadora de la época.

Si la profesión de cantante o bailaora era considerada “peligrosa” en el contexto de la posguerra, ninguna artista responde mejor al arquetipo de *femme fatale* que atrae la desgracia de los hombres que “Dolores La Petenera” (1940), reflejo de la superstición

---

<sup>49</sup> El empleo frecuente, tanto en la copla como en el fado, del vocablo “locura” y del adjetivo “loca” para metaforizar los estados de enamoramiento, pasión y extravío por amor en la mujer o al alcanzar el clímax del cante y el baile, nos dan una idea de su representación en los márgenes, fuera de esa centralidad moral y normativa.

de los flamencos. Según expresa la copla a partir de la leyenda, vivía “a un mal fario encadenada”, víctima de una marginación perpetua:

Y no hubo un hombre siquiera  
que llegara a su camino  
y la mano le tendiera,  
y así de La Petenera  
tenía que cumplirse el sino.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 151)

Más allá de que Rafael de León y Xandro Valerio tomaran el modelo de una cantaora del siglo XIX nacida en Paterna de la Rivera (Cádiz) y apodada “La Petenera”, en el texto de la canción hallamos muchos rasgos en común con las mujeres del bando de los vencidos: esposas o viudas de combatientes republicanos, a quienes se les negó cualquier ayuda social. Podríamos incluso hablar de cierta mirada compasiva subyacente en las letras. Carmen Martín Gaité (2000: 134-135) apunta al respecto que se señalaba

la injusticia de su situación, eran tratadas con clemencia. ¿Quién iba a sentir malas a personas tan desvalidas, tan apasionadas y generosas? Pero intranquilizaban por estar aludiendo a un mundo donde no campeaba precisamente lo leal ni lo perenne, por ser escombros de la guerra, por recordar aquel vacío en torno tan urgente de disimular.

De hecho, las artistas encarnaban bien esos cambios de identidad que operaron después de la guerra civil y el empeño por borrar el pasado anterior. Resulta elocuente en las canciones el juego con el misterio y los apodos, que exaspera al pueblo curioso, siempre vigilante, tan presente en las letras. Un caso paradigmático es la construcción narrativa de “La Parrala”, sostenida sobre la paradoja y la indefinición:

La Parrala dicen que era de Moguer,  
otros aseguran que era de La Palma,  
pero nadie supo de fijo saber  
de dónde sería Trini La Parrala.

Las malas lenguas decían  
que las claritas del día  
siempre le daban bebiendo,  
pero nadie comprendía  
el porqué de la agonía  
que la estaba consumiendo [...]

Que sí, que sí, que sí, que sí,  
que a La Parrala le gusta el vino.  
Que no, que no, que no, que no,  
ni el aguardiente ni el marrasquino.  
Que sí, que sí, que sí, que sí,  
que si no bebe no *pue* cantar,  
que no, que no, que no, que no,  
que solo bebe para olvidar.  
¿Quién me compra este misterio?  
Adivina, adivinanza.  
¿Por quién llora? ¿Por quién bebe?  
¿Por quién sufre La Parrala?

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 153-154).

La segunda parte de la canción, en opinión de Stephanie Sieburth (2014: 136-137) sugiere “un subtexto político<sup>50</sup> más amplio, cuyo foco es la pelea en el bar entre dos hombres. La Parrala dice: “[No] sé por qué lo mataban”, lo cual da a entender que detrás de uno de los hombres existe una organización más grande”:

Dos hombres riñieron una *madrugá*  
dentro del *colmao* donde ella cantaba,  
y el que cayó herido, dijo al expirar:  
por tu culpa ha sido, Trini la Parrala.  
Los jueces, al otro día,

---

<sup>50</sup> Las teorías de Sieburth sobre el valor terapéutico y activo de la canción española se oponen a las ideas de Adorno (2000), que entiende la música popular como propaganda política y forma de dominación autoritaria sobre las masas, al requerir poco esfuerzo por parte del oyente.



a la Trini preguntaban  
si a aquel hombre conocía,  
y la Trini contestaba:  
—Yo no lo he visto en mi vida  
ni sé por qué lo mataban.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 154)

No nos parece casualidad que esta copla, escrita a dos manos entre Xandro Valerio y Rafael de León, fuera estrenada por Conchita Piquer en enero de 1940, solo nueve meses después del final de la Guerra Civil, con las heridas de la contienda aún recientes. Para Carmen Martín Gaité (2000: 182) uno de los atributos más llamativos de las coplas de la Piquer era su expresión de las dolorosísimas pérdidas que había sufrido el pueblo español. Volviendo a la perspectiva de Sieburth, el hecho de que la protagonista viva aislada establece una analogía entre su situación y la de los vencidos en la Guerra Civil, obligados a enfrentarse a un aparato estatal de terror. Para la investigadora norteamericana, “La Parrala” emplea una juguetona estrategia discursiva, sirviéndose de la adivinanza infantil, para mantenerse a salvo de la intromisión de los vencedores y esconder la profundidad de su sufrimiento” (Sieburth, 2016: 138-139). Además, la musicalización de una letra tan trágica en forma de pasodoble, por parte del maestro Quiroga, podría connotar la retórica forzada de la alegría que dictaba el Régimen.

Por último, se podría decir que la forma de resistencia de la cantaora onubense es a través de la entrega absoluta a su profesión artística, en su deseo de mantenerse apartada de los rumores sobre sus amantes y del misterioso asesinato. De hecho, encontramos abundantes casos de heroínas que viven solo para su arte,<sup>51</sup> con la variante temática de la defensa de su honra:

Ella tan solo vende su cante,  
pero no admite bromas de amor,

---

<sup>51</sup> Este prototipo de artista femenina capaz de sacrificarlo todo por su vocación, el cante, toma como modelo a la protagonista de la comedia teatral de los hermanos Machado, *La Lola se va a los puertos* (1936), cuyo objetivo era, a través de la mujer, dignificar la copla popular apartándola de los espacios marginales (Grande, 1998: 153-183).

y más de cuatro, que son tunantes,  
de sus volantes los espantó.

(“Candela la de las minas”)

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1766089/candela-la-de-las-minas-maria-jimenez>)

A través de la voz, las flamencas expresan sus padecimientos amorosos o tratan de ocultarlos. Personajes como “La Clavel” despliegan todos los registros trágicos del cante jondo para comunicar, sin pudor, su situación sentimental atormentada:

*La Clavel* está cantando  
en el patio del Tronío  
y de lo que está escuchando  
a la gente le da frío [...]  
*Pa ducas, duquitas*, madre,  
las que pasa la Clavel,  
no tengo más –¡Dios te ampare!–  
que la cruz de su querer.  
Remedio no hay *pa* lo mío  
ni yo me quiero curar  
ni a voces llamo al olvido,  
que no lo quiero olvidar.  
¿Dónde está la criatura,  
que muriéndose de pie,  
quiera con esta locura  
–¡Ay, Virgen de la Amargura! –  
como quiere La Clavel?

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 278)

El hecho de que sean generalmente cantantes femeninas quienes interpretan este tipo de coplas sobre artistas produce una empatía inmediata con el público y pone en

relieve la importancia de la voz<sup>52</sup> como transmisora de emociones y denuncias tácitas. Por lo general, las cantaoras retratadas en las letras se empoderan cuando tienen la oportunidad de actuar y desplegar su arte sobre las tablas. Pero, el *fatum* de las “malas pasiones” es infalible y no tarda en cumplirse. Así, es habitual que la segunda parte de las piezas comience con una acción inesperada que da un giro a la trama, en pleno apogeo de la carrera de las artistas. Dicho punto de inflexión se percibe con claridad en “Bajo un limón limonero”:

En el patio flamenco de la Marina,  
era reina del mundo cuando cantaba  
por serranas, fandangos y granaínas  
Micaela, *La Rosa de la Alcazaba*.

**Pero el querer de un hombre cambió su sino,**  
que de pasión ardiente la volvió loca,  
y una copla en sus venas se abrió camino  
como potro de celos que se desboca.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 307)

El poema “Lola la Piconera”, ambientado en Cádiz durante la invasión francesa, cuenta la historia de Lola, una tabernera y cantaora enamorada de un oficial francés. Al igual que otras piezas incluidas en el *corpus*, fue creada para la banda sonora de la película folclórica homónima,<sup>53</sup> lo que contribuía ampliamente a su difusión y popularidad.<sup>54</sup> Además, los guiones daban un papel protagónico y espacio para lucirse a las estrellas de la copla del momento, en este caso, a Juanita Reina.

Llegamos a la conclusión de que a la mayoría de las canciones sobre cantaoras y bailaoras tienen un desenlace trágico. Encabo y Rubio Faus (2014: 241) observan que “el discurso artístico refleja cómo el peligro de querer amar (o, lo que es lo mismo,

---

<sup>52</sup> Aunque en este trabajo no nos detengamos a analizar los aspectos musicales, cabe señalar la importancia en la copla de técnicas vocálicas heredadas del flamenco como el garganteo, que intensifican el quejido y los matices trágicos de los poemas.

<sup>53</sup> El guion de *Lola la Piconera* se inspira en la obra teatral de José María Pemán, *Cuando las cortes de Cádiz* (1934) y retoma su ideario reaccionario.

<sup>54</sup> Encontramos un fenómeno parecido, salvando las distancias geográficas y culturales, en las canciones populares indias que se difunden y popularizan a través del cine de *Bollywood*, convirtiéndose en un fenómeno de masas.

querer vivir) de forma desordenada, lleva inevitablemente a sus protagonistas femeninas a la fatalidad, en forma de muerte, locura o desolación”.

Tampoco debemos olvidar que en el consumo de productos culturales se tenía cada vez más en cuenta al público femenino, voraz consumidor de novelas rosas y folletines.<sup>55</sup> Con lo cual, no sorprende que los compositores priorizaran la creación de canciones sobre mujeres, pensadas para la audición de ese público específico. Éste puede ser uno de los motivos de la persistencia del tema de la cantaora, que perdura a lo largo del siglo XX, acumulando lugares comunes. El análisis de Jo Labanji (2002: 42) del cine de posguerra bien se puede aplicar a la copla cuando menciona la importancia de visionar “mujeres fuertes y activas”, un aspecto sintomático de la audiencia femenina y de sus gustos y demandas para suplir sus propias carencias.

#### 4.2. La prostituta

Uno de los aspectos que más llama la atención al analizar el repertorio de letras de copla es la aparición desde sus comienzos del tema de la prostitución, que perdura a lo largo de las décadas y composiciones. Si el cuplé ya había dado cuenta de “gentiles *cocottes*” llegadas de París, la copla no se quedará atrás. Desde los años treinta, cuando va gestando sus fórmulas comerciales destinadas al consumo de masas, privilegia el tema de la *femme fatale*, presente en piezas de éxito, como “¡Ay, Maricruz!” (1936) (En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 146) que sentaron las bases poéticas de una canción popular de consumo fácil, sin descuidar la estética ni las figuras retóricas sencillas.

Si nos remontamos a la lírica medieval, y en concreto a las jarchas, que sin duda han influido en el imaginario de la copla y en la expresión femenina del sentimiento en general, algunos especialistas como Federico Corriente (2008: 175) las han relacionado con “los amores de prostíbulo”:

Hoy resulta indudable que una buena parte de éstas responde a lo que podríamos llamar “poesía de burdel”, incluso de “reclamo de burdel”, producida o más bien puesta en boca de esclavas prostitutas por sus dueños, y a menudo, hijas ya de otras igualmente explotadas, a las que llaman MÁMMA, y que se refieren a sus

---

<sup>55</sup> Corín Tellado irrumpe con fuerza en el mercado editorial a partir de 1946.

compañeras en algún caso como YERMANÉLLAS. Con todas las cuales dialogan con notable desenfado, incluso procacidad, que contrasta fuertemente con la ingenuidad que se les había atribuido, acerca de su absoluta necesidad de algún amante (“sin amado no viviré, ¿adónde lo iré a buscar?”; “La Pascua resulta como ayuno sin él”; “Este amado, has de saber, por él moriré”; “¿Quién podrá soportar la ausencia, amado mío?”), o excusan sus volubilidades escudándose en la mismísima Biblia, o transmiten quejas por abandonos de amantes y rivalidades con compañeras [...]

A dicha influencia de la lírica primitiva en la copla debemos sumar la de movimientos literarios como el Modernismo, que elaboró variadas tipologías de mujer en sus composiciones, con una clara predilección hacia las hetairas, pues se da un proceso de siniestralización de la belleza, en contraste con la pureza icónica representada por los pintores prerrafaelitas.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se produjo un alarmante incremento de la prostitución en las ciudades europeas y, como aclara Francisco Javier Sánchez-Verdejo (2014: 228-229), “no fueron pocos los artistas que se sintieron atraídos por el tema de la prostitución. La prostituta, la mujer caída, símbolo de la perdición, del mal y de la muerte, guardará a menudo estrechas concomitancias con el mito de la mujer fatal”.

Antes de la Guerra Civil triunfaron coplas como “La bien *pagá*”, “La falsa moneda” y la ya mencionada “¡Ay Maricruz!”. Si la primera, en la versión que popularizó Miguel de Molina,<sup>56</sup> está contada desde el punto de vista del hombre despedido, aspecto que la asemeja al tango argentino:

*Na* te pido, *na* me llevo,  
y entre esas paredes de *sepultás*  
penas y alegrías  
que te he *dao* y me diste

---

<sup>56</sup> También existe una versión interpretada por mujeres, donde “La bien *pagá*” se expresa en primera persona: “*Na* te debo,/ *na* me pidas./ Si fui mala o buena,/ olvídale ya./ *To* te lo ha pagado/ mi carne morena/ no maldigas, payo,/ que estamos en paz [...]]/ Bien *pagá*,/ me llaman la bien *pagá*/ porque tus besos cobré/ y a ti me supe entregar/ por un *puñao* de *parné* [...] (<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/245135/la-bien-paga-rocio-jurado>)

y esas joyas que ahora  
pa otro lucirás.

Bien *pagá*,  
sí, tu eres la bien *pagá*  
porque tus besos compré  
y a mí me supiste dar  
por un puñao de parné,  
bien *pagá*, bien *pagá*,  
bien *pagá* fuiste, mujer.

(<https://www.letras.com/antonio-molina/la-bien-paga/>)

La segunda narra la historia de una atractiva muchacha sevillana que acaba prostituyéndose. Resulta sorprendente cómo durante el franquismo no censuraran los versos del estribillo: “me diste en la boca un beso/ que aún me quema, Maricruz”, pasando también por alto el pasaje explícito donde señala su condición de prostituta de lujo, cuyo nombre casi nadie recuerda:

Señoritos con dinero  
la lograron sin tardar,  
y aquel su cuerpo hechicero  
hizo a los hombres pecar.  
Pero, solo hubo un hombre  
que, con pena, lloró,  
recordando su nombre  
y esta copla cantó.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 147)

Rafael Cansinos Assens afirmaba que el drama de la mujer caída es el drama andaluz por excelencia (En Arrebola, 1994: 349). Tras el conflicto bélico, los letristas de la copla siguieron representando en sus letras a prostitutas y mujeres a la deriva, que no encajaban en los parámetros de la buena esposa. Para Lucía Prieto Borrego (2016: 15) la copla y “esta imagen de la mujer opuesta al modelo femenino fijado por el franquismo, le sirvió al régimen como instrumento de moralización, pues introducía un

mensaje subliminar y eficaz: era “el modelo de mujer que la población española debía rehuir”. Sin embargo, más allá de lecturas feministas o de la moraleja que puedan contener las letras, desde nuestro punto de vista, los textos presentan una rebeldía femenina implícita en temas como “Tatuaje”, especialmente en el gesto de la protagonista, una prostituta anónima, de tatuarse el nombre del marinero del que se enamora:

Mira tu nombre tatuado  
en la caricia de mi piel,  
a fuego lento lo he marcado  
y para siempre iré con él [...]

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 182)

Así, la célebre pieza<sup>57</sup> deja entrever la búsqueda de una materialización sexual por parte de la mujer, así como el ansia de liberalización, al expresar sin rodeos un tema tan tabú como el deseo femenino. Para García Piedra y Gil Siscar (2007: 69) “en un primer momento, la letra puede inducir a pensar que esa pasión desmesurada de la protagonista impide que se concrete su amor, es decir, su evidente deseo sexual es un impedimento para la consecución de la realización de un amor femenino al uso de la época”. No obstante, la heroína decide seguir buscando incansable al marinero, tras idealizar su recuerdo y sus rasgos. Dice la letra en la parte recitada:

—Escúchame, marinero,  
y dime, ¿qué sabes de él?  
Era gallardo y altanero  
y era más rubio que la miel [...]

Algunos críticos han visto en él un guiño al fascismo alemán o su cara opuesta, los soldados de las Brigadas Internacionales. Tampoco se podría descartar una construcción homoerótica del personaje, acrecentada por la ambientación portuaria de la pieza.

---

<sup>57</sup> Fue la canción que tuvo mayor recaudación en la Sociedad General de Autores en el año 1941.

Para Silvia Bermúdez (1997: 39) el ambiente exótico del puerto se asocia tanto con el peligro como con el deseo; al ser un lugar donde viven maleantes, las reglas pueden romperse con impunidad. Tanto el espacio del puerto, donde se unen tierra y mar, como el tiempo son liminares. El crepúsculo es la hora en que “los deseos reprimidos se desatan bajo la cubierta protectora de la noche” (*Ibid*). Estas reflexiones nos remiten, de inmediato, a la primera estrofa de “Tatuaje”:

Él vino en un barco de nombre extranjero,  
lo encontré en el puerto un anocheecer  
cuando el blanco faro sobre los veleros  
su beso de plata dejaba caer.

(“Tatuaje”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 181)

“Ojos verdes” es otra de las coplas más emblemáticas del cancionero español y una de las más versionadas. Se menciona en la mayoría de los anecdotarios copleros, pues en el momento de su composición se encontraba Rafael de León en compañía de García Lorca y de Miguel de Molina en el café la Granja Oriente de Barcelona. Rafael Abellá (1985: 109) considera que esta pieza ponía de manifiesto el “lamento ante la generalizada condición de prostituta”, aunque sin intencionalidad alguna de carácter sociológico por parte de los autores. Una vez más, los espacios definen a los personajes de las canciones. “El quicio de la mancebía”, término arcaico para prostíbulo, nos sitúa desde el comienzo en el universo de la prostitución, de la casa de citas, la nocturnidad y las “malas mujeres”, antítesis de las mujeres “decentes” de la sociedad patriarcal, que esperan “tras la reja” y habitan espacios interiores. El quicio ya rebasa el espacio privado y desemboca en lo prohibido. Algo debieron percibir los censores cuando exigieron la modificación de la letra. Se hicieron al menos cuatro versiones del primer verso de la canción para evitar la mención explícita al burdel:

-*Apoyá* en la reja de mi casa un día

-*Apoyá* en la trama de tu celosía



-Apoyá en la puerta de mi casa un día  
-Sobre el agua clara que llevaba el río<sup>58</sup>

Sin embargo, no evitaron ocultar la carga erótica de la canción. Terenci Moix (1993: 30) considera que “es sintomático que el pueblo se quedase con la copla prohibida y fuese ésta que la permaneció más allá del recuerdo de sus verdugos”. Un hecho que acrecienta, además, el lado popular de la copla y cómo operan los mecanismos tradicionales de la oralidad en la difusión de sus letras.

Literariamente, podemos emparentar “Ojos verdes” con las canciones medievales de alborada y su lirismo doloroso, cuyo eje temático es la fugacidad del amor. El amanecer es el momento de separación de los amantes, “la hora pesarosa de la despedida”, como la califica Sánchez Romeralo (1969: 63). En la letra de la copla los poetas expresan con sencillez y exaltación de los sentidos –vista, oído, gusto– la intensidad de ese encuentro amoroso fugaz, del cual la *serrana* “conserva el orgullo de entregarse por nada”, parafraseando a Terenci Moix (1993: 53). Reproducimos el comienzo de la segunda parte,

Vimos desde el cuarto despuntar el día  
y sonar el alba en la torre la Vela.  
Dejaste mis brazos cuando amanecía  
y en mi boca un gusto a menta y canela.  
—Serrana, para un vestido yo te quiero regalar.  
Yo te dije, —Estás *cumplío*, no me tienes que dar *na*.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 142)

donde, al igual que en “Tatuaje”, tenemos pocos datos sobre el hombre con quien convive una sola noche, salvo sus ojos verdes, diferenciadores. Como esclarece Carmen Martín Gaité (2000: 137), “ese verde de los ojos del ausente, se convierte en emblema de poesía, en talismán de amor”.

Este tipo de coplas protagonizadas por prostitutas están narradas en primera persona, lo cual pone de manifiesto su lado transgresor y la necesidad de verosimilitud

---

<sup>58</sup> Concha Piquer canta esta última versión en la película *Filigrana* de Luis Marquina (1949). No obstante, sus biógrafos y algunos historiadores de la copla cuentan que la artista valenciana en sus actuaciones siempre prefirió cantar la letra original, a pesar de tener que pagar una multa de cien pesetas cada vez que lo hacía.

por parte de León y Valverde, dando voz a los excluidos y restituyéndoles la dignidad. A la vez, podrían reflejar la doble moral del régimen. Rafael Abella declara que

fue en nombre de esa doble moral que se mantuvo durante años la existencia del prostíbulo, entendiendo que la presencia de unas profesionales era válvula de escape para el ejercicio de la virilidad y que, en caso de no existir, esas necesidades se expansionarían, incontenibles, causando estragos entre las capas de la población femenina que entraban en el rango, oficialmente reconocido, de las mujeres honestas a las que había que proteger (Abella, 1985: 158).

En la misma línea, Álvarez Cañizares (177: 337) arguye que “la tonadilla [...] conseguirá en ocasiones escalofriantes descripciones de la miseria ideológica de un momento histórico”.

Otra copla muy difundida enfocada en la figura trágica de la prostituta es “Yo soy ésa”, llevada posteriormente al cine en 1992 con el mismo título, bajo la dirección de Luis Sanz y protagonizada por Isabel Pantoja y José Coronado. La pieza original, compuesta por Quintero, León y Quiroga, fue interpretada por primera vez en 1953 de la mano de Juanita Reina e, inmediatamente, sufrió la censura. Uno de los elementos gramaticales que refuerzan la exclusión social de la mujer, es el pronombre “esa”, portador de connotaciones negativas y excluyentes, así como de un conformismo y autocompasión extremos, pues la protagonista se niega a cambiar su destino:

Un mocito bueno, color de aceituna,  
pudo ser la tabla de mi salvación:  
—Como a ti te quiero no quise a ninguna,  
te ofrezco la rosa de mi corazón.  
Y yo, que mintiendo me gano la vida,  
me sentí orgullosa del cariño aquel,  
y para pagarle lo que me quería  
con cuatro palabras lo desengañé:

Yo soy... ésa,  
esa oscura clavellina  
que va de esquina en esquina,

volviendo atrás la cabeza,  
lo mismo, me llaman Carmen  
que Lolilla que Pilar...  
con lo que quieran llamarme  
me tengo que conformar.  
Soy la que no tiene nombre  
la que a nadie le interesa,  
la perdición de los hombres,  
la que miente cuando besa.  
Ya lo sabes... yo soy esa.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 262-263)

Raquel Osborne (2012: 149) percibe que “en el terreno político y social la tolerancia de las prostitutas iba siempre acompañada de su marginación: claramente, no se las consideraba como a las demás mujeres”. Así, a lo largo del cancionero, el personaje de la prostituta representa en grado sumo la contradicción del discurso de la copla en el contexto de la España del nacionalcatolicismo. Tanto Carmen Martín Gaité como Manuel Vázquez Montalbán hablaron en los años setenta de esa dialéctica y de las fisuras y filigranas poéticas por donde se colaba una discreta rebeldía que ensalzaba a partes iguales lo erótico, lo sublime y lo transgresor. En palabras de este último:

Las canciones populares, porque las cantaba el pueblo, reflejaban unas creencias que, curiosamente, nada tenían que ver con la superestructura moral que circulaba como una nube inmensa sobre la geografía ibérica. ¿Qué tenían que ver las ejemplares historias de María Goretti, santa Eulalia o Genoveva de Brabante, una y otra vez repetidas a los párvulos roedores de pan negro, con la muchacha que estaba apoyada en el quicio de la mancebía, en la canción de Conchita Piquer? (Vázquez Montalbán, 1998: 39)

Es evidente que las hetairas de la copla dinamitaban los modelos normativos de decencia diseñados por el franquismo y la iglesia católica, dentro de un discurso y de una legislación ya de por sí ambiguos y de doble moral, pues la prostitución fue legal en

las ciudades hasta 1956.<sup>59</sup> Además, no podemos dejar de lado el fenómeno del receptor y su papel en los mecanismos de la cultura de masas. Leer o escuchar con fruición las historias de esas vidas al límite, ayudaba a aquellas amas de casa “algo ofendidas y humilladas”, como las representó Vázquez Montalbán en su poema titulado “Conchita Piquer”<sup>60</sup> (1986: 38-40), a sobrellevar su existencia monótona, recluida y con escaso margen para tomar decisiones.

A su vez, Carmen Martín Gaité, en *El cuarto de atrás* (1996), un libro que en opinión de Antonio Pineda (2001) “es un dispositivo intertextual continuo” insiste en este fenómeno y en la autenticidad que transmitían las canciones. La escritora narra de forma magistral como en las ondas de una emisora de radio de provincias anunciaban “Tatuaje”, rompiendo el silencio artificial de la posguerra:

Aquello era otra cosa. Aquello era contar una historia de verdad. La rememoraba una mujer de mala vida, vagando de mostrador en mostrador, condenada a buscar para siempre el rastro de aquel marinero rubio como la cerveza. Aquel beso olvidado del marinero que se fue, se convertía, en la voz quebrada de Conchita Piquer, en lo más real y tangible, en eterno talismán de amor. Una pasión como aquella nos estaba vedada a las chicas sensatas y decentes de la nueva España.

(Martín Gaité, 1996: 71)

### 4.3. El ángel del hogar

La copla, como hemos visto en capítulos anteriores, tiene en algunos aspectos estilísticos y de representación, una clara influencia de la literatura de los Siglos de Oro. El modelo de la esposa ideal establecido por los cánones y la moral de la época, no difiere mucho del modelo de la literatura humanista, que “pretenderá poner límites a los deseos que convienen a las mujeres en el modelo de esposa del nuevo orden que se configura en Europa” (Fernández Valencia: 2004: 499). Dichos debates se remontan a la

---

<sup>59</sup> En marzo de 1956 se publicó un decreto que mandaba cerrar las “mancebías y casas de tolerancia” (BOE. 10-III-1956), mientras que el Portugal de Salazar adoptó el abolicionismo siete años después, en 1963 (En Osborne, 2012: 153).

<sup>60</sup> El poema es un ejemplo de construcción poética culturalista. Recordemos que el autor catalán formó parte de la generación poética de los Novísimos.

Edad Media, aunque los humanistas hicieron especial énfasis en este tema, redactando un amplio número de tratados sobre educación femenina. Como matiza Noelia García Pérez (2008: 151), la tendencia general era resaltar “la castidad como la mayor de las virtudes”, así como la puesta en práctica de “una vida ética y piadosa”, más que en la adquisición de conocimiento.

Según el análisis que María Rosal (2011: 15) realiza del contexto histórico en el que se difunde la copla, “la radio, gran medio de educación de masas durante más de treinta años, va a contribuir – con la difusión de las coplas, consejos, consultorios, novelas seriadas – a la construcción de un modelo de mujer heredera de los postulados propuestos por Fray Luis de León y Juan Luis Vives, en sus respectivas obras, *La perfecta casada* (1583) e *Institutione femininae christianae* (1523), y del “ángel del hogar” del siglo XIX”.

Reforzando dicha filosofía, la Sección Femenina, que nunca cuestionó la sumisión de la mujer (Gallego, 1983: 106), tuvo “una condición de molde de la mujer franquista” (Abella, 1985: 157), siendo la familia el núcleo oficial del nuevo Estado. El régimen de Franco, en palabras de Alonso Tejada, “pretendía hacer de la familia uno de los cauces básicos de participación de los ciudadanos en la política (familia, municipio y sindicato) y la célula fundamental de un modelo de sociedad autoritaria y jerarquizada” (En Murillo-Amo, 1993: 195).

La revista “Y”, editada por la citada institución, señalaba bien claro cuáles debían ser las funciones de la mujer en la España del nacionalcatolicismo:

Tú no naciste para luchar; la lucha está en el hogar donde la familia tiene el sello que tú le imprimes. Trabajarás, sí; el Nacional-Sindicalismo no admite socialmente a los seres ociosos, pero trabajarás racionalmente, mientras seas soltera, en tareas propias de tu condición de mujer. Después, cuando la vida te lleve a cumplir tu misión de madre, el trabajo será únicamente el de tu **hogar**, harto difícil y trascendente porque tú formarás espiritualmente a tus hijos, que vale tanto como formar espiritualmente a la nación (En Abella, 1985: 157).

Así pues, el modelo de mujer dominante en la época era el dependiente del control patriarcal y, desde una propaganda política basada en los mitos morales y religiosos, se insistía en la sumisión “como una de las características definitorias del carácter de la mujer” (Rosal, 2011: 21). Asimismo, dicho modelo representaba una

continuación de las divisiones sexuales operadas en el siglo XIX que configuran la teoría sociológica de las esferas separadas (espacio público, masculino; espacio privado, femenino) de fronteras sólidas (Curvadíc, 2012: 170).

Uno de los ensayos que mejor reflejan esa búsqueda activa de marido por parte de la muchache soltera, para la insertarse en el lugar doméstico a donde estaba predestinada, es *Usos amorosos de la posguerra española*, de Carmen Martín Gaité (1987). Además, da buena cuenta de las costumbres de una sociedad tan represiva como uniforme, donde la única misión de las jóvenes era la de prepararse para el matrimonio, forjando un carácter sumiso:

El hombre era un núcleo permanente de referencia abstracta para aquellas ejemplares Penélopes condenadas a coser, a callar y a esperar. Coser esperando que apareciera un novio llovido del cielo. Coser luego, si había aparecido, para entretener la espera de la boda, mientras él se labraba un porvenir o preparaba unas oposiciones. Coser, por último, cuando ya había pasado de novio a marido, esperando con la más dulce sonrisa de disculpa para su tardanza, la vuelta de él a casa. Tres etapas unidas por el mismo hilo de recogimiento, de paciencia y de sumisión. Tal era el “magnífico destino” de la mujer falangista soñada por José Antonio (Martín Gaité, 2005: 72).

Este prototipo de mujer casta, cristiana, hogareña y fuertemente ideologizada, que preparaba el ajuar entre ensoñaciones, lo representó Rafael de León con nitidez en piezas como “Con mis propios ojos” (1952):

Yo estaba entre mis rosales,  
mi patio y mi reja, viviendo un querer,  
bordando tus iniciales,  
soñando despierta con ser tu mujer.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 256)

Más allá del momento histórico y de un sistema dictatorial que, a partir de 1939, promulgaba “el mantenimiento del concepto tradicional católico sobre el papel de la mujer en la sociedad, de abnegación y sumisión respecto al hombre” (Murillo-Amo, 1993: 195) el principio de dominación masculina obedece, en palabras de Pierre

Bourdieu (2000: 35), “a una relación social de dominación que se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo. Además, “al estar la mujer constituida como una entidad negativa, definida únicamente por defecto, sus virtudes solo pueden afirmarse en una doble negación, como vicio negado o superado, o como mal menor” (*Ibid*: 41).

La copla, refleja el estatismo de la mujer detrás de la reja o celosía, en el patio o dentro de la casa, espacios que desdibujaban los contornos del mundo real (Martín Gaité, 2005: 158), resaltando su soledad:

Dentro de mi casa, vivo sin vivir  
y cuando recuerdo tus ojos de luto  
me quiero morir.  
A los cuatro vientos digo mi verdad  
y al ver que no vienes, como una chiquilla  
me pongo a llorar.  
Sombra de mi sombra  
pena de mi pena [...]

(“Sombra de mi sombra”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 335)

Esa poetización de la sombra es reveladora del rol de mujer en la posguerra. Según aclara Esperanza Bosch (1999: 178) “junto con la maternidad se exalta la feminidad entendida como fragilidad, sumisión y espíritu de sacrificio, desapareciendo toda mención a la capacidad intelectual, creativa y crítica de la mujer,<sup>61</sup> convertida ahora en una sombra del hombre”. Rosario Sánchez (1990: 16), insiste también sobre esa idea: “La mujer cuyo modelo será defendido hasta la exasperación por la institución franco-falangista es sólo una sombra. Una sombra de sí misma, en cuanto forma vacía

---

<sup>61</sup> En su estudio *Malos tratos y respuesta femenina en la copla* (2011), María Rosal llama la atención sobre la escasez de coplas que retratan a mujeres lectoras. Las pocas excepciones son en forma de parodia como “Lolita la Musaraña”, cuyo mensaje sublimar es que la lectura puede distraer al ama de casa en el buen cumplimiento de sus tareas domésticas. Todo ello nos da una idea de la pobreza intelectual que acusaba la mujer española de la posguerra, auspiciada por la ideología fascista, contraria a su formación intelectual. En la enseñanza primaria y secundaria el nivel bajó notablemente respecto a los planes educativos innovadores de la Segunda República. También la formación del profesorado disminuyó en exigencia y años de estudio. La cifra de mujeres analfabetas entre 26 y 30 años en 1940 era de 246.822 (Fuente:<http://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:136e418d-44fa-411f-971b-59713b6d7647/re3141100462-pdf.pdf>).

de contenido propio y diferenciador. Sombra en cuanto será únicamente su destino ser la proyección de los otros”.

En “Cárcel de Oro”, la protagonista, tras saborear la libertad brevemente y de forma agridulce,

Y con prisas por dejarte yo me fui por los caminos,  
con mis coplas y mis sueños y mis ansias de vivir,  
y, al momento, mis volantes se enredaron entre espinos  
y los nardos y las rosas fueron cardos para mí.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 296)

implora a su compañero que la “encierre a vivir en esa cárcel de oro” (*Ibid*). La preferencia por el sometimiento y el acato a las normas sociales vence al deseo de independencia, y más teniendo en cuenta la presión social y familiar ejercida sobre las jóvenes para que siguieran el modelo tradicional de género. En aquellos años, resultaba inconcebible que las jóvenes quisieran gozar de libertad y autonomía, lejos del control masculino (del padre o del marido).

Dentro de las mujeres casadas de la copla hay una amplia categoría de “mal casadas” que, en palabras de Matilde Cabello (2019: 13), siempre son presentadas “como ejemplo de resignación cristiana y baja o nula autoestima”. Y deberíamos añadir que estaban poseídas por el miedo a la autoridad del marido y a ser abandonadas, acrecentado por el hecho de no tener una profesión u oficio que les asegurara la independencia económica. Su voz remite a una fidelidad atravesada por la desolación y la pasividad. En los casos de infidelidad evidente por parte del marido, su manera de autoengañarse respondía a la interiorización de los roles femeninos más tradicionales. Esto se puede observar en el tema “A ciegas”:

En tus manos, un aroma  
que trasminaba como el clavel,  
pero yo lo echaba a broma  
porque era **esclava** de tu querer.  
—Que me he entretenido, las cosas del juego.  
Y yo te decía, cerrando los ojos  
lo mismo que un ciego:



No tienes que darme cuentas,  
a ciegas yo te he creído.  
Yo voy por el mundo a tientas  
desde que te he conocido.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 263-264)

“Los tientos del reloj” tiene un argumento idéntico: la esposa, de madrugada, espera en vilo el regreso del marido adúltero y se autoinmola bajo la convicción generalizada de que la mujer casada debe sufrir en silencio y no expresar malestar ni cuestionar la conducta del hombre.

Cuando se marcha de noche  
no le pregunto a dónde va,  
y en mis tinieblas me quedo  
sola con mi soledad.  
Y cuando siento la llave  
rayando el filo del día,  
hago ver que no me entero,  
entre despierta y dormida.

(<https://www.coveralia.com/letras/tientos-del-reloj-pasion-vega.php>)

Como vimos más atrás, este tipo de creencias estaban en consonancia con el discurso de la Sección Femenina, promotor, especialmente durante el periodo autárquico, de cuanto María Teresa Gallego (1983: 194) define como “el estereotipo ancestral de la mujer ‘sufrida’, ‘callada’, ‘sumisa’, reforzado cada día hasta la distorsión grotesca... Hasta la caricatura”. No deja de ser una incógnita hasta qué punto los letristas parodiaron dichos discursos reaccionarios o si, por el contrario, incorporaron su mensaje a algunas letras como guía de comportamiento para las amas de casa receptoras de las canciones a través de la radio. Nos inclinamos por una mirada compasiva integrada en el discurso patético de las protagonistas sometidas a la autoridad del varón. También María Victoria Martins (2012: 278) señala que “la sumisión, el sacrificio y la abnegación son una constante del discurso de la Sección Femenina, y constituyen una referencia permanente en sus textos de formación de la mujer”. Su ideólogo, José Antonio Primo de Rivera, en algunos de sus discursos había atribuido el egoísmo al

hombre y la abnegación a la mujer. Según los preceptos fascistas, la mujer casada representaba un modelo idealizado y casi asexuado, pues el sexo dentro del matrimonio solo tenía como fin la procreación. Se envolvía esa misión en discursos moralizantes de tradición cristiana que declaraban la inferioridad de la mujer y tenían como objetivo la búsqueda de la pureza moral-espiritual perdida tras el pecado original atribuido a Eva. Esta idea queda plasmada en la Nueva Enciclopedia Escolar de 1950: “Eva comió de la manzana, luego le dio a Adán, en consecuencia, Dios castigó a todos. La mujer quedaría sujeta a su marido y expuesta al dolor. El hombre ganaría el pan con el sudor de su frente” (*Ibid*: 282).

Paradójicamente, las mujeres casadas de Rafael de León, son minoría y ponen en relieve que en la copla “es absolutamente dominante la figura femenina situada al margen del matrimonio” (Carreño, 2005:7) y que rechaza una vida ordenada. A pesar de que las primeras representan estereotipos de una sociedad patriarcal, burguesa y androcéntrica y se han tachado de [anti] feministas, con toda la problemática y simplificación que ello implica, el predominio de las mujeres marginales en las letras puede dar a entender, leyendo entre líneas, que el matrimonio no es el estado ideal ni el hogar el “remanso de paz” del que hablaba Pilar Primo de Rivera en sus discursos adoctrinadores. Además, en el repertorio de la copla encontramos algunos poemas donde el hombre dobla la edad a la mujer, lo cual podía transmitir una idea disuasoria de la vida conyugal para las receptoras de las canciones. Por último, si atendemos a la documentación audiovisual, muy valiosa en el sentido de que nos permite conocer de primera mano la visión de los creadores de la canción española, es reveladora una entrevista de Lauren Postigo a Rafael de León (RTVE, 1978). Cuando el presentador menciona la posible esencia feminista de sus personajes, la respuesta del poeta fue afirmativa: “Hombre, no me quedaba otra”.

#### **4.4. La *femme fatale***

Como es sabido, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la figura de la *femme fatale* produce una auténtica fascinación en todas las artes, siendo concebida como principio del mal y de las pasiones destructoras. En opinión de Antònia Cabanilles (2014: 217) “el fantasma de la *femme fatale* deriva en una obsesión que refunda la tradición misógina más exacerbada”. La copla retoma la que Francisco Javier Sánchez-Verdejo (2014: 226) califica como “la obsesión decimonónica con la mujer

fatal”, así como la fijación con “la mujer exótica como una posible categorización de la mujer fatal” (*Ibid*). Podemos observar la frecuente aparición en la copla de estos arquetipos ya desde sus primeras composiciones. De hecho, la notable influencia de Manuel Machado y del Modernismo español en la obra de Rafael de León,<sup>62</sup> ya mencionada en los capítulos introductorios, se hace aún más visible en la construcción de personajes femeninos rebeldes, inspirados en los ambientes de la bohemia sevillana finisecular. En palabras de Lili Litvak (1979: 3), el hecho de “utilizar a la mujer como uno de los símbolos más importantes” es una característica del Modernismo y de su indagación en el mito de la *femme fatale*. La especialista señala además cómo este tipo de feminidad “encarna la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo. El demonio toma forma de mujer para seducir al hombre. Salomé, Dalila, Eva, Circe, Cleopatra, invaden la iconografía de la época. La mujer es la seductora la que atrae a su presa con sus largos y ondulantes cabellos” (*Ibid*: 13).

A la citada impronta modernista, debemos añadir otra más, la del Realismo y Naturalismo de la novelística del siglo XIX, donde abundan las protagonistas femeninas como Madame Bovary, La Regenta, La Dama de las Camelias, siendo el hilo conductor de las tramas la seducción y el erotismo. Iris M. Zavala (2011: 120) añade las resonancias de Baudelaire y de Toulouse Lautrec en un buen número de letristas de música popular, y explica el “rico nudo intertextual de envíos y citas [...] La mujer es así un cuerpo lleno de significantes, que remiten —siempre— a toda la cultura erótica de Occidente” (*Ibid*).

Si en los espectáculos de las primeras décadas del siglo XX la *femme fatale* por excelencia era la cupletista que, en palabras de Álvaro Retana (1967: 120), arrastraba su leyenda “de peligrosidad y vampirismo”, Enrique Encabo y Berta Rubio (2014: 247) explican cómo “la copla no presenta el arquetipo de la *femme fatale* sino el de la perdida, la que se busca su propia ruina, y que, aunque orgullosa, no tiene maldad, sino pasión incontrolada”. Aunque, mencionan algunas excepciones (“La *Salvaora*”, “Lola Puñales”, “*Triniá*”) (*Ibid*). Si bien muchas letras plasman esa caída en solitario de la mujer, no son pocas las que aluden al influjo nefasto de una *femme fatale* que, desplegando toda su capacidad de seducción, lleva al hombre a la desgracia, especialmente las compuestas en los años de la República y las protagonizadas por

---

<sup>62</sup> Estas influencias, a nuestro juicio, no se han estudiado en profundidad, pues la crítica se ha centrado más la atención en la huella de García Lorca en la poesía y en el teatro de Rafael de León.

mujeres de etnia gitana (“La falsa *monea*”, “María Magdalena”, “María Salomé”, “La Trianera”, María de la O, etc.), tal y como veremos más adelante.

Tanto en el mundo clásico greco-romano como en todas las civilizaciones antiguas, la belleza de la mujer acarrea resonancias negativas. Por tanto, la *femme fatale* oscila siempre en una ambivalencia y bajo sus rasgos de seducción puede haber una trampa maléfica donde se encierre un ser “pérfido”, portador del mal (Moreno Fernández, 2015: 220). Así, atributos físicos como los ojos (siempre grandes y negros) y los cabellos (azabache y rizados) siguen siendo símbolos primordiales en la copla, de un atractivo que sugiere peligrosidad. Evidentemente, remiten a iconografías clásicas (las Gorgonas o Medusa) que “pueden ser consideradas como anticipo monstruoso de este arquetipo de mujer que enfatiza la peligrosidad y el poder terrible de la aterradora belleza de la feminidad” (*Ibid*: 218).

Un patrón es la descripción formulada por Rafael de León de la legendaria tonadillera “La Caramba”:

El pelo como la mora  
los ojos como los celos  
y en la cabeza temblando  
un lazo de terciopelo.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 172)

Un tema menos conocido, “La del pelo negro”, presenta los cabellos como único signo de identidad que distingue a la protagonista y la nombra, siendo además su frágil arma de seducción cuando intenta desesperadamente retener al amante:

*Pa* señalarme entre todas  
cuando me estabas queriendo,  
en vez del nombre decías  
aquella del pelo negro.  
Negro como el azabache  
sobre mi cara morena,  
quise con él sujetarte  
y no pude apriisionarte,  
no fue bastante cadena.

(<https://www.coveralia.com/letras/la-del-pelo-negro-concha-piquer.php>)

La copla bebe, sin duda, de la tradición greco-latina y de la Biblia a la hora de construir sus personajes más estereotipados. Para Román Gubern (2012: 60)

la llamada “mujer fatal” –a veces bruja, ogresa, madre devoradora o mujer castradora– goza de una larguísima tradición en la cultura occidental. Ulises tuvo que vérselas en su periplo mediterráneo con Calipso y con la maga Circe, quienes lo retuvieron con sus encantamientos en sus respectivas islas. La mitología griega también alumbró a Hécate, madre terrible y devoradora, y a Pandora (...), por no mencionar a la deseada Helena, que provocó con su belleza la mítica la guerra de Troya. La Biblia nos ha legado en cambio a la cortesana filisteo Dalila, quien con su seducción consiguió mutilar el poder físico de Sansón, una forma de castración simbólica, además de Salomé, la hija de Herodías, que con su lasciva danza excitó al tetrarca Herodes Antipas y obtuvo como premio la cabeza del Bautista.

Esta última aparece en la zambra homónima escrita por Rafael de León, que toma algunos aspectos del personaje bíblico y de su adaptación operística, pero llevado al contexto andaluz. Manteniendo el registro trágico, presenta a una bailaora gitana (el poeta retoma el *leitmotiv* del “baile sin velos”) que desencadena un triángulo amoroso. El desenlace es la muerte del hombre de quien está enamorada Salomé sin ser correspondida, de manos del admirador rendido, por venganza:

Con la sangre suya  
teñiré mis manos,  
*pa* vengar con creces  
tus celos gitanos.  
Olvida mujer y alegre esa cara,  
baila Salomé, baila Salomé  
bajo el prenilunio de la luna clara [...]

Luna de sangre que abrió en dos  
sobre la noche de los calés,  
pagana fiesta de los gitanos  
rinden el culto de Salomé.

Y mientras ella baila sin velos,  
Juan, el Romero, de allí se va,  
José le sigue, lleno de celos,  
y allá en la sombra brilla un puñal.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 136-137)

En la ambientación de la letra citada aflora la influencia del *Romancero gitano* de Federico García Lorca, desde la nocturnidad al puñal, pasando por las constantes referencias a la luna, cuatro en toda la canción: “luz de la luna”, “luna clara”, “bajo el plenilunio/ de la luna clara”, “luna de sangre”.

Volviendo a la cultura de Fin de Siglo, tan cara al poeta sevillano, cabe señalar que fueron numerosas las reinterpretaciones de la figura de Salomé en ese periodo. Lily Litvak (1998: 137) aclara que “fue uno de los arquetipos femeninos más populares de aquella literatura y pintura simbolista intoxicada de prerrafaelismo rosacruziano [...] Representaba la unión perfecta del crimen y la belleza ultrarrefinada, la voluptuosidad y la crueldad”. El interés renovado por el personaje bíblico se convirtió en una auténtica obsesión por una virgen sedienta de sangre que, como ninguna otra *femme fatale*, personificaba. Aflora así el pensamiento misógino del XIX, focalizado en lo que Dijtra (1986: 384) denomina “la perversidad inherente de las mujeres, su capacidad para destruir el alma del hombre, incluso cuando nominalmente permanecían castas en su cuerpo”.

Otra variante de *femme fatale* coplera es la inspirada en personajes reales, legendarios, cercanos a las caracterizaciones del Romanticismo. Es el caso de Lola Montes, una bailarina del siglo XIX cuya vida está traspasada por un halo de misterio. Fue amante de Luis I de Baviera, aunque la copla no da nombres explícitos:

Emperadores y reyes  
le ofrecieron su corona,  
y un Duque se dio la muerte  
por culpa de su persona.

(“Lola Montes”)

(<https://www.flamencosound.com/lyrics/getiw4/lyric/lola-montes---version-completa/lyricid/1557.html>)

Tal y como podemos apreciar, la construcción del personaje es sencilla y facilita la comunicación con el oyente. El poeta se sirve del símbolo del puñal, muy del gusto de la copla, para representar a la mujer que, con su belleza y sus ojos como armas de seducción, a su paso provoca muertes. Asimismo, realiza un guiño a los mecanismos de la cultura popular y su gusto por personajes históricos, cuya leyenda se encarga de amplificar añadiendo elementos de ficción:

Y el pueblo que se ufanaba  
de tanta novelería,  
el nombre de Lola Montes  
siempre llevaba y traía.

Lola Montes, Lola Montes  
tiene en los ojos puñales  
y va matando con ellos  
a los hombres más cabales.

(<https://www.flamencosound.com/lyrics/getiw4/lyric/lola-montes---version-completa/lyricid/1557.html>)

En numerosas ocasiones, la canción española, al igual que el flamenco, se refiere a la *femme fatale*, como la “mujer mala” o “la mala hembra”. En el contexto de la “política sexual” del Régimen, como explica Jean-Louis Guereña (2012: 143),

la coyuntura general era de represión sexual y de aparente triunfo de la moral católica tradicional (que integraba perfectamente la existencia de la prostitución y la división entre “buenas” y “malas” mujeres, y tras unos pocos años de intensa libertad ¿o más bien liberación? sexual durante la Segunda República (y, claro está, sobre todo durante una coyuntura tan específica como fue la Guerra).

Sin embargo, en las coplas de antes de la Guerra la postura misógina está igualmente marcada y el hombre es victimizado. Un ejemplo lo encontramos en “Falsa monea” (Cantabrana/ Perelló y Mostazo), donde el amor pasional se resuelve en abandono y en el odio más visceral que, en boca del hombre despechado<sup>63</sup> toma forma de maldición. Asimismo, no faltan vocablos procedentes del idioma caló:

---

<sup>63</sup> En ese aspecto encontramos claras semejanzas con el tango argentino.

Cruzó los brazos *pa* no matarla,  
cerró los ojos *pa* no llorar,  
temió ser débil y perdonarla,  
y abrió la puerta de par en par:

Vete **mujer mala**, vete de mi vera,  
rueda lo mismito que una maldición,  
que *Undivé* permita que el gachó que quiera  
pague tus quererres, con mala traición.

Gitana que tú serás  
como la falsa moneda,  
que de mano en mano va  
y ninguno se la queda.

<https://www.coveralia.com/letras/imperio-argentina---falsa-moneda-mujeres-y-coplas—la-imagen-femenina-a-traves-de-la-copla.php>

También las populares piezas “Falsa *monea*”, “María Magdalena”, “La Lirio” “*Triniá*” y “La Maredeuta” dan voz a figuras masculinas quejosas de su “desgracia” provocada por la inconstancia de mujeres de influencia destructiva. Los dos últimos títulos protagonizados por un pintor y un escultor, respectivamente, inciden en el mito finisecular del genio castrado, resumido con las siguientes palabras por Erika Bornay (2021: 291): “El sexo femenino castra y mata al hombre al que hubiera debido inspirar”.

En cambio, a partir de los años cuarenta se da un proceso a la inversa en las letras, al ser la mujer quien sufre, por lo general, el engaño y la falta de compromiso del hombre. Hallamos en los textos un incremento de la tristeza, seguramente fruto del contexto histórico, con el trauma reciente de la Guerra Civil y el desamparo de la mujer republicana represaliada que, sin ser directamente aludida, formaba parte del grupo de las mujeres marginadas, omnipresentes en la copla.

Otra *femme fatale* con mucho peso es “La *Salvaora*”, pues también fue llevada a repertorios flamencos y cruzó la frontera para fusionarse con el fado de la mano de Amália Rodrigues. Tiene la clásica estructura narrativa de la copla de triángulo amoroso irresuelto. Pero, además, introduce el componente de rivalidad edípica entre padre e hijo:



Quién te puso Salvaora  
qué poco te conocía.  
El que de ti se enamora  
se pierde *pa toa* la vida.  
Tengo a mi niño embrujado  
por culpa de tu querer,  
si yo no fuera casado  
contigo me iba a perder.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 136-137)

Entre las coplas dedicadas a mujeres hechiceras que formaron parte de repertorios masculinos (Manolo Caracol, Pepe Pinto, etc.) sobresale “Rosa venenosa”. Según Hurtado Balbuena (2007: 91), “se da una contraposición de significados: si la rosa puede identificarse con la belleza y la delicadeza, al ser venenosa, gana en fuerza significativa”. La letra se detiene en la descripción física de la mujer, encarnación del canon de belleza impuesto por los hombres:

Eres fina de cintura  
como un junco marinero  
pero tienes una hermosura  
y un embrujo traicionero [...]

Rosa venenosa,  
cáliz de amargura  
bajo la figura  
de una buena moza [...]

Eres una hoguera  
de color moreno,  
y en tu pelo negro  
se enreda cualquiera.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 317)

Por tanto, la letra se refiere en todo momento a una mujer cuya belleza deslumbrante esconde el mal. Este tipo de textos, según María Ángeles Bazalo Miguel (2003: 220), forman parte de “la galería de mujeres malvadas de nuestra literatura misógina”. Galería que nos remite al Modernismo y a la prosa de Valle-Inclán, otro autor influyente en el imaginario de Rafael de León. Sus cuatro relatos de *Corte de amor* (1942) recuerdan a heroínas que, según la visión patriarcal del prologuista, Manuel Murguía, fueron “fáciles y crueles”. Escribe Valle-Inclán en un pasaje de la obra: “La mujer fatal, la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas. Otros que se extravían” (En Valle-Inclán, 1942: 262).

Como apunta Manuel Martínez Arnaldos (2014: 191), “la seducción, en cualquiera de sus manifestaciones, pero de manera fundamental si atendemos a su más estrecha conexión con el erotismo [...] se inscribe en los dominios del artificio y del ritual”. Así, nos encontramos con una construcción artificiosa de la *femme fatale*, en la cual los letristas recurren con frecuencia a lo caricaturesco para representar un prototipo de mujer flamenca que tiene como referente la tradición greco-latina y hebrea, atravesada por el discurso misógino. Una amplia mayoría de estas mujeres no tienen nombre, responden a apodos o topónimos, que indican su exclusión social. O una forma de clandestinidad. Asimismo, su representación bebe de las artes plásticas, especialmente de la pintura simbolista, abanderada en España por Julio Romero de Torres.

#### **4.5. La madre**

En el contexto histórico-social de la copla, la madre estaba a la sombra de la figura paterna, que tenía todo el peso del mando y las decisiones. Según Rafael Abella (1985: 152) “el respeto a la autoridad paterna era dogma que se sostenía desde la misma estructura del Estado. La propia figura de Franco, en su pedestal de Caudillo, se llenaba de resonancias paternas”.

Sin embargo, las madres de la posguerra no estaban completamente en un segundo plano. Pilar Primo de Rivera, jefa de la Sección Femenina, en sus discursos hacía énfasis en la importante misión de las madres como educadoras y transmisoras de una ideología:

Por eso, a la vista de tantos males, no se nos oculta la responsabilidad tremenda que contraemos al comprometernos a formar a las mujeres, que son, en definitiva, las que van a educar a la próxima generación, porque los hijos serán como quieran las madres que sean (Primo de Rivera, 1942: 15-16).

Su fijación con el ideal de la madre servidora quedó plasmada en algunos de sus discursos más grandilocuentes:

Es la madre la mejor forjadora de patrias y de imperios. Es el mejor modo que la mujer tiene de servir a la patria: darle sus hijos y hacer de ellos héroes y patriotas dispuestos a darle su vida si es necesario. Es la grande y magnífica misión de la madre española, su gran tarea, su mejor servicio (En Otero, 1997: 85).

Por tanto, en esta visión de la madre, afín a la ideología del franquismo, y presente en personajes literarios como “la Bien plantada”, de la novela de Eugenio D’Ors, se entrecruzan el modelo nacionalista de “mujer-madre” y de “mujer-patria” (Dupláa, 2002: 25). Y dentro de la polaridad delimitada en la copla, encontramos fundamentalmente dos tipos de madres: la madre abnegada y la madre soltera. La segunda es la más abundante en las letras, a pesar de que el modelo de familia del franquismo se centraba exclusivamente en la procreación dentro del matrimonio.

En la primera categoría entrarían las madres de los toreros, todo un prototipo de mujer sufridora, resignada y, como es el caso de la madre de los Ortega, analfabeta:

Y entre temblando y risueña,  
con el papel del revés,  
va mirando la reseña.

(“Los niños de la Gabriela”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 231)

Tras la presentación ingenua de la mujer, la letra evoluciona enfatizando su sufrimiento, siempre en vilo y consciente del peligro que corre cada uno de sus tres hijos toreros, apodados “el Gallo”, Fernando, Rafael y Joselito:

La madre está duermévela...  
son tres clavos de amargura  
los niños de la Gabriela.

(*Ibíd*)

Para simbolizar la angustia, emplea dos metáforas habituales en las coplas de amor pasional: “cuchillito” y “clavos”. Además, el “cuchillito”, en diminutivo, podría remitir al final de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca (1931), donde la figura trágica de la madre cobra especial protagonismo. Ésta, pronuncia cinco veces la palabra “cuchillito”, como objeto aparentemente insignificante, pero que puede matar, al igual que los pitones afilados del toro.

Rafael de León también conecta a Gabriela Ortega con las fuerzas telúricas, haciendo alusión al presentimiento que tiene de la muerte de su hijo José, que acontecerá en la plaza de Talavera de la Reina un 16 de mayo de 1920:

Pero tengo un cuchillito  
que me ronda la cintura;  
en Córdoba, Joselito  
con seis toros de Miura.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 231)

Unos versos de similar temática y tono cercano al del romancero tradicional son los dedicados a la madre del torero por excelencia en el imaginario de la España de la posguerra. Nos referimos a Angustias Sánchez, madre de Manuel Rodríguez “Manolete”:

Doña Angustias presentía  
que un peligro te rondaba,  
y aquel peligro fue Islero,  
toro de malas entrañas.

(“Angustias Sánchez”)

(<http://www.antoniburgos.com/memorias/1999/02/memo021399.html>)

La citada pieza, bajo la forma musical de pasodoble, compuesto por Guardón de las Cuevas y Báez Centella, fue estrenada en 1947 por Juanita Reina, amiga personal del torero y de su madre, en su espectáculo “Solera de España”. El estribillo enfatiza la tragedia y la representación de la figura materna desde los poderosos vínculos de sangre:

Angustias Sánchez, qué pena, pena,  
malhaya el toro que lo mató  
y no poder con tus besos  
contener aquella herida  
de aquel hijo de tu alma,  
sangre de tu corazón...

Angustias Sánchez, qué pena, pena,  
qué gran torero se llevó Dios.

[https://www.youtube.com/watch?v=lnwdupWNbk&ab\\_channel=LolaFlores-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=lnwdupWNbk&ab_channel=LolaFlores-Topic)

En la copla, por encima de las representaciones de la doncella virtuosa, abundan las de la madre soltera, que siempre tiene hijos varones. Sonia Hurtado Balbuena (2007: 94) observa como “la sustitución del padre por el hijo en la vida de la mujer, es un lazo que nunca podrá romper, es el perpetuo y gozoso recuerdo de su desgracia”. Se trata de mujeres poseedoras de un destino triste, al estar en los márgenes de una sociedad extremadamente conservadora que las llega a calificar de “prostitutas” (Hurtado, 2007: 94). Observamos cómo en sus soliloquios pronuncian reiteradamente la palabra “pena”:

Llorando junto a la cuna  
me dan las claras del día,  
mi niño no tiene padre,  
qué **pena** de suerte mía.

(“Y sin embargo te quiero”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 237)

Me valga la Magdalena,  
¡ay, qué **penita** de churumbel!  
Que tiene mi piel morena  
y los ojitos como los de él.

(“Me valga la Magdalena”)

(<http://lapoesiadela copla.blogspot.com/2010/06/me-valga-la-magdalena.html>)

—¡Qué **pena**, Manuel Centeno,  
que no quieras de venir  
a ver el clavel moreno  
que me ha nacido de ti!  
Bordando pañales  
*pa* su criatura  
lloraba a canales  
la de Puerta Oscura.

(“La niña de Puerta Oscura”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 271)

En la historia narrada de esta última pieza hay, según Manuel Francisco Reina (2009: 120) “un trasunto de temas reales y paternidades no reconocidas de principios de siglo en Málaga, en cuyos apellidos y apodos puede aún rastrearse la historia”. Además, aparecen toda una serie de promesas hechas por los hombres que, en el desenlace de este tipo de coplas, acaban incumplidas:

Limonar,  
en medio del Limonar,  
de conchas y caracolas  
le tengo que hacer a mi Lola  
una casa de coral.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 271)

Se trata de voces y presencias masculinas que se evaporan, focalizándose la segunda parte de la narración en la voz y las quejas de la madre soltera. Todo cobra distancia, hasta los nombres. De Manolo el Centeno pasa a llamarle, Manuel Centeno.

La madre queda en un primer plano, bordando y dando muestras de su arrepentimiento. No obstante, la entrega total a la crianza y el amor al hijo “dejan un mensaje de redención” (Cabello, 2019: 8). Por otro lado, si la maternidad monoparental o las relaciones extramatrimoniales eran prácticas que en el marco de la Segunda República empezaban a ser toleradas en España, durante el franquismo, según cuenta Rafael Abella (1985: 160) “si algo era temido por la mujer, era la condición de madre soltera. La reputación femenina, lo que se llamaba decencia, se cifraba en la capacidad de resistencia de la mujer al acoso masculino, a la pérdida de la virginidad”. Así, la ocultación del estado de madre soltera podría llegar hasta extremos como el de la Mariana, que deja a su hijo en el hospicio para evitar las habladurías de la gente, como revelan los versos finales de la copla:

Ella no busca a su amante,  
que a su hijo va a buscar  
para que más adelante  
su dolor pueda vengar.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 175-176)

Dicha acción le causa a la protagonista un sufrimiento extremo, simbolizado en el color amarillo (“voz de limón”, “la carita más amarilla que la pajueta”). El comienzo de esta marcha-canción ya nos introduce en la congoja interior del personaje, cantaora profesional:

Cantaba la Mariana  
con voz de limón moreno,  
no hay pena como la mía.  
Y mientras ella cantaba  
en la mata de su pelo,  
un clavel le florecía.

(*Ibid*)

La trama melodramática de la pieza la completan las murmuraciones y los mentideros padecidos por la protagonista, bajo la metonimia de Sevilla, que no cesan hasta tener respuesta a la pregunta formulada en el estribillo:

¿Dónde va la Mariana,  
anda que anda, corre que corre  
vuela que vuela?  
¿Dónde va tan de mañana  
con la carita más amarilla  
que la pajuela?

(*Ibíd*)

Como observa Anna María Iglesia (2019: 16), al analizar la figura de la *flâneuse*, en oposición al *flâneur* la “mujer que recorre la ciudad, aparece como objeto de observación, nunca como sujeto que observa”. Esto también se podría aplicar a las protagonistas de la copla, que caminan por la ciudad sintiéndose observadas y juzgadas por saltarse el espacio privado de un hogar delimitado por la ideología patriarcal.

Se trata de mujeres que, a pesar de todo, siguen amando a hombres, por lo general, ausentes. La conocida canción “Y sin embargo te quiero”, reza:

Vives con unas y otras  
y nada te importa de mi soledad.  
Sabes que tienes un hijo  
y ni el apellido le vienes a dar [...]

[...] Eres mi vida y mi muerte,  
te lo juro, compañero,  
no debía de quererte,  
y, sin embargo, te quiero.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 237)

Así, la citada letra resume bien el mito de la pasión eterna, a pesar de la queja de la voz femenina porque el hombre no asume las responsabilidades de su paternidad:

Llorando junto a la cuna  
me dan las claras del día,



mi niño no tiene padre,  
qué pena de suerte mía.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 237)

La estrofa tiene muchas semejanzas con una canción tradicional italiana que transmite igualmente la queja de una madre soltera insomne junto a la cuna de su hijo:

Fiore di canna.  
Tuta la notte co' il piedi alla culla:  
non ho marito, e son chiamata mamma.

(En Frenk, 1998: 173)

El estigma de tener un solo apellido, lo hallamos asimismo en la canción “Con los bracitos en cruz”, donde la protagonista, dirigiéndose a su hijo recién nacido, carga con todo el peso de la culpa:

Si tienes un apellido  
la culpa es mía *na* más  
porque perdí mis sentidos  
una oscura *madrugá*.

(<https://www.coveralia.com/letras/joana-jimenez---con-los-bracitos-en-cruz-lo-mejor-de-se-llama-copla-volumen-1.php>)

Esta madre, sale del espacio interior habitual (“junto a la cuna”), que cerca la pasividad y resignación de la mujer, prometiéndole al hijo ir a buscar a su padre “con los bracitos en cruz”, todo un símbolo cristiano del castigo y la penitencia.

Constatamos como rara vez aparece en las letras la figura del padre cuidador o descripciones físicas del mismo. Se representa, por encima de todo, su falta de responsabilidad. Como apunta Hurtado Balbuena (2007: 94), esto sirve para ensalzar aún más a la madre, por contraste. Consecuentemente, la letrística de la copla establece un vínculo estrecho entre la maternidad y la soledad. Algunas lecturas feministas de estas piezas encuentran una moraleja o una advertencia para las oyentes de la época de los peligros de ceder a la tentación y al pecado, pues pueden quedar encinta y ser abandonadas. Según nuestra visión, la copla no acostumbra juzgar; más bien tiene una

mirada compasiva hacia esas mujeres desvalidas que sufren estoicamente su tragedia íntima de no encajar en una sociedad conservadora y se sacrifican por los hijos.

Algunas madres solteras encuentran una salida en el alcohol para evadirse del desengaño amoroso. “La Loba” encarna bien esos márgenes, y, en palabras de Manuel Francisco Reina (2009: 109) “demuestra su supremacía moral contra la maledicencia de la sociedad, a la que se enfrenta con la ferocidad de una loba”:

A nadie dijo su historia  
y el barco de su alegría  
se hundió sin pena ni gloria  
en el mar de la bebida.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 311)

La letra, escrita por Rafael de León y Molina Molés en 1960 para el repertorio de Marifé de Triana, en palabras de Reina (2009: 109), es “uno de los monumentos al tremendismo y a la capacidad de interpretación y de escenificación dramática del género”. Además, la artista sevillana le imprimió su sello de “maestra indiscutible en la encarnación de estos personajes extremados del género” (Reina, 2009: 109). En ese presente continuo del dolor que vemos ejemplificado en muchas coplas, pasan los años y La Loba sigue bebiendo. Acaba asumiendo, casi con orgullo, su apodo y condena. Después, como en un juego de espejos, la historia se repite: el hijo abandona a su novia, desencadenando de nuevo el componente trágico, al repetirse la historia de la madre:

*¡La Loba!* ¡Ése es mi nombre!  
No te calles. ¡Qué más da?  
Pero a ver si tú eres hombre  
*pa* podérmelo quitar.  
La Loba  
*pa* el que hace el alarde  
de jugar con un querer  
y *pa* llamarte cobarde  
si no cumples tu deber.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 311-312)

En los textos apenas se hace alusión a las madres viudas, un detalle curioso, teniendo en cuenta el importante número de mujeres, tras la Guerra Civil, abocadas a asumir el rol paterno en el hogar por viudez o por encarcelamiento del marido. Cuando hacen su aparición son, por lo general, figuras déspotas, que deciden sobre el matrimonio y el destino de sus hijas, como vimos en el apartado sobre maltrato y violencia.

Por último, en algunas composiciones, la madre puede aparecer no como personaje sino como motivo retórico, con un papel meramente enfático, a través del cual las heroínas expresan el deseo o la pena, como en el ejemplo siguiente:

¡Ay qué penita, madre,  
madre, qué pena!  
La veredita verde  
*cuajá* de hierba.

(“Cinco farolas”)

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1721257/cinco-farolas-concha-piquer>)

En el flamenco, se construyen idénticas estructuras, nombrando retóricamente a la madre para reforzar lo expresado, tanto en boca de hombre como de mujer. Por lo general, ambos géneros musicales presentan una visión positiva de la figura materna. Es venerada y respetada por su fortaleza interior y por sus numerosas virtudes, entre las que destaca la de madre consejera e intuitiva, capaz de percibir la falta de compromiso de algunos pretendientes:

Mi vieja me lo decía  
—Muchacha, ese hombre me huele a charrán,  
Mas yo bordando seguía,  
cautiva en las redes de aquel loco afán.  
Pero el tiempo le dio la razón  
a la madre de mi corazón.

(“Con mis propios ojos”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 256)

#### 4.6. La soltera

En los repertorios de copla observamos una visión, por lo general, negativa de la mujer soltera y, a menudo, acompañada de matices humorísticos o melodramáticos. Debemos tener muy en cuenta el contexto histórico-social de la llamada Nueva España a la hora de analizar el arquetipo de la mujer soltera en los poemas. Tras la Guerra Civil, el régimen de Franco lleva a cabo una reestructuración de las economías domésticas que tiene como resultado el escaso papel de la mujer en el contexto laboral. En consecuencia, se produce una homogenización masiva al dedicarse la mayor parte de la población femenina a “sus labores” y a la crianza de los hijos. Aquellas que no emprendían el esperado camino del matrimonio eran duramente criticadas. María Ángeles de Linares (2004: 129) apunta que la mujer de la época tenía “un único y doble destino: o se casa con Dios o se casa con un hombre. Por tanto, la mujer soltera, la solterona, rompe el esquema social, el orden social establecido y el *statu quo*”.

Piezas como “Picadita de viruelas<sup>64</sup>” siguen la línea de un pensamiento conservador que achacaba la soltería femenina a la falta de belleza o a algún defecto físico. En esta obra el problema central son las marcas de la viruela en el rostro de Dolorcita, que vive encerrada para ocultarlo. Las numerosas referencias a los espacios interiores transmiten al oyente una atmósfera asfixiante. La protagonista observa el mundo únicamente desde el espacio privado (“a través del encaje de los visillos”). Nótese asimismo las connotaciones del nombre y la reiteración del verbo “picadita” en el estribillo, para subrayar la tara que dificulta a la protagonista el acceso al matrimonio, así como los diminutivos en los sustantivos y adjetivos, que muestran la mirada compasiva hacia la mujer:

Picadita, picadita,  
picadita de viruela,  
con la cara morenita  
del color de la pajuela.  
Nadie le dice bonita,

---

<sup>64</sup> Una vez más, debemos apoyarnos en el contexto histórico para interpretar los textos de las canciones y el impacto que tuvieron en la época, pues la citada copla fue estrenada por Conchita Piquer en el teatro Apolo de Valencia en 1957 y la enfermedad infecciosa de la viruela no se erradicó hasta 1980.

nadie de amor la camela  
como un lirio se marchita  
sentadita en su cancela.  
Y el aquel de su penita  
por Sevilla corre y vuela:  
no se casa esa mocita  
porque tiene la carita  
picadita de viruela.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 300-302)

El insólito final feliz lo desencadena el hecho de que la protagonista finalmente se casa. Su hija no nace con dichas marcas, censando así las habladurías:

Se ha casado Dolorcita  
y al año, ¡vaya canela!  
Nació la flor más bonita  
de toda la callejuela.  
Y Sevilla a la *mijita*  
puso fin a la cautela:  
Que ha nacido una rosita  
de una madre picadita,  
picadita de viruela.

(*Ibid*)

La misma línea de pensamiento la hallamos en las primeras estrofas de “A la lima y al limón, donde la mujer está condenada a la soledad porque sus rasgos no encajan con el canon estético de la época:

La vecinita de enfrente –no, no–  
no tiene los ojos grandes,  
ni tiene el talle de espiga –no, no–,  
ni son sus labios de sangre.  
Nadie se acerca a su reja,  
nadie llama en sus cristales,

que solo el viento de noche  
es quien le ronda la calle.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 162)

Rafael de León, como hemos visto en capítulos anteriores, tuvo una importante influencia de Federico García Lorca, no sólo como poeta, sino también como dramaturgo. Obras como *Doña Rosita la Soltera* pudieron influir en el poeta sevillano a la hora de tratar el tema de la soltera en sus letras y la visión de la sociedad de la época respecto a dicho tema :

¡Ay. ¡Y si soy amiga de Rosita es porque sé que tiene novio! Las mujeres sin novio están pochás, recocidas y todas ellas... (Al ver a las solteronas).

Bueno, todas no, algunas de ellas...En fin, ¡Todas están rabiadas!

(García Lorca, 1992: 237)

“La niña de la estación”, perteneciente al subgénero de la copla humorística, vuelve a tener reminiscencias lorquianas. Si en *Doña Rosita la soltera*: “Las tres solteronas vienen con inmensos sombreros de plumas malas, trajes exageradísimos, guantes hasta el codo con pulseras encima y abanicos pendientes de largas cadenas” (García Lorca, 1992: 255) La niña de la estación es descrita como “delgada y morena, de cintura fina, más cursi que un guante”, “con voz de carne membrillo” y lectora voraz de Bécquer y Campoamor, rasgos que resaltan el romanticismo sensiblero del personaje. Este retrato nos remite también a algunos personajes femeninos del Azorín de *Veraneo sentimental* (1904), donde describe a mujeres lánguidas y enfermizas, con escasas aficiones, que usan sombrilla, leen a los autores arriba mencionados y tocan marchas fúnebres al piano. Por tanto, “La niña de la estación” representa un modelo de mujer que, por sus características y gustos, coincidiría más con los ideales románticos y de Fin de Siglo que con los del año 1941, cuando fue compuesta. El melodrama culmina en la parte final de la copla: tras esperar en vano al galán al que había socorrido por el descarrilamiento del tren expreso, Adelina, como no podía ser de otro modo, acaba casándose con el jefe de estación, pero pierde a su marido dos días después del enlace:

Pasaron meses y meses  
y aquel galán no volvió,

y Adelina se ha casado  
con el jefe de estación.  
Pero, con tan mala suerte,  
que a los dos días del hecho  
murió su pobre marido  
de dos anginas de pecho.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 178)

Así, esta serie de letras toma elementos de la tragicomedia, donde no falta la parodia. Rafael de León escribió otras coplas en clave de humor, añadiéndoles finales felices que son, sin duda, una excepción dentro de los parámetros de un género arraigado en el *pathos*. Apenas hemos recogido en el *corpus* coplas cómicas, debido a su escaso valor literario. No obstante, constituyeron un subgénero dentro de la canción española, y por ello, consideramos oportuno analizar algunas de las más importantes, dentro de este apartado temático, como son “Compuesta y sin novio” y “Soltera yo no me quedo”. La primera representa a la soltera rebelde, que toma la decisión de no casarse y critica con sorna la idealización burguesa<sup>65</sup> del matrimonio:

Me encuentro yo al matrimonio  
todos los domingos en el café,  
las caras de avinagrados  
porque se aburren como un ciprés.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 204)

Asimismo, la letra ataca, a través del humor, el modelo franquista de familia numerosa aliado con la pobreza:

[...]  
tuvieron tres churumbeles  
con la cabeza como un farol [...]

---

<sup>65</sup> No cabe duda de que los modelos de género de corte fascista se correspondían con el ideal de la pequeña burguesía urbana de tradición católica (véase el capítulo de Victoria Martins Rodríguez, “Sección femenina: Modelos de mujer bajo el franquismo”, en *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*. Raquel Osborne (Ed.). Madrid: Fundamentos, 2012.

Los niños rompen las tazas  
y, con la fuerza de un albañil,  
le meten a padre y madre  
las cucharillas por la nariz.  
Con el barbero  
no me he casado,  
de los martirios de la cuchara  
yo me he librado.

El cuarto de mis vecinos  
es un pellizco de habitación:  
por eso duermen de noche  
las tres cabezas en el balcón.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 204)

El tono jocoso y de parodia andaluza en boca de la protagonista desenmascara a una mujer rebelde para la época, viviendo a contracorriente del papel esperado por la sociedad. Otra hipótesis es que podría tratarse de una novia despechada y, por tanto, crítica con la institución del matrimonio a causa de su frustración personal.

La segunda, “Soltera yo no me quedo”, interpretada por Juanita Reina<sup>66</sup>, hace referencia a “sentarse en el poyetón”, una expresión coloquial sinónimo de quedarse soltera. De León reflejó la presión social a la que estaban sometidas las mujeres solteras en la época, siempre estigmatizadas y vulnerables a las habladurías:

Tendrían las cotorronas  
a gala y gala y satisfacción,  
si vieran a mi persona  
*sentá*, sentada en el poyetón.

(<https://im-digital.biz/letras.asp?Id=10301>)

---

<sup>66</sup> Reina fue la intérprete que más le cantó a la soltería. En los comienzos de su carrera artística iba siempre acompañada de su padre. Se casó a los 38 años con el bailarín Federico Casado, “Caracolillo”. Al igual que vimos en el caso de Conchita Piquer, encontramos una correspondencia entre la biografía de la cantante y algunos temas célebres de su repertorio.



Al final, y como concluye María Rosal (2011: 58) para las solteras de la copla, “la única salida es la soledad” (2011: 58) o el convento. Del segundo existen contados ejemplos de jóvenes que se meten a monjas, rechazando a sus respectivos novios. Las monjas sí eran toleradas por la sociedad, así como la opción religiosa como medio de salvaguardar la pureza. La obligada clasificación hetero-patriarcal las catalogaba como fieles “esposas de Dios” tras hacer los votos de castidad y de obediencia.

De la dicotomía del amor o el convento ya daba buena cuenta la lírica popular medieval, a partir de un núcleo temático, recogido por Margit Frenk (1997: 25) en sentido inverso al que acabamos de mencionar: el de “la niña *namoradica* que se rehúsa a ser monja”. Dos ejemplos característicos empleados por la medievalista son:

No quiero ser monja, no,  
que niña *namoradica* so.

[Cancionero musical de Palacio, 9]

¿Agora que sé de amor  
me metéis monja?  
¡Ay Dios, qué grave cosa!  
Agora que sé de amor  
de caballero,  
¿Agora me metéis monja  
en el monesterio?  
¡Ay Dios, qué grave cosa!

(Juan Vásquez, *Recopilación*, I, 10)

(En Frenk, 1998: 97)

En la canción española, por lo general, es la mujer la que escoge libremente ingresar en el convento, abandonando al novio o a los pretendientes. Esa decisión e iniciativa propia acentúan su rebeldía e independencia:

Hablaron de que era un duque,  
juraron que era un marqués,  
murmuraron del monarca,  
dijeron de un portugués.

Lo cierto es que María Antonia  
renegó de los Madriles  
y cambió el traje de maja  
por unas tocas monjiles.

(“La Caramba”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 173)

La hija de Don Juan Alba  
dicen que quiere meterse a monja (bis).  
Dicen que el novio no quiere  
y ella dice, “no me importa”,  
y se ha comprado un vestido  
blanco como el de una novia.

(“La hija de Don Juan Alba”)

<https://www.coveralia.com/letras/la-hija-de-don-juan-alba---nino-de-utrera-que-grande-es-la-copla-.php>

También “Rocío”, una copla muy popular a principios de los años treinta, a través de una estructura paralelística, vira del patio con flores donde conversan los enamorados al patio conventual. Una vez más, comprobamos como temas que tienen sus orígenes en la lírica medieval y perviven en los Cancioneros de Palacio, son revisitados en la copla, bajo el sello del costumbrismo andaluz.

Entre todas las representaciones femeninas, estos modelos de soltería son portavoces de la ideología de la época, que consideraba a una mujer sola un fracaso en la consecución de la única misión posible para la mujer de la posguerra: la de esposa y madre de familia. Otras opciones como la homosexualidad<sup>67</sup> o la soltería como opción personal o anhelo de independencia ni siquiera eran contempladas.

---

<sup>67</sup> Más allá de la letrística, sí que hubo casos de tonadilleras abiertamente lesbianas, como Gracia de Triana (1919-1989) que, en ocasiones, usaron vestuario masculino y trajes de corto y de luces, en una época en que la mujer tenía prohibido practicar el toreo de a pie.

#### 4.7. La otra

En palabras de María Jesús Dueñas Cepeda (2003: 93) durante el Franquismo “las solteras aprenderán a adquirir las «virtudes» que deben caracterizar a la mujer: abnegación, sumisión al hombre, carencia de aspiración al espacio público y el deseo de maternidad siempre dentro del matrimonio”. Por tanto, para la moral de la época, la figura de “la otra” o de la madre soltera, tenía un alto componente de transgresión y no encajaba en ningún espacio de sociabilidad. Por ende, la trascendencia de estos arquetipos femeninos se encuentra estrechamente ligada al contexto histórico-jurídico de la posguerra, en el que se anula el divorcio.<sup>68</sup> Ya en 1933, José Antonio Primo de Rivera se pronunció acerca de la Ley del divorcio, aprobada el año anterior, con las siguientes palabras, cargadas de misoginia: “España ya no siente la familia, pues con la Ley del Divorcio se ha amparado a los que nunca supieron construir un hogar y se ha amparado a esas mujeres que no hay quien las resista ni diez minutos” (En Roura, 1998: 74).

A nivel literario, Paloma Aguilar Ros (1990: 676) resalta que, “uno de los temas dominantes en la literatura occidental, así como su regulación jurídica en la tradición romano-canónica, ha sido la obsesión por la pasión secreta que halla su consumación en el adulterio”. También para Miguel de Unamuno (1969: 9) “la pasión que alguien llamaría ilegal, la pasión no protegida ni por la ley civil ni por el sacramento religioso, aparece siempre, y es natural que así sea, como mucho más interesante y más poética que la otra”.

Analizando el corpus de letras, se evidencia el subtema del secreto. Todas sus acciones simbólicas (“alimentarse a escondidas”, “vivir encerrada”, “callar”, etc.) son recurrentes en este tipo de piezas y muestran la posición de inferioridad de la mujer respecto al hombre. El modelo canónico es el representado en “El Romance de la otra”, compuesta por Quintero, León y Quiroga en 1941 y uno de los grandes éxitos de Concha Piquer. Desde el anecdotario coplero se aclara cómo la letra fue escrita expresamente para la artista valenciana, que se encontraba en esa misma situación pues su pareja, el célebre torero Antonio Márquez, estaba casado en primeras nupcias con

---

<sup>68</sup> La Ley del 23 de septiembre de 1939 es la que suprime el divorcio al derogar la Ley del 2 de marzo de 1932, de la Segunda República, que había resultado incómoda para los sectores más conservadores.

Ignacia Gloria de Arechavala<sup>69</sup> y además era padre de tres hijos. Ante la imposibilidad de divorcio, se marcharon a Argentina, donde la tonadillera valenciana dio a luz a su única hija, la también cantante Concha Márquez Piquer. Tal y como aclara Manuel Francisco Reina (2009: 139) esta copla es fruto “del afilado sentido del humor de Rafael de León, que a menudo usaba los trasuntos biográficos de sus intérpretes para escribirles sus canciones”. Por tanto, había una verdad escénica que daba verosimilitud al poema en la voz de Concha Piquer, que interpretaba esta pieza vestida de negro riguroso.

El *leitmotiv* del “Romance de la otra” es el anillo. Más allá de la tristeza o la frustración de no poder lucirlo, simboliza toda la problemática jurídico-social y la situación ilegítima de la que da cuenta el estribillo:

Yo soy la otra, la otra,  
y a nada tengo derecho  
porque no llevo un **anillo**  
con una fecha por dentro.

No tengo ley que me abone  
ni puerta donde llamar  
y me alimento a escondidas  
con tus besos y tu pan.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 200)

El siguiente análisis de Iris M. Zavala en relación al tango se podría extrapolar a la segunda estrofa del estribillo: “la actitud de entrega de la mujer la deja en una posición de dependencia” (Zavala, 2011: 78). Así, aflora su posición inferior respecto al amante proveedor que le proporciona pan y un techo.

En contraste con el brillo de oro de la alianza, el letrista hace énfasis en la negación, focalizada en la ausencia de anillo que mostrar a la sociedad, con la fecha en su interior de una boda irrealizable. A esto debemos añadir la falta de nombre de la

---

<sup>69</sup> Fue una boda muy sonada en la época, celebrada en la capilla privada del palacio propiedad de la familia Arechavala, ubicado en el Paseo de la Castellana, 19, de la que se hizo eco la prensa y revistas como Mundo Gráfico.  
(<http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=id:0002317859&lang=es&search=&log=19271214-00000-00014/Mundo+gr%C3%A1fico>)

protagonista, magnificada al no tener ni siquiera apodo, como tantos personajes femeninos de la copla. Es “la otra” y ella misma se nombra así, con resignación estoica, sin una queja. En palabras de Francisco Bernete (2019: 8) “hay una fusión de protesta, autonomía y resignación en la misma copla”. Además, la protagonista se viste luto, lo que la diferencia visual y socialmente de otras mujeres y pone en relieve su marginación:

Por qué se viste de negro,  
¡ay, de negro!  
Si no se le ha muerto nadie.  
Por qué está siempre encerrada,  
ay, por qué,  
como la que está en la cárcel.  
Por qué no tiene familia,  
ni perrito que le ladre,  
ni flores que la diviertan,  
ni risa que la acompañe [...]

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 200)

Para Manuel J. Gómez Lara (2019: 9) “el caso más extremo de estos nombres parlantes sucede cuando el atributo sustituye por completo al nombre real de la protagonista [...] y en ningún caso es tan clara la función dramática de esa sustitución como en “la Otra”, donde el único rasgo caracterizador es el no-ser, en función de quien ostenta la posición, la legitimidad, el ser”.

Como es característico en Rafael de León, introduce las voces del vecindario, la “gente” “las malas lenguas”, ávidas de saber más sobre la soledad de la protagonista. Incluso toman la voz narrativa en algunos pasajes con una función mensajera, pues avisan a la mujer de la imposibilidad de la boda y, a la vez, le recuerdan las malas decisiones tomadas. Ésta irrumpe en la segunda parte de la canción para exponer la que Carmen Martín Gaité (2000: 137) considera “una de las quejas de amor más poéticas y desgarradas que se hayan proferido jamás”. Además, la escritora salmantina sugiere que los porqués “se convierten ahora, al ser recogidos por la boca de ‘la otra’, en llama de protesta y amargura”:

Por qué no fueron tus labios, ay, tus labios,  
que fueron las malas lenguas  
las que una noche vinieron,  
ay, por qué,  
a leerme la sentencia.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 200)

No hay ninguna solución en este triángulo amoroso ni inserción social posible para la protagonista. Los siguientes versos así lo muestran:

El nombre que te ofrecía  
ya no es tuyo, compañera,  
de azahares y velos blancos  
se viste la que lo lleva.

(*Ibid*)

Si para Vázquez Montalbán (2000), esta copla es un ejemplo de “rebeldía sometida”, Francisco Bernete (2019: 12) insiste en la percepción de la “resistencia sentimental” en toda su dimensión ética, pues se trata “de un deseo digno y sincero por encima de todo, incluso de los mensajes de salvaguarda moral de la otra voz narrativa que forma el coro. Un amor verdadero y una entrega absoluta frente a las convenciones de la época”:

Con tal que vivas tranquilo,  
qué importa que yo me muera,  
te quiero siendo la otra  
como la que más te quiera.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 200)

En la misma línea, “Callejuela sin salida”, una copla censurada durante el franquismo, describe magistralmente la desazón de “la otra” por no tener un espacio en la sociedad ni un estado civil. Vive en un no-lugar, simbolizado en ese callejón sin salida, que la deja “en tierra de nadie” (Rosal, 2011: 66). Y así lo expresa de manera elocuente en el estribillo:

Tu querer llamó a mi puerta,  
no puedo salir ni entrar,  
ni estoy viva, ni estoy muerta,  
ni soltera ni *casá*.  
Y en mi calle sin salida  
Yo no puedo caminar,  
ni de noche ni de día  
ni *pa adelante* ni *pa atrás*.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 191-192)

Dicho no lugar nos remite a los textos de los Siglos de Oro, que hacían referencia a los cuatro posibles estados de la mujer, a partir de un encasillamiento férreo aplicado también por el régimen: *doncella, casada, viuda o monja*. Fuera de estos estados civiles “la sociedad era muy dura con las mujeres que se apartaban de la norma manteniendo sexo fuera del matrimonio” (Juliano, 2012: 38).

Tampoco en este caso conocemos el nombre la protagonista. Su amante solo se dirige a ella como “serrana”. El hecho de comenzar la letra con el símbolo del anillo da la clave al oyente del tema del adulterio, planteado desde los primeros versos de la canción:

Había un **anillo** en tu mano  
cuando yo te conocí,  
por eso cerré los ojos [...]

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 191)

Esta “otra”, no se revela, pues siente mala conciencia cuando aparece la esposa de su amante. El anillo funciona en todo momento como metonimia y, si lo comparamos con el “Romance de la Otra”, se produce una inversión. Ahora es la mujer oficial la que es vista como “la otra” y viste luto. Se hace presencia encarnada para reclamar sus derechos, así como la vuelta a la cordura y al orden establecido:

El nombre que estaba escrito  
dentro del **anillo** aquel,  
vestido de negro luto  
se nos vino a aparecer [...]

Y no hubo un reproche,  
ni un grito ni un llanto  
porque aquel **anillo**  
tenía razón,  
y yo que me muero  
de quererte tanto,  
te dije anda y cumple  
con tu obligación.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 192)

En el desenlace de otra conocida pieza de Quintero, León y Quiroga donde se emplea también el símbolo del anillo, “La Zarzamora”, la respuesta contundente de la protagonista, una cantante, a las habladurías y preguntas sin respuesta, es la siguiente:

—Lleva **anillo** de casado—  
me vinieron a decir,  
pero ya lo había besado  
y era tarde para mí.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 217)

La situación, irreversible en el contexto histórico de la época, condena a la protagonista al “pecado”, a asumir el papel de “mujer caída”, situándose así en el punto de mira de unas maledicencias que la aíslan por completo:

Que publiquen mi pecado  
y el pesar que me devora  
y que *tos* me den de lado,  
al saber del querer desgraciado  
que embrujó a la Zarzamora.

(*Ibíd*)

El estribillo citado nos da mucha información: constatamos que este tipo de amores son siempre desgraciados al no tener la posibilidad legal de divorcio para consolidar la nueva relación. Manuel Vázquez Montalbán (2014: 12) así lo percibió:



“cuando las mujeres del pueblo hacían suya esa canción, la interpretaban, expresaban un malestar condicionado precisamente por la evidencia de la solución y su impotencia para conseguirla”. Es indudable que no se pueden analizar las letras haciendo abstracción del contexto histórico, pues, como la describe Francisco Bernete (2019: 1), la de la “otra” era una situación altamente “heterodoxa dentro de los parámetros de la moral franquista. Y letristas como Rafael de León no las legitimaban ni deslegitimaban [...] En el *Romance de la otra* vemos esa moral nada convencional. Se expresa con libertad un amor no legal, no aceptado socialmente”. Así, el acto de rebeldía de la protagonista está basado en “su insistencia en el amor, a pesar de la falta de reconocimiento” (*Ibid*: 2). En definitiva, no va más allá ni reclama un cambio político o jurídico.

Podemos constatar que en el contexto franquista de los años cuarenta y cincuenta, dicha figura debió representar toda una institución, tal y como arguye Francisco Linares Alés (2019: 6):

Aunque el varón siempre tiene una cara legal y otra pasional (la que corresponde a la modalidad del deber y la del querer), la pasión borra esas caras que el lenguaje tan claramente diferencia: la del marido y el amante. Igualmente ocurre con la mujer esposa y amante. Por eso, las sociedades más autoritarias moralmente resaltan paradójicamente esta diferenciación y acaban creando la institución de la querida en paralelo a la del matrimonio.

En “Rosa de Veneno”, una de las pocas letras del corpus compuesta por una letrista mujer, Blanca Flores (seudónimo de Consuelo Losada Sánchez), se potencian los rasgos negativos de la protagonista, emitiendo así un juicio moral nada común en la canción española, y afín a la ideología del nacionalcatolicismo de los años cincuenta:

Es la de hombres casados,  
la que al mirar envenena,  
la que está siempre en pecado  
la que regala las penas.

(<https://manutsi.wordpress.com/2012/06/27/rosa-de-veneno/>)

El empleo del lenguaje religioso (“estar en pecado”), enfatiza la situación de extrema marginación social de la protagonista. La construcción del poema a través de contrarios, desde el propio título, deja constancia de la ambigüedad que manifiesta “la doble naturaleza contradictoria y no dialéctica” de la protagonista, en palabras de Gómez Lara (2019: 5):

Por dentro un pozo de hiel  
por fuera llena de flores.

(<https://manutsi.wordpress.com/2012/06/27/rosa-de-veneno/>)

A pesar de la resignación expresada por las numerosas “otras” del cancionero, se podría afirmar, siguiendo la línea de análisis de Manuel Vázquez Montalbán (2000) que, en cierto modo, son canciones protesta y nos hablan a gritos de una situación irreversible en la época.

#### **4.8. La gitana**

Si en la copla, tal y como venimos observando a lo largo de los capítulos, se da un predominio absoluto de protagonistas mujeres, un número importante de las mismas son de etnia gitana. En primer lugar, cabe señalar que la figura de la gitana ha sido una constante en la historia de la literatura española y europea, tanto culta como popular. En el imaginario colectivo ha sido siempre exotizada y asociada al misterio y a la sensualidad, a una libertad indómita en la que se forja su carácter pasional. En la literatura culta, su mito se remonta al Siglo de Oro con *La gitanilla* de Miguel de Cervantes (1613), que asociará la interpretación femenina de coplas populares con las gitanas. Después, durante el Romanticismo, prolifera la literatura de viajes, y cronistas extranjeros como Richard Ford, George Borrow, Charles Davillier o Prosper de Mérimée, se detienen particularmente en Andalucía, así como en la descripción, a través de un retrato rápido, de las mujeres gitanas que habitaban unas tierras, según ellos, rebosantes de exotismo oriental. De hecho, la mayoría de estos escritores-cronistas resaltan la preferencia por esa región al ser la más pintoresca, “africana” e imprevisible de toda la geografía española, unos rasgos que garantizaban un viaje lleno de aventuras y más de un peligro. Este tipo de literatura, donde se fusionaban el diario de

viajes, las descripciones de paisajes y personajes encontrados en el camino y las leyendas, era muy del gusto de los lectores de la época. En esos años se hace asimismo popular el coleccionismo de estampas de tema español.

Encontramos en todos los autores arriba mencionados formas de representación de ese Oriente que Edward Said (2003: 37) describe como “un lugar de peregrinación y, por tanto, la imagen que se da de él es la de un espectáculo o un *tableau vivant*”. Observan a la mujer gitana como viajeros y *voyeurs* y sienten curiosidad por el “sexotismo”, según ellos, de las cigarreras, de una ávida sensualidad apenas domeñada. “Aquellas mujeres son impúdicas, como la impudicia de las mujeres honradas y su incitante anatomía semidesnuda”, sentencia Pierre Louÿs, en *La mujer y el pelele* (En Zubiarre: 2015: 317).

El escritor francés, Eugène Poitou (2004: 70-71), en su *Viaje a Andalucía* realizado en 1886, dedica varias páginas a los gitanos, deteniéndose en los rasgos físicos de las mujeres:

Se las reconoce por su pelo largo encrespado y su piel tostada; el perfil es generalmente aguileño, el ojo fiero e inquieto [...]. Pero las que son guapas, no lo son a medias: tienen algo noble y orgulloso que no se ve en otras mujeres.

En España, escritores costumbristas como Estébanez Calderón o Realistas como Palacio Valdés también dedican muchas páginas a las gitanas y cigarreras de Sevilla. Y hay un buen número de pasajes narrativos localizados dentro de las fábricas de tabacos, pródigos en descripciones acerca del ambiente y el aspecto de las trabajadoras.

En el siglo XX, el neopopularismo al que se adscriben algunos poetas de la Generación del 27, de la cual consideramos epígono a Rafael de León, retomará el tema de la gitana como reacción a un Modernismo elitista y al hermetismo de las Vanguardias, influidos por el romancero viejo y la lírica tradicional de los cancioneros.

Si analizamos las letras protagonizadas por gitanas, observamos una clara evolución temática. En primer lugar, las composiciones de los años veinte no destacan por su elaboración literaria. En esos años de transición del cuplé a la copla, pasando por la canción regionalista, la atención del público seguía focalizándose en la belleza y la gracia de las intérpretes, que ponían voz a las protagonistas y se confundían con las mismas. Solían completar su performance con baile y castañuelas para darle un aire aún más andaluz y pintoresco. Tal es el caso de la copla “La gitanilla”, compuesta por el

maestro Penella, a principios de los años veinte, y grabada por Conchita Piquer en 1927 ([https://www.youtube.com/watch?v=ne5Gh1pkz1Q&ab\\_channel=TamerlanMusicTraduccionesII](https://www.youtube.com/watch?v=ne5Gh1pkz1Q&ab_channel=TamerlanMusicTraduccionesII)). Se percibe de inmediato la abundancia de tópicos y un folclore muy impostado, donde se mezclan el canto con pasajes recitados. La narración es en primera persona, fórmula comúnmente empleada en esos años para identificar en gran medida a la intérprete con el personaje de la canción y su atractivo físico. No hay una narración lineal, sino que se da prioridad al lucimiento de la cantante. El comienzo del poema es ya toda una declaración de intenciones: “Aquí está la gitanilla”. El tema parece estar compuesto para un público masculino y norteamericano, ávido de exotismo. Incluso hace algunos guiños a la lengua inglesa. Entre la sucesión de lugares comunes, encontramos el de “la gitana cañí”, cuya lengua es el caló. Va por el mundo cantando y es “alegre como un par de castañuelas” (*Ibid*). Así, hallamos un primer tema recurrente: el de la artista gitana que viaja por los escenarios internacionales, con sus atributos de alegría, gracia y atractivo físico.

Es a partir de los años treinta, cuando las coplas empiezan a componerse con un planteamiento más teatral y narrativo que nos permite extraer varios núcleos temáticos principales, entre los que sobresalen los siguientes:

—La gitana *femme fatale* que causa la desgracia de los hombres:

Observamos cómo los amores de las gitanas en la literatura tanto culta como popular están ligados, en general, a lo fatal y a la muerte. Además, este grupo de coplas se suele construir a través de un triángulo amoroso que tiene como *leitmotiv* los celos. Por otra parte, en las coplas de tema gitano que estuvieron en auge en los años treinta, de León dota a las protagonistas de una sexualidad tumultuosa y desinhibida, siendo las alusiones al deseo femenino más directas:

Por Juan Romero, rumí de Oriente,  
bebe los vientos la Salomé,  
gitana pura **de sangre ardiente**  
que está loquita por su querer.

(“María Salomé”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 136)

Destaca la gitana promiscua que hechiza y descentra al gitano honrado, por lo general trabajador en una fragua. El ejemplo canónico es la pieza “Manolo Reyes”. Asimismo, se puede identificar en ciertas piezas la variante de la gitana que reniega de su raza y se va con un hombre “payo” por ambición y dinero, con el fin de ascender en la escala social. Pasado un tiempo, se arrepiente, pero no se puede reinsertar en su comunidad, que la repudiará para siempre. Por tanto, la situación es irreversible y su sino es vagar como alma en pena. Algunos ejemplos son: “Dolores Vargas”, “María de la O”, que se pueden considerar melodramas gitanos:

Pasaron muy pocos años  
y al barrio trabajador,  
donde los yunques sonaban  
una mocita volvió [...]

(Recitado)

Y al mirarla los calés  
que por su ausencia lloraron,  
al compás de los martillos  
esta copla le cantaron:

[...]  
el Albaicín solamente  
lo recorren los gitanos.  
La Virgen de las Angustias,  
como también es gitana,  
a los calés no perdona  
que reniegan de su raza.

(“Dolores Vargas”)

([https://www.youtube.com/watch?v=2FYWIupG\\_c&ab\\_channel=CarlosJim%C3%A9n ez](https://www.youtube.com/watch?v=2FYWIupG_c&ab_channel=CarlosJim%C3%A9n ez))

—La gitana rechazada o engañada por un hombre de clase social superior:

Se trata de un arquetipo que es común al cine folclórico de la época. En “Filigrana”, protagonizada por Concha Piquer<sup>70</sup>, y salpicada de coplas compuestas especialmente para acompañar el hilo argumental del filme, podemos escuchar temas como: “Arrieros somos”, donde una artista se enamora de un conde sevillano, pero éste finalmente se casa con una mujer de su *status* social:

Yo te doy la enhorabuena  
por el gusto que has tenido,  
vivan los hombres rumbosos  
que presumen de apellido.  
Es el doble más bonita  
de lo que yo imaginaba,  
además, es señorita,  
lo lleva escrito en la cara.

Qué diferente es mi sino  
gitanita canastera,  
piedra de *tos* los caminos...

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 225)

—La gitana honrada:

En este prototipo de heroína se mezclan orgullo racial de la artista que no ambiciona el éxito ni el dinero con la pureza y cumplimiento de las tradiciones, representadas en “Tani”:

No camela corona real,  
que camela a un gitano español.

---

<sup>70</sup> La artista valenciana pasó sin pena ni gloria por la gran pantalla. Ella misma lo reconoce en la famosa entrevista de Lauren Postigo en el Programa *Cantares* (RTVE, 15/09/1978) y lo atribuye a que probablemente estuvo “mal dirigida”. Luis Miguel Carmona (2007: 23) comenta que el filme “Filigrana” solo es recordado “porque canta su celeberrimo tema “Ojos verdes”.

Su blanco pañuelo  
las rosas tendrá,  
que no hay una novia  
más guapa ni *honrá*.

(<https://www.coveralia.com/letras/tani---pepe-blanco-que-grande-es-la-copla-.php>)

—El mito de Carmen (ver el apartado siguiente: 4.9)

En cuanto al lenguaje en estas composiciones, destacan los abundantes gitanismos. Se trata de voces procedentes de la lengua romaní que salpican sobre todo las coplas de los años treinta, a veces en exceso y de manera impostada. Como observa Antonio Burgos (ABC, 16/ 12/2016), “los clisos son *sacais*, y las advocaciones son a *Undivé*, y todo es *churumbel*, *camelar*, *naquerar*, *tajelar*, *endiquelar*, *garlochí*, *parné*, *algarabar*”. Además, hay que añadir las omnipresentes *ducas* (penas) y el nombre de *Serva la Bari*, vocablo romaní para referirse a Sevilla, que significa “Sevilla la mejor”.

La vestimenta es igualmente importante como rasgo identificativo de las gitanas, pues visten trajes de volantes o de faralaes, enaguas almidonadas y mantones bordados. El mantón de Manila se traduce, según Maite Zubiarre (2015: 314)

en un texto multisignificante en el que los rasgos enigmáticos de Oriente se mezclan de forma espontánea con la iconografía indígena del Nuevo Mundo y, más tarde, con los motivos florales que apelaban al gusto europeo y al espíritu devoto y supersticioso de los andaluces. Cuando una mujer se envuelve en un mantón de Manila está dejándose abrazar nostálgicamente por un imperio caduco. Una vez más, la anatomía femenina se vuelve territorio colonizado que lleva la huella —esta vez bordada en seda— del colonizador.

En otro plano, están las representaciones pictóricas de las gitanas, en artistas como Romero de Torres, el retratista por excelencia del alma gitana y de la mujer morena y andaluza como fantasía erótica de dimensiones nacionales. Aunque en este estudio no nos detenemos en el análisis de la pintura, me parece interesante citar el comentario que hace Lily Litvak (1998: 118), a uno de unos cuadros más representativos, “La copla”, que nos ayudará a entender mejor la simbología de las canciones:

el pintor incorpora a su temática regionalista toda una serie de detalles y gestos para el retrato que quiere simbolizar a un tipo de mujer seductora, atrevida, muy *vamp* y moderna. La copla (1927) está alegorizada por una mujer que recorre los pueblos y ciudades con paso ligero y firme. Su mano izquierda sobre la cadera y en la derecha la guitarra. Un mantón le cruza el pecho cayendo con languidez de un lado, el pelo negro recogido en un moño. La modernización de esta alegoría de lo ancestral y legendario se ve en las piernas en medias de seda y ligas negras, donde resalta el brillo de la navaja.

Así, las descripciones de las gitanas se circunscriben a un andalucismo donde destacan rasgos físicos como la piel morena o aceitunada, los ojos de azabache refulgente, el cuerpo juncal, y los cabellos negrísimos que suelen lucir flores. Si en el Modernismo era común “ensamblar lo exótico y lo erótico”, como sostiene Lily Litvak (1979: 144) y, en el caso de Rubén Darío, poblar los poemas de “mujeres extranjeras en quienes busca lo raro, lo singular, lo voluptuoso” (*Ibid*), en la copla el exotismo por antonomasia lo enarbolan las musas de etnia gitana y las protagonistas misteriosas, relacionadas con el mundo del espectáculo, cuyo nombre completo no se revela.

Por tanto, la gitana representa un arquetipo fruto del folclore más étnico, del que se tiene una visión maniquea, pues oscila entre el bien y el mal. Así, la gitana honrada sigue las tradiciones de su comunidad en oposición a la “mala hembra” que pierde a los hombres con su “voluptuosidad, racialidad y salvajismo” (Quiles y Sauret, 2002: 317). Todo ello teñido de un andalucismo algo postizo, donde el carácter alegórico, atemporal y sacralizado de la belleza femenina morena, alcanza sus niveles más altos en la gitana ultraexótica, que, a fuerza de representarla, cobra un disfraz carnavalesco, tejido por un cliché que explota el mito, como señala Terenci Moix (1993: 12): “Virginidad racial, guapeza, salvajismo, misterio, todo se confunde en la explotación del mito de la gitanería”.

## **4.9. Dos mitos literarios y musicales que adapta la copla: Carmen y La Dolores**

### **4.9.1. El mito de Carmen**

El mito universal de Carmen, que tiene como punto de partida la novela homónima del autor francés Prosper de Mérimée, publicada en 1845, encaja bien entre



los arquetipos y mitemas que readapta la copla. En él confluyen: el gusto por un imaginario afín al de los viajeros románticos extranjeros que recorrieron una España atemporal, exotizándola en sus notas de viaje, el *fatum* trágico en el que se ven envueltas las vidas de personajes femeninos y el ansia de libertad de la mujer en una sociedad conservadora y moralista.

En el análisis realizado por Génesis García del mito de Carmen incorporado al imaginario flamenco, encontramos muchos puntos en común con las heroínas de la copla:

Los precedentes majo-gitanos de este símbolo flamenco confirman, una vez más, las herencias sociológicas que el majismo dejó en el flamenquismo: cultura del barrio, del gesto y del atuendo, de la reunión tabernaria entre guitarras, cantos y bailes, de la presencia de señoritos pagadores, del lenguaje desgarrado, de la marginalidad orgullosa [...] herencia en la que destaca la importancia que en esta cultura gitana-majo-flamenca tuvieron siempre las mujeres bravías, furiosamente violentas, que agreden a cuchilladas a quien las provoca, como la Carmen, la Lola:

No te metas con la Lola.

La Lola tiene un cuchillo  
*pa* defender su persona.

(García, 1993: 96)

Carmen, como apunta Carlos García Gual (2003: 85) “es, a la vez, una figura femenina de talante literario y signo trágico, que va más allá del ambiente en que surge y se muere”. De hecho, encontrará una muerte fatídica a causa de “la arrogancia casi demoniaca en defensa de su libertad” (*Ibid*). Dicho signo trágico es afín al de muchos arquetipos femeninos de la copla, que defienden una forma de vivir diferente a la dictada por el nacionalcatolicismo. También los ejes temáticos principales: amor, celos, pasión y muerte, en los que se apoya la trama narrativa de la novela del autor francés, coinciden con los cuatro pilares fundamentales de la canción española y de la ópera, pues no olvidemos que la consagración definitiva del mito y su amplia divulgación por Europa fue a través de la adaptación operística de George Bizet, estrenada en 1875.<sup>71</sup>

Antònia Cabanilles (2014: 223) afirma que la de Carmen,

es la rebelión contra una tradición misógina inmemorial, y es también la crítica *avant la lettre* a la idea weiningeriana de que la mujer es materia que puede adoptar cualquier forma porque su característica fundamental es la de no tener ninguna. Otra cosa muy diferente es que la sociedad de fin de siglo no quiera oírlo.

Si Génesis García (1993), subrayaba las similitudes entre Carmen y las cigarreras homónimas de las obras de Washinton Irving y Estébanez Calderón, Antònia Cabanilles (2014: 218) equipara la rebeldía de Carmen, que se aferra a la libertad como algo irrenunciable, a la de otras heroínas literarias de Fin de Siglo, como Concha Pérez, en *La mujer y el pelele* de Pierre Louÿs (1898); Lulú en *El Espíritu de la Tierra* (1898) y *La caja de Pandora* (1905) de Frank Wedekind. En relación al mito de la *femme fatale*, sugiere que “más de un fantasma recorría Europa” (*Ibid*). Curiosamente, estos mitos se han retomado en el imaginario popular del siglo XXI gracias al cine<sup>72</sup> y a la cultura de masas.

En contraposición, otro mito clásico de la literatura española, el Don Juan, entra en recesión y “sufre fatiga crónica” (Lipovetsky, 1999: 519), por lo que Carmen se transformaría “en un Don Juan femenino”, en “una especie de renacimiento del mito, una última inversión “moderna”, como indica Lasaga Medina (En Martínez Arnaldos, 2014: 191).

En el repertorio de letras incluimos tres versiones copleras de Carmen. Difieren bastante de la heroína homónima creada por Prosper Mérimée en su novela, como veremos a continuación. Fundamentalmente, se focalizan en rasgos muy apreciados en la copla, que garantizan el casticismo, como son: la belleza de la protagonista, sus dotes seductoras y su triple condición de cigarrera, trianera y gitana.

David Pérez (2008: 62), en su artículo sobre la evolución del mito de Carmen en textos musicales españoles, indica dos aspectos importantes a la hora de plasmar el mito

---

<sup>71</sup> George Bizet inauguró con *Carmen* el movimiento verista en la ópera, caracterizado por retratar de forma realista a las clases trabajadoras y sus dramas apasionados o sórdidos y por la inserción de elementos populares.

<sup>72</sup> Cabe citar dos películas de calidad, ya liberadas del exceso de *clichés* del cine folclórico: *Carmen* de Carlos Saura (1983) y la película homónima de Vicente Aranda, estrenada en 2003.

en las letras de las canciones. Por un lado, “la concepción de mujer pasional que se tiene de Carmen” y por otro, el hecho de ver el personaje de Mérimée como una leyenda y como tal tratarlo, sin buscar ningún tipo de verosimilitud argumental ni temporal.

La primera pieza, “Carmen, la cigarrera”, de González del Castillo, Muñoz Román y F. Alonso, musicalmente ligera y cercana a la revista, “recorre los tópicos conocidos”, como apunta David Pérez (*Ibid*: 64), entre ellos el de “la gitana valiente y tentadora que amó hasta la muerte”. La letra introduce ciertas variantes respecto al arquetipo original, como pueden ser el sufrimiento amoroso y la entrega a un solo hombre, cuando el personaje creado por el autor francés destacaba por su frialdad y promiscuidad:

Carmen, gitana bravía,  
perdió su alegría  
por un gran amor [...]

Siempre del querer fui triunfadora,  
soy como una Virgen trianera,  
lloro mis penas.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/101820/carmen-la-cigarrera-dyango>)

En consecuencia, esta copla resta al mito su fuerte carga erótica, especialmente en el pasaje que dice:

Flor de azahar,  
ramita de azucena [...]

Me llaman sevillana,  
ramito de claveles,  
mis ojos de gitana  
son más dulces que las mieles.

(*Ibid*)

Mientras que la Carmen merimeniana era una mujer casada y nada angelical. De hecho, la copla no toca el tema del adulterio, tan presente en el original. Tampoco menciona la práctica por parte de la protagonista de todas las artes adivinatorias, aunque sí aflora lo vehemente, en representación de un Sur estereotipado, y su preponderancia sobre lo racional. Así, esta versión popularizada por la cantante y actriz Paquita Rico, no se desvía de la función melodramática de la copla, donde, por lo general, la mujer sufre a causa de los desvaríos de su pasión, y es victimizada.

La segunda canción, “Te quiero (Carmelilla)”, está dedicada a un prototipo de muchacha andaluza muy diferente a la de Mérimée. Si bien los puntos en común son el atractivo físico, su profesión de cigarrera y su fama, en el poema se pondera a una Carmelilla honrada, transparente y nada codiciosa:

Es Carmelilla la cigarrera,  
una mocita como no hay dos,  
es morenita y es trianera  
y *tié* en su cuerpo la gracia de Dios.  
Los señoritos van a Triana  
a ver cuál de ellos la *pué* lograr.  
Pero, con oro nadie la gana  
porque es gitana de calidad.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1721330/te-quiero-carmelilla-concha-piquer>)

El propio diminutivo del nombre propio denota inocencia. Por tanto, el letrista incorpora valores de la mujer española tradicional, contradiciendo así el estereotipo novelesco de una Carmen promiscua y propensa a la brujería y al robo:

Te quiero,  
porque tienes los ojitos  
lo mismito que lucero.  
Te quiero,  
pues me sabes a canela  
y me hueles romero.

Carmela mía, qué guapa eres,  
la más bonita de las mujeres.  
Tú te ríes de los hombres,  
tú desprecias el dinero  
y por eso yo te quiero.

*(Ibíd)*

La pieza está exenta de la carga de erotismo destructor presente en el mito original. Solo hallamos una sensualidad de los sentidos, característica del imaginario de la copla: “me sabes a canela/ y me hueles a romero” *(Ibíd)*. Carmelilla y Manuel, el torero, se casan en la iglesia sevillana de Santa Ana, siendo una de esas raras coplas con final feliz y tranquilizador.

La tercera versión, “Carmen de España”, estrenada por Juanita Reina en 1953, es la que más difiere del mito primigenio. En esta letra, hay un deseo de borrar los estereotipos transnacionales que se habían creado en Francia de España, desde mediados del siglo XIX, a raíz de la boda de Eugenia de Montijo<sup>73</sup> con Napoleón III en 1853, el auge de la literatura de viajes por España en el Romanticismo y la popularidad de la ópera de Bizet. La nueva heroína enfatiza esta ruptura, sirviéndose de coloquialismos y frases hechas:

Me han cantado en el teatro  
lo mismo que a la Traviata,  
mas le aviso a más de cuatro  
que voy a meter la pata,  
pues me tiene hasta los pelos  
que ande suelta por ahí  
una Carmen de camelo  
que en *na* se parece a mí.  
De los pinreles a la peineta  
yo le zurraba la pandereta.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 256)

---

<sup>73</sup> Fue la propia Eugenia de Montijo quien contó la leyenda de Carmen a Prosper de Mérimée en 1830 en Madrid, aunque el autor francés no publicó el libro hasta 1845.

El topónimo “de España” ya nos avisa de la carga nacionalista que delata también su vestimenta, la bata de cola. En el plano moral, de una forma cómico-castiza, esta Carmen hace gala de una *decencia* y religiosidad af a los valores del régimen. No obstante, de entrada tiene algo en común con el personaje de la novela del autor francés, en concreto su oficio de cigarrera en la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, su atractivo físico y una desenvoltura expresada a través del cante y el baile:

Yo soy Carmen la gitana,  
cigarrera de Sevilla,  
y a los guapos de Triana,  
hago andar de coronilla.  
Pero no es verdad la historia  
que de mí escribió un francés  
al que haría pepitoria  
si volviera aquí otra vez.  
Iba a servirme de camafeo  
si traspasara los Pirineos.  
Carmen de España, manola,  
Carmen de España, valiente,  
Carmen con bata de cola,  
pero cristiana y decente.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 255)

Podríamos hablar de un doble distanciamiento, no solo del arquetipo original sino también de los prototipos femeninos habituales en la copla, como observa María Carreño (2005: 1), para quien “Carmen de España” constituye “un auténtico contrapunto a la imagen de la mujer forjada en la copla, raramente “cristiana y decente”. La nueva Carmen, en consonancia con la ideología de la Sección Femenina, defensora de una mujer sin estudios y sin carrera universitaria, hace alarde de su incultura y pone énfasis en todo lo que la distancia del arquetipo original:

No sé quién fue El Escamillo  
ni tampoco don José  
y no manejo el cuchillo

ni a las horas de comer.  
Tengo el llanto en las pestañas  
a las horas de querer<sup>74</sup>.  
Yo soy la Carmen de España  
y no la de Mérimée. (bis)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 255)

Textos como *El libro de las Margaritas*, publicado en 1940, hacían una clara alusión a la falta necesidad de cultivarse intelectualmente: “No hay que ser una niña empachada de libros, que no sabe hablar de otra cosa [...]; no hay que ser una intelectual” (En Otero, 1999: 91).

Por último, el verso “al que haría pepitoria” enfatiza, a través de la alusión a la cocina, el ideal de la mujer ama de casa que promulgaba dicha institución. Además, no se trata de cualquier receta sino de una forma muy española de cocinar diferentes tipos de aves. Por tanto, estos pequeños detalles en la letra refuerzan su ideología nacionalista, en un contexto histórico de aislamiento internacional para España, pues la canción fue compuesta en pleno periodo de autarquía franquista.

Una vez más, advertimos cómo la copla readapta algunos constructos culturales que forman parte del imaginario colectivo y de una visión en común de la Andalucía arcaica, reinterpretada para consumo interno, donde el atrayente componente gitano la dota de misterio y tragedia. El mito de Carmen, además, permite a los letristas sumergirse de lleno en su evocación romántica de cigarreras, gitanos, toreros, bandoleros, todos ellos vinculados a los ambientes de majismo y flamenquería con los que tanto se identificaron. A lo largo de las décadas se evidencia una variación temática, desde la Carmen más frívola a un prototipo femenino altamente conservador, Carmen de España, cuyos atributos, en palabras de Carbayo Abengózar (2002: 163), son: “alegría, sensualidad, decencia, religiosidad, incultura y sobre todo pasión”.

---

<sup>74</sup> En la versión más popular de “Carmen de España”, que tuvo una amplia difusión al interpretarla la artista Carmen Sevilla en dos películas, Rafael de León sustituyó estos dos versos por los más pícaros e insinuantes: “Tengo fuego en las pestañas/ cuando miro a los calés”. David Pérez atribuye ese matiz “un poco más salvaje y menos *decente* a la adaptación “a los valores del destape folclórico cristiano de los 70” (Pérez Rodríguez, 2008: 67).

#### 4.9.2. La Dolores

Si el mito de Carmen acabó de consolidarse internacionalmente a través de la ópera, el segundo mito que analizaremos a continuación, La Dolores, coronó su fama a través de la zarzuela. Es la historia de una moza de mesón de Calatayud difamada por un rondador. Su mala fama se expande a través de la copla que dice:

Si vas a Calatayud  
pregunta por la Dolores  
que es una chica muy guapa  
y amiga de hacer favores.

(Feliú y Codina, 1891: 1)

Si bien la leyenda viajó por los teatros nacionales e internacionales gracias a la zarzuela de Tomás Bretón, *La Dolores*, estrenada en el Teatro de La Zarzuela de Madrid en 1895, ya se había representado con éxito una versión teatral en 1891, escrita por el poeta y dramaturgo catalán Feliú y Codina.<sup>75</sup> Cuentan que escuchó la copla en una estación de tren de un pueblo de Aragón cuando viajaba hacia Barcelona, e inmediatamente la transcribió y creó su comedia de tres actos.

Para Robert E. Wilson (1966), la de la Dolores, a pesar de su amplia difusión, es una leyenda falsa y sin base auténticamente popular, y la califica de “tema frívolo y sin substancia”. Otra de las hipótesis, menos probable, es que la copla perteneciera al folclore aragonés y viniera de muy atrás. En todo caso, se trata de la jota más conocida, que ha dado lugar a un buen número de versiones, variaciones y parodias.

El tópico de la mujer fácil que atrae a muchos hombres al mesón, tiene su antecedente literario en *La ilustre fregona* de Cervantes. Como aclara Wilson (1966: 224)

la difamación del carácter de una mujer por medio de la circulación de coplas es frecuente en la literatura española y probablemente lo fue también en la vida española de otros tiempos. Para citar dos ejemplos conocidos: Lope de Vega, *Peribañez y el comendador de Ocaña*, y Benavente, *La malquerida*.

---

<sup>75</sup> Animado por el éxito de la obra teatral, el autor catalán escribió en 1897, la novela en dos tomos titulada *La Dolores: Historia de una copla* (Espasa, Barcelona, 1897).



Así, tanto en la literatura como en la música popular, la deshonra ligada a la difamación conforma uno de los temas principales asociados a una figura femenina, en este caso el de la mesonera,<sup>76</sup> aunque otra variante común es el de la cantaora y bailaora, como analizaremos más adelante. Inés María Luna (2019: 272) aclara que “el grupo social se hace portavoz del estigma femenino mediante una copla”. Menciona una estrofa de este tipo referida a una cantaora flamenca de mediados del XIX, figura legendaria por su dominio absoluto de los cantes de las minas, Concha la Peñaranda:

Conchita la Peñaranda,  
la que canta en el café,  
ha perdido la vergüenza  
siendo tan mujer de bien.

(*Ibíd*)

Volviendo a La Dolores, su propio nombre remite al sufrimiento. La obra teatral citada de Feliú y Codina tiene pasajes de tensión extrema como la queja de Dolores a Melchor por mancillar su honra:

Mi honra. ¿Y qué es eso? Tú sabes  
qué has hecho de la honra mía.  
Tuya fue, y en coplas luego  
la arrojaste por la villa.

Y no hay voz aragonesa  
que no la cante perdida  
ni mástil de una guitarra  
del que no cuelgue una tira.

(Feliú y Codina, 1891: 25)

---

<sup>76</sup> Hemos encontrado otras coplas protagonizadas por venteras como “La ventera de Aracena”, representada como *femme fatale*, y “La deseada”, moza burlada “por un querer maldito”, prototipos que probablemente toman como modelo el mito de la Dolores. A diferencia del mesón, ubicado en poblaciones, las ventas se encontraban en los caminos y carreteras y eran frecuentadas por arrieros.

El mito de La Dolores continuó su recorrido durante la primera mitad del siglo XX, primero a través de una comedia de Luis Fernández Adarvín, estrenada en Zaragoza en 1927 por la Compañía Palou-Felipe Sassone (Wilson, 1966: 232). También el cine lo revisitó con la película homónima de 1940, dirigida por Florián Rey<sup>77</sup> y protagonizada por Conchita Piquer y Manuel Luna. Uno de los carteles del filme difundido por la productora Cifesa, rezaba así: “Solo su nombre ya despertaba pasiones, y una copla convirtió su vida en un constante martirio” (En Carmona, 2007: 25).<sup>78</sup> Recordemos que las películas producidas por Cifesa, estaban imbuidas de formas conservadoras de ética cristiana, y proyectaban actitudes conformistas hacia Dios, la patria y la familia, como constata Peter Evans (2015). La Piquer demuestra en la película su versatilidad musical interpretando temas como “Catalina”, la jota “Cuando en Aragón se canta”, la “Plegaria a la Virgen del Pilar”, “La vaquera enamorada”, con resonancias del romancero, y la copla más célebre de la banda sonora, con aires de zarzuela, “Para el carro”. En ésta última, Dolores habla en primera persona del buen vino servido y de su propio atractivo físico, para explotar el tópico tripartito vino-belleza femenina-deseo. De este modo, el sujeto enunciativo y la intérprete, con su gran presencia escénica, acaban confundándose:

Y luego por el camino  
si te pregunta cualquiera,  
dile a lo que sabe el vino  
que te dio la mesonera.  
Dile cómo son mis ojos,  
dile el color de mi pelo,  
di que son mis labios rojos,  
los mismo que mi pañuelo,  
háblale de mi cintura,  
cuéntale de mis amores,

---

<sup>77</sup> Rey ya había dirigido una película de tema similar en 1935, *Nobleza baturra*, adaptación de una obra teatral de Joaquín Dicenta, aunque el nombre de la protagonista es María del Pilar y mezcla drama y comedia. Con Imperio Argentina como actriz principal, fue uno de los grandes éxitos cinematográficos de la Segunda República.

<sup>78</sup> Hubo otras dos versiones cinematográficas, *La copla de la Dolores*, dirigida por Benito Perojo y rodada en Argentina en 1945 y *La hija de la Dolores* (1961), una producción de Jorge Griñán que desarrolla el argumento de la copla de Salvador Valverde y Zarzoso.

píntale bien mi figura,  
di que me llamo Dolores [...]

(<https://www.cancioneros.com/letras//1721314/para-el-carro-concha-piquer>)

A pesar de sus dotes seductoras, en la parte final del poema la protagonista hace hincapié en su inocencia (“Y dile que a nadie quiero/ ni sé lo que son amores [...]”) y en otras virtudes como la prudencia, defendiendo así su maltrecha reputación.

Por último, no podemos dejar de citar la canción “Si vas a Calatayud”, escrita por Salvador Valverde y estrenada en 1944 en Buenos Aires, donde se exilió el poeta tras la guerra civil española. En dicho texto, con música de pasodoble-rondalla, es la hija de La Dolores la que habla en primera persona para defender y restituir la honra de la madre (“El buen nombre de aquella maña/ yo tengo que defender [...] La Dolores de la copla/ me dijo un día mi padre/ fue alegre, pero fue buena”), a la vez que defiende la suya propia:

(Hablado):

Copla de vas dando muerte  
con el alma te maldigo,  
fuiste dolor de mi madre,  
pero no podrás conmigo.

(<https://im-digital.biz/letras.asp?Id=4652>)

En relación a la honra mancillada que hereda la hija de La Dolores y le pone trabas en sus relaciones sentimentales, María Isabel Gascón Uceda (2008: 638) aclara que “la honra femenina es un elemento extremadamente frágil, puede romperse sin haber obrado mal, basta con que alguien extienda un rumor, una sombra de sospecha, para que una mujer y por extensión toda su familia, se vean afectadas y deshonradas”.

Por lo tanto, en este tipo de canciones encontramos casos de mujeres que pueden hablar en primera persona y restituir su honor, como es el caso de la hija de La Dolores y de las Cármenes de España que toman distancia del mito creado por Mérimée. Y, por otro lado, como observa David Pérez (2008: 62) “al tratar el mito no se hace de un modo histórico (o pseudohistórico), sino para mostrar a una mujer atractiva [...]”, Así, ese aspecto de sacar partido a la belleza de la intérprete, que acaba fusionándose con la

voz enunciativa del poema, es una clara herencia del cuplé, a pesar de que la copla ya no estuviera orientada a entretener a un público exclusivamente masculino.

Por último, Carmen y La Dolores, son dos ejemplos del regionalismo selectivo presente en la copla, que establece su centralismo en una Andalucía atemporal y, en los casos minoritarios en los que aparece otra comunidad autónoma, privilegia a Aragón y Madrid.

# EL FADO

## 5. INTRODUCCIÓN AL FADO

### 5.1. Breve introducción histórica

El fado surge en Lisboa en la década de los años treinta del siglo XIX y se considera un fenómeno poético-musical propio de la cultura popular urbana. Las llamadas “culturas populares” en las que se inserta la canción nacional de Portugal son, como las define Hall (2003) “un espacio de disputas”, sobre todo cuando está en juego su utilización como símbolos de la nacionalidad y de la especificidad local.

Siguiendo la división propuesta por Vieira Nery (2004), la canción de Lisboa se podría dividir en cinco etapas fundamentales, que resumimos a continuación:

#### 1. *Influencias anteriores al fado*

Aquí entra el debate controvertido de las diversas influencias y teorías sobre los orígenes del fado, que se complejizan más, si cabe, por la propia posición geográfica de Lisboa como importante puerto comercial, propiciando ricos y diversos intercambios culturales. Las reflexiones de Rodney Gallop (1933: 7) son concluyentes: “Fado is a synthesis, estilized by centuries of gradual evolution...” (El fado es una síntesis, estilizada por siglos de evolución gradual...).

#### 2. *Periodo entre 1830-1860*

La mayoría de los historiadores coinciden en que el fado empezó a practicarse durante este periodo, en el contexto de los barrios proletarios de la ciudad de Lisboa (Alfama, Mouraria, Madragoa, Bairro Alto, Alcántara, etc.) en espacios como tabernas, cafés, prostíbulos y cárceles. Allí convivían marineros, pescadores, obreros, rufianes, desempleados, africanos, población llegada de Brasil con el regreso de la corte a Portugal e inmigrantes que llegaban de otras zonas de Portugal (Pimentel, 1904), por lo que proporcionan un terreno de cultivo fértil para la fusión africana y brasileña con la música tradicional de Portugal y su folclore regional (Vernon, 1998). Esta población hallará en el fado una forma de colectividad y de protesta. En esos años, una de las primeras fadistas de las que tenemos noticia, Maria Severa Onofriana (1826-1846) contribuirá a introducir el fado entre la aristocracia por su relación con el Conde de Vimioso.

### 3. *Periodo entre 1870-1925*

A mediados del siglo XIX, la aristocracia bohemía y la burguesía urbana empiezan a interesarse por el fado. De hecho, una versión “gentrificada” entrará en las casas de la burguesía (Museu Nacional de Etnologia, 1994) y se difundirán piezas para piano. En esa época surge también un tipo fado de protesta social practicado por la clase obrera y vinculado a una ideología anarco-sindicalista. Esta marcada delimitación entre clases sociales no impide que el fado, a partir de 1890, empiece a considerarse un fenómeno de alcance nacional.

A comienzos del siglo XX, la canción de Lisboa se introduce en los espectáculos de revista y suscitan el interés del público cantantes individuales como Júlia Mendes y Júlia Florista, consideradas dignas sucesoras de Maria Severa.

### 4. *Fado bajo la dictadura (1926-1974)*

Tras un golpe de estado que derrocó al gobierno de la República, da comienzo una larga dictadura que durará medio siglo, presidida por António Oliveira de Salazar, inicialmente ministro de finanzas. Si al principio el régimen desconfió del fado (y lo someterá a un sistema de censura), posteriormente tratará de servirse de él como transmisor de valores tradicionales para ensalzar el pasado marítimo glorioso, la religión, el honor, la pobreza o la familia, elevándolo a la categoría de canción nacional. Asimismo, diseñará y establecerá las casas de fado como espacio performativo con el fin de presentar una imagen “socialmente dignificada” de las clases bajas (Museu Nacional de Etnologia, 1994: 41).

Esta será la etapa en la que centraremos nuestro estudio, a partir de las letras compuestas durante estos años de gran efervescencia creativa y renovadora de la mano de los cantantes Alfredo Marceneiro y Amália Rodrigues, y también gracias a la contribución de importantes poetas y músicos, que estudiaremos más adelante.

### 5. *Periodo contemporáneo y Novo Fado (de 1974 a la actualidad)*

Tras unos años de desprestigio para la canción de Lisboa por ser asociada a la dictadura salazarista y a un sentimiento derrotista, lleno de inmovilismo, a principios de los años noventa, comienza a revalorizarse. De la mano de artistas de amplia formación

musical, como Dulce Pontes y Mísia, se abren nuevos caminos para la renovación del género, recurriendo a la fusión y a posturas intelectuales que buscan dotarla de sofisticación. Surge así el movimiento del *Novo Fado* y se acentúa la dicotomía entre práctica local, aún muy ligada a los barrios y al casticismo, y el fenómeno global. Como señala Richard Elliott, por un lado, estaría la creación de mitos en el ámbito de la práctica y sabiduría popular, que van unidos a un proceso de interiorización de la identidad y, por otro, el “star making”, altamente comercial, apoyado en la industria discográfica. La diva del fado por excelencia del cambio de siglo es Mariza, que además cultiva una imagen posmoderna que ensalza el mestizaje africano. Junto a una nueva generación de fadistas (Camané, Ana Moura, Cristina Branco, Ana Sofia Varela, Carminho, Kátia Guerreiro, Mafalda Arnauth, Ricardo Ribeiro, etc.), que dialogan con intérpretes clásicos, basarán su reforma en los poemas, que interpretarán, por lo general con música de fado tradicional, sin renunciar a la fusión de otros estilos musicales, como la samba y la bossa nova.

Cabe resaltar que el fado ha sido históricamente el género privilegiado a través del cual la música portuguesa se internacionaliza, beneficiándose también de la consolidación del mercado de la llamada *world music*, lo que metafóricamente representa su ascenso a la categoría de “folclore” (Machado Silva, 2011: 50). Por último, desde su consolidación como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2011 es innegable su papel comercial relevante en el circuito turístico lisboeta y en la vida cultural de la ciudad.

## **5.2. Contexto histórico y socio-cultural del fado**

Para analizar cualquier música popular es pertinente estudiar el contexto socio-histórico en el que nace y se practica, con el fin de posibilitar una mayor comprensión de sus mitos e imaginario. Joaquim Pais de Brito (1994) en su análisis antropológico del fado a través de unas coordenadas definidas espacio-tiempo, arguye que, desde sus orígenes está ligado al desarrollo de las ciudades, a la estructura de clases y a la organización de sociabilidades y de la dualidad trabajado-ocio. Por tanto, reflejaría un conflicto entre cultura hegemónica y cultura subalterna. Este aspecto pone de manifiesto la importancia que tuvo la canción de Lisboa a lo largo de las décadas como portavoz de las clases más desfavorecidas en una sociedad que apenas dejaba espacio a las voces



individuales para expresarse (Vernon, 1998: 6). De este modo, encontraron una voz política y social que a partir de 1926 sufre los ataques y condicionamientos de la censura.

La canción de Lisboa nace en la década de 1830, época que Stephens (1891) denomina el cuarto de siglo más triste de la historia de Portugal. No cabe duda de que el siglo XIX fue muy convulso y políticamente inestable: Las tropas napoleónicas invadieron el país en 1808, causando el exilio de la familia real portuguesa a Brasil hasta 1821. Este hecho propició el estallido de la Revolución Liberal de Oporto en 1820, a la que siguió una guerra de sucesión que enfrentó a liberales y absolutistas. A partir de 1855, con el reinado de Pedro V, se alcanzará cierta estabilidad en el país y una gradual industrialización e implantación de ideas regeneracionistas que no evitarán la brecha social. Como señala Marques (1991: 119), la prosperidad no se extenderá a las clases más bajas.

El siglo XX en Portugal se caracterizará por la sucesión de diferentes sistemas de gobierno (Monarquía-I República-Dictadura-Revolución de los claveles-II República e ingreso en la Unión Europea), las cuales influirán notablemente en el fado y sus dinámicas de composición-socialización y representación. Entre las medidas de la dictadura militar que derrocó la I República en 1926, figuraba la prohibición de los fados en horario nocturno. Esto no impidió que se siguiera cantando clandestinamente hasta altas horas de la noche en tabernas a puerta cerrada y se difundieran letras subversivas, muy críticas con el régimen que, de haber sido sometidas a la censura, nunca la hubieran pasado, tal y como apuntan Firmino y Guerreiro (1984). De hecho, a partir de 1926, la censura opera sobre la canción de Lisboa. En caso de publicación y grabación, las piezas tenían que ser previamente aprobadas, desechándose las letras explícitamente políticas o subversivas. De ahí que, a partir de esa fecha, las letras dieran un giro, como observan tanto Vernon (1998) como Lencastre (2011), introduciéndose temas como el honor dentro de la familia y la nobleza de espíritu. Pero, por encima de todo, los poetas populares ahondarán en el lirismo y en los sentimientos, creando poemas de tono confesional.

Otro mecanismo de control durante el salazarismo fueron las *carteiras profissionais* (licencias profesionales), obligatorias para los fadistas e instrumentistas si querían actuar en público. Para obtenerlas, debían pasar un examen. Como el número de licencias era limitado, los artistas tenían que renovarlas cada año, tras someterse a una revisión política. Por tanto, pocos eran los que osaban salirse de las líneas del decoro y

patriotismo marcadas por el régimen, cantando letras no aprobadas previamente por la censura. Además, la canción de Lisboa, para mayor vigilancia, se confinó a las casas de fado, donde además se realizaban representaciones folclóricas de las tradiciones rurales (Castelo Branco, 2000: 72).

Las alianzas del Estado Novo con los sectores más conservadores de la Iglesia Católica contribuyeron a limitar las libertades de la mujer portuguesa y a difundir una moral cuyo ideal femenino era el de esposa y madre, pudorosa y discreta, con la figura de la Virgen María como centro simbólico de la nación. El Régimen impedía el acceso de la mujer a determinados trabajos y, jurídicamente, al igual que en el caso de la dictadura española, necesitaba de la autorización del marido para obtener el pasaporte, viajar o abrir una cuenta bancaria. Como explica Ellen Gray (2013: 3318-3322), la “regeneración” de la nación durante los primeros años del Estado Novo construyó una ideología patria estrechamente vinculada a una reconfiguración del lugar femenino y de la unidad familiar. Se trata de una ideología que celebraba el papel de la mujer como “portadora” de la nación y del imperio, en relación a su supuesta centralidad como esposa y madre, relegándola a la esfera doméstica.

Esta situación jurídica y moral de la mujer portuguesa supuso un retroceso frente a los derechos y libertades conquistados durante el periodo de la Primera República Portuguesa (1910-1926). António Oliveira de Salazar, como jefe de Estado, se esmeró en cultivar una imagen canónica, de sacerdocio absoluto, entregado a Dios y al gobierno de la patria. De hecho, en algunos de sus discursos exponía una misoginia convencida: “Persuadido como estoy de que una esposa que esté pensando en su hogar, no puede realizar un buen trabajo fuera de él, lucharé siempre contra la independencia de las mujeres casadas” (Citado en el artículo <https://www.libertaddigital.com/chic/corazon/2014-03-09/antonio-salazar-los-romances-del-seminarista-1276512615/>).

El historiador Fernando Rosas (2001: 1034) comenta que en 1936 tuvo lugar “uma inflexão radical e de sentido totalizante no tocante às políticas de ensino e de enquadramento da juventude e das mulheres”. Se trata de medidas que discriminaban claramente a la mujer a nivel legal, educativo y cultural, y que, de forma coetánea, también se llevaron a cabo en España, en la Italia de Mussolini y en la Alemania nazi. En el caso de Portugal, se implantó una organización muy semejante a la Sección Femenina. Reproducimos un fragmento de uno de sus discursos que resume algunas de sus directrices, para mostrar así las semejanzas ideológicas con la institución dirigida por Pilar Primo de Rivera:

Entre las grandes realidades de la Revolución Nacional [...] ocupa un lugar de gran relieve el cuidado interés con que entre nosotros se ha mirado la educación de las muchachas. En este importante capítulo ha realizado, en los diez años de su existencia, una obra a todos los títulos notable, la Mocidade Portuguesa Femenina [...] que huyendo de todas las manifestaciones que pudiesen dar a la educación de las chicas aspectos peligrosos y censurables de masculinización [...] ha conseguido dar a sus muchachas una preparación y pertrechamiento completos para dar la vida, para su función de madres de familia, de amas de casa, de colaboradoras de los maridos, de educadoras de sus hijos (En Revista Portugal nº 130, 30 de noviembre, 1948: 8).

Beatriz Martínez del Fresno (2010: 356) analiza la sintonía de la Sección Femenina española con las ideologías nazi y fascista, pues “emprendió desde muy pronto una serie de iniciativas para efectuar intercambios y estrechar lazos con las organizaciones femeninas alemanas, italianas y portuguesas”. La investigadora documenta varios viajes oficiales de la Jefa de la S.F. a Portugal, así como intercambios entre jóvenes de las organizaciones de ambos países.

### **5.3. Teorías acerca de los orígenes del fado**

En cuanto a los orígenes del fado, nos encontramos con dos problemáticas fundamentales: la falta de consenso entre los fadólogos, musicólogos e historiadores acerca de sus orígenes, y lo que Rui Vieira Nery (2004: 31) denomina “el silencio de las fuentes históricas”, al señalar que hasta finales del siglo XVIII no se conoce una sola fuente escrita portuguesa donde la palabra fado sea empleada con alguna connotación musical. Así, en torno al fado abundaba lo especulativo, lo cual explica la necesidad, desde una época temprana, de hipótesis explicativas acerca de la procedencia de la canción de Lisboa, cuya primera referencia como música fue hallada en un pliego de 1833.

A continuación, pasamos a resumir las teorías principales acerca del fado:

### 5.3.1. Teoría trovadoresca

Carolina de Michaëlis de Vasconcelos (1922) inaugura la teoría del origen trovadoresco, fruto de las expresiones poético culturales de la Edad Media como las Cantigas de Amigo, narradas en voz femenina y en primera persona. Asimismo, Mascarenhas Barreto encuentra los orígenes del fado de Coimbra en las Cantigas de Amor y los del fado de Lisboa en las Cantigas de Amigo, junto con las canciones de los trovadores, en su viaje desde la Provenza a Portugal, donde evolucionarían poéticamente.

### 5.3.2. Teoría árabe

Otra de las hipótesis es la teoría del origen árabe (Braga, 1905), (Alves, 1989), según la cual el fado derivaría de los cantos de los árabes que durante siglos habitaron la península ibérica. Se justifica musicalmente por el empleo del rubato, característico de ambas músicas.

### 5.3.3. Teoría marítima

La teoría marítima o “impresionista”, como la califica Pais de Brito (1994: 15) se difundió a principios del siglo XX de la mano de Pinto de Carvalho (1903) y de Alberto Pimentel (1904). En palabras de DaCosta Holton (2006: 2) “Impressionistic accounts of fado’s origins often invoke maritime existence and the dynamics of solitude, absence and saudade as the emotional conditions responsible for fados’s emergence”. (“Los relatos impresionistas acerca de los orígenes del fado invocan, a menudo, una existencia marítima y la dinámica de la soledad, la ausencia y la *saudade* como las condiciones emocionales responsables del surgimiento del fado”).

José Régio, a través de su poema “Fado português”, retoma años después la idea de que los marineros inventaron el género, el cual se va gestando lentamente, viaje a viaje. Se trata de letras que transmiten orgullo por el pasado histórico-heroico de Portugal. En esa misma línea esencialista, María Luisa Guerra (2003: 66), basa su teoría del mar en la siguiente hipótesis: “Si el pueblo portugués es el único que canta fado es porque también fue protagonista de una experiencia particular”.

Si bien el libro de Pinto de Carvalho (1903) fue pionero en la historia del fado y, durante décadas, nadie se atrevió a rebatirlo, a finales del siglo XX fueron apareciendo

teorías más complejas y contrastadas que desautorizaron la visión unívoca y subjetiva de Carvalho y de los otros autores arriba citados.

#### **5.3.4. Teoría brasileña y africana**

La teoría brasileña defendida por José Ramos Tinhorão (1994) es la más intercultural así como la más aceptada a día de hoy junto con el ensayo de Rui Vieira Nery (2004), más riguroso y científico. Para el profesor y musicólogo, el fado es la consecuencia del intercambio cultural entre Portugal y Brasil, que tendría como antecedentes musicales la *modinha* y el *lundum*, de raíz africana. Así, el fado en sus inicios era también danza de esclavos de ritmo sincopado, muy criticada en la época por su lado obscuro. Hay indicios de su llegada a Lisboa con el regreso de Brasil de la corte del Rey Joao VI en 1821, trayendo consigo estas músicas de moda en la época.

#### **5.3.5. Tendencia a la mitificación**

La tendencia a la mitificación vinculada a la vivencia histórica portuguesa maneja arquetipos ampliamente asentados e instrumentalizados, con el fin de construir aspectos identitarios a una escala tanto local como nacional. Así lo constata Machado Pais (2018: 221) cuando señala que “estamos perante crenças arquetípicas, mitificações frequentemente instrumentalizadas como suporte ideológico de afirmações identitárias que sobrevivem pela sua pujança simbólica”. Asimismo, tanto Machado (2018) como Manuela Cook (2000) apuntan a una colonización a la hora de construir ciertos mitos fadistas, así como la reticencia de algunos académicos en reconocer el mestizaje, por lo que un proceso de descolonización ayudaría a liberar “amarras mitológicas que, em última instância, nos impedem de tomar os mitos como veículos de conhecimento”. Por tanto, el reto del siglo XXI sería la descolonización de las teorías del fado y su uniteralidad nacionalista.

En suma, a pesar de la falta de consenso y la abundancia de conjeturas, en lo que sí coinciden la mayoría de los especialistas es en que el fado fue en su etapa inicial la canción de los marginados y desposeídos, pues se empezó a practicar en los barrios populares más humildes de la capital portuguesa, especialmente en los espacios de las tabernas, lupanares y cárceles.

## 6. LETRAS, AUTORES Y RASGOS ESTILÍSTICOS Y PERFORMATIVOS

### 6.1 Introducción

Hoy en día es académicamente aceptado que el fundamento del fado sean las letras, tanto en el fado tradicional como en el *fado canção*. Para la etnomusicóloga Salwa El-Shawan, “las palabras son la esencia del fado. Palabras que, esculpidas por la voz y en su diálogo con las guitarras, sumergen a los músicos y al público en emociones intensas [...]” (En Gouveia, 2013: 75).

Coincidimos con Ruben de Carvalho (1999: 111-112) en que es oportuno dividir a los letristas de fado entre *poetas populares* y *poetas eruditos* para distinguir claramente esas dos áreas o apartados, aunque, puedan confluir en ocasiones. La diferencia esencial reside en el bagaje cultural y en la formación académica de los poetas cultos, pertenecientes a una élite intelectual, lo cual se traduciría, en un dominio diferente de la técnica y de la métrica. Mientras que en los primeros, destaca el autodidactismo (una amplia mayoría sólo cursó estudios primarios) y una gran facilidad para versificar. Sabemos que algunos de estos poetas recibieron importantes estímulos literarios al frecuentar los cafés lisboetas de la época como A Brasileira y el Café Suíço donde se realizaban tertulias literarias, y se relacionaron con escritores como Fernando Pessoa y Antonio Botto (Ferreira, 2020: 460). También fueron enriquecedores en su proceso de aprendizaje los ateneos y casas del pueblo, de ahí la vinculación de algunos letristas y sus repertorios con el anarcosindicalismo en los albores del siglo XX. Otra diferencia radica en la especialización, pues, entre los poetas populares, los hay que se dedican exclusivamente a confeccionar letras<sup>79</sup> dentro de un contexto presidido aún por la oralidad, sin un gran interés en publicarlas en papel o en disco. Cátia Ferreira (2020: 457) observa cómo “a poesia popular tinha adquirido na sua ligação com o fado uma certa autonomia como conceito e como género poético”, donde asimismo se detecta cierto orgullo gremial.

En líneas generales, la producción letrística y su transmisión posee un importante componente social y de cercanía. En un trabajo de campo que realizamos en Lisboa durante el curso 2004-2005 en algunas tascas de Fado *Vadio* de Bairro Alto,

---

<sup>79</sup> Un ejemplo es João Linhares Barbosa, con una extensísima producción de letras. El paso del tiempo y las discográficas se han encargado *a posteriori* de hacer una criba natural.

Alfama y Graça, observamos cómo seguía siendo habitual la práctica por parte de los poetas populares de transcribir las letras a mano y compartirlas entre los fadistas para que las interpretaran con alguna música de fado tradicional. Otros cantantes memorizaban los poemas escuchando discos, con la inexactitud que esto conlleva en cuanto a las habituales modificaciones del poema original o errores de índole lingüística. Un fenómeno peculiar mencionado por Daniel Gouveia (2013: 49) es el de señalar a un fadista como “creador” de un determinado tema, lo cual no es sinónimo de compositor sino del primero en cantarlo y difundirlo. En las épocas anteriores a la masificación de los discos y los medios de comunicación era común que los fadistas tuvieran un repertorio propio y personalizado, cantado exclusivamente por ellos. Y si nos retrotraemos a las primeras etapas del fado, lo habitual era que el letrista asumiera también la interpretación vocálica.

Las tertulias y los intervalos de descanso en las sesiones musicales de las casas de fado no son menos importantes para el aprendizaje no académico transmitido de generación en generación. Así, intérpretes y músicos veteranos transmiten sus conocimientos y, de manera espontánea, dan consejos sobre cómo dividir los versos de una letra al cantarlos, cómo *estilar* mejor un determinado fado tradicional, sobre el ritmo, la vocalización, etc. Por tanto, la casa de fados y la tasca<sup>80</sup> han sido y siguen siendo la mejor escuela para muchos profesionales del género, si bien en los últimos veinte años proliferan las academias de fado y clases de música, donde se forman guitarristas y cantantes. Estas dos formas antagónicas de aprendizaje: oralidad contra academicismo tienen mucho que ver con el Fado Tradicional y el *Novo Fado*, éste último mucho menos espontáneo y local (*bairrista*).

Richard Elliott (2008: 121) en su tesis doctoral, *Loss, memory and nostalgia in popular song*, resalta el peso de las letras en el fado, así como la mezcla y negociación de la alta cultura con la cultura popular, rasgo que también observamos en la copla:

Lyrics are of vital importance in fado and, while some are improvised (especially in amateur settings), most are the work of fado lyricists who are not normally involved in the performing group. Adaptations of so-called ‘erudite poetry’ are common and mix with more down to earth variations of a range of lyrical themes [...] (Elliott, 2008: 121).

---

<sup>80</sup> Es habitual que a los locales de Fado *vadio* o *amador* lleguen fadistas profesionales, algunos internacionalmente conocidos, solo el placer de cantar entre buenos aficionados, sin percibir honorarios.

[Las letras son importantísimas en el fado y, si bien algunas son improvisadas (especialmente en entornos de aficionados), la mayoría son obra de letristas de fado que normalmente no participan en la interpretación. Las adaptaciones de la llamada ‘poesía erudita’ son comunes y se mezclan con variaciones más prácticas de una serie de temas líricos].

En el caso del fado tradicional, es habitual que los cantantes escojan la letra en función de que encaje con determinada melodía. Cada fado tradicional puede tener incontables letras, siendo un fenómeno habitual del *Novo Fado* la renovación de la letrística sobre la base de melodías antiguas.

## 6.2. Letristas populares

El fado tradicional, también denominado “puro”, posee un amplio repertorio de letras, muchas de ellas sin registrar<sup>81</sup>. Si nos remontamos a las “trovas primitivas del fado”, una pequeña parte recopilada por Pinto de Carvalho (1903) y Pimentel (1904), observamos el predominio de *quadras soltas*, es decir cuartetos sueltos en versos octosílabos (*redondilha maior*) que se iban cantando encadenados, sin ningún hilo temático que los agrupara, propiciando el repentismo y los *despiques* fadistas (formas de cantar al desafío). En su mayoría eran anónimos y se transmitían de forma oral. Por lo general, no había letristas o compositores identificables. Joaquim Pais de Brito (1994: 67) comenta que la temática de las canciones giraba en torno al destino y las fuerzas más allá del control del hombre, desastres naturales, crímenes, muerte y grandes hazañas. Dichos tópicos, irán evolucionando hacia referencias urbanas más concretas, que evocarán la vida y sociabilidad de los barrios lisboetas, conformados por calles, tabernas, lugares de reunión, donde interaccionan conocidos personajes y artistas. Asimismo, un componente de queja o sentimiento de pérdida irá impregnando las letras, reflejo de relaciones humanas con frecuencia violentas e inestables, que darán cuenta de todas las posibles formas de amor, odio, así como de las desgracias. La evolución

---

<sup>81</sup> A través de instituciones como el Museu del Fado, en los últimos años se ha hecho un esfuerzo por recopilar y archivar las letras, aunque aún queda mucho trabajo por hacer en este campo, pues hay millares de letras manuscritas y sin ordenar.



temática y estilística se completará al adentrarse en la exploración de la tendencia intimista-confesional y el acercamiento al fado de otros estratos sociales que vieron en la canción de Lisboa su capacidad de despertar emociones acompañados de una estética donde cabía también la poesía portuguesa culta.

El vínculo con la oralidad fue recurrente desde los inicios del género hasta bien entrado el siglo XX. Ruben de Carvalho (1999: 115) sostiene que responde a un fenómeno estructural del propio género musical o, por lo menos, de su definición. Vital d' Assunção, uno de los grandes maestros de *viola* de fado (guitarra española), cuenta cómo los cantantes muchas veces improvisaban letras en diversos fados estróficos, siempre que la métrica se correspondiera con la melodía del fado. Y cuando eso no era posible, cabía la posibilidad de crear un fado nuevo, con métrica y melodía diferentes (En Sá, 2014, capítulo IV: 8).

En la transición de la oralidad y la improvisación estrófica a la autoría de las letras jugaron un papel importante las revistas en papel y publicaciones semanales dedicadas a la canción de Lisboa. Carlos Harrington funda en abril de 1910 la revista *O fado*, en un intento de que el fado llegara a los lectores a través de un medio de comunicación con el que ya estaban familiarizados (Vernon, 1998: 20). También posibilitaron a las clases obreras<sup>82</sup> el acceso a nuevos materiales de lectura, impulsado por las ideas republicanas y consiguieron que, por fin, los fadistas tuvieran fácil acceso a las letras. A la citada publicación le sucederán: *A canção de Portugal* (1916), editada por los poetas Jorge Gonçalves y Artur Arriegas, *Guitarra de Portugal* (1922), fundada por el célebre letrista João Linhares Barbosa, *A Canção do Sul* (1923) y *O Fado* (1925), dirigida por Manoel Soares y José da Silva.

A continuación, pasamos a mencionar a algunos de los letristas más destacados del siglo XX, muchos de los cuales incursionaron también en el teatro, en las revistas musicales y en la composición de las *marchas de rua*, características de las fiestas populares lisboetas. También cultivaron un subgénero llamado Fado *castiço*, que representa el fado más purista, enfocado en la representación de tópicos tradicionales de la cultura portuguesa, como la monarquía y las corridas de toros.

---

<sup>82</sup> Una amplia mayoría de letristas y compositores de fado entre 1900 y 1969 tenían profesiones obreras y no pasaban de los estudios primarios. El caso más significativo es el de Alfredo Marceneiro, carpintero de oficio, de ahí su apodo. Una de las estrofas del fado que compuso para él Armando Neves, titulado "O Marceneiro", reza: "Este apelido em mim, que pouco valho,/ da minha honestidade é forte indício./ Sou marceneiro, sim, porque trabalho,/ Marceneiro no fado e no ofício" (En Gouveia y Mendes, 2014: 133).

En lo que se refiere a producción, Frederico de Brito fue uno de los poetas más prolíficos, pues se le atribuyen más de mil letras de fado, algunas musicalizadas por él. Podríamos compararlo con Rafael de León tanto en la cantidad como en la calidad de las letras. Al igual que el poeta sevillano, poseía una facilidad especial para versificar. Daniel Gouveia y Francisco Mendes (2014: 104) lo definen como un poeta muy experimentado y muy seguro de lo que demandaba el fado para convertirse en un éxito. A esto cabe añadirle su empleo de construcciones complejas en ejercicios lúdicos que se proponía el autor y su dominio de la función anafórica.

Carlos Conde es otro de los puntales del fado tradicional y un poeta muy cuidadoso con la estética de las letras y la sonoridad del verso. Para Gouveia y Mendes (2014: 140) fue un “acuarelista en verso” de los barrios típicos de Lisboa, que dominó como pocos las letras descriptivas gracias a un poder de evocación casi cinematográfico. Fue uno de los autores que más cantó a la mujer, exaltando su persistencia en el amor desde una postura estoica, como es el caso de su conocido tema “Não passes com ela à minha rua” (<https://www.letras.com/fernanda-maria/483453/>).

La producción letrística de João Linhares Barbosa, llamado “príncipe de los poetas populares” resulta tan prolija<sup>83</sup> que en algunos momentos incurrió en el reciclaje y en la autocita. Pero fue, sobre todo, uno de los poetas populares que más ahondó en los sentimientos humanos y en el empleo de refranes y máximas.

Uno de los primeros autores en alcanzar éxito discográfico y radiofónico fue Avelino de Sousa (1880-1946), con temas como “Perseguição”, (<https://fadotradicional.wixsite.com/fadotradicional/fado-perseguiacao>) compuesto para la fadista Maria Alice, donde se defienden valores tradicionales como la honra y la fidelidad conyugal inquebrantable. Otra de las líneas más cultivadas por De Sousa es la del Fado da *desgraçadinha*. Un ejemplo es su “O soldado”, donde cuenta la historia deteniéndose en detalles tétricos, que rozan el mal gusto, para impresionar a una audiencia popular y e ingenua (Gouveia y Mendes, 2014: 17). Además, fue uno de los grandes defensores de la canción de Lisboa, con la publicación en 1912 del libro *O fado e os seus censores*, que respondía a los ataques contra dicho género a través de once artículos.

---

<sup>83</sup> Se estima que escribió tres mil fados, aproximadamente.

Otro de los poetas populares más notables fue Gabriel de Oliveira, conocido como *o poeta marujo* (el poeta marinero). Su estilo, de un realismo descriptivo, idealiza estampas de una Lisboa desaparecida, donde destaca la “intensidad de las imágenes junto a la sobriedad de recursos” (Gouveia y Mendes, 2014: 22), características que influyeron en otros letristas posteriores. Además, su obra representa un punto de inflexión al dejar atrás el exceso de dramatismo decimonónico, que se regodeaba en las miserias de una población marginada para explorar otras formas expresivas. A través de la *cantiga popular*, reivindicará un tipo de fado festivo, de tonos más alegres y buscará dignificar la figura del fadista.

En cuanto a las mujeres letristas, en la época tratada no constituían un amplio elenco. Destaca Maria Manuel Cid (1922-1994), en cuyas letras se privilegia la temática taurina y de equitación, dentro del subgénero del “Fado ribatejano”. Su obra está atravesada por el tema de la tristeza. La autora confesó en una entrevista: “A tendencia de escrever para o fado talvez venha de uma certa melancolia permanente que existía em mim, e a necessidade de desabafar. Como não o conseguia falando, escrevia” (En Gouveia y Mendes, 2014: 222). En uno de sus fados más conocidos, “A vida fez-me fadista”, subyace la idea del dolor como forjador de cantantes de fado:

E nesta tristeza mista  
de penas, tortura e amor  
a dor tornou-me fadista  
fez-me a vida cantador.

(En Gouveia y Mendes, 2014: 228)

Por último, el caso de la cantante Amália Rodrigues merecería un análisis pormenorizado en su faceta como letrista. De formación autodidacta, sus poemas, donde destaca el *pathos* y elementos biográficos, estarían a medio camino entre lo culto y lo popular. Incluimos algunos de ellos en el *corpus* de estudio.

El citado elenco de poetas colaboró con importantes compositores de la época como Joaquim Campos, Alfredo Marceneiro, Raul Ferrão, Jaime Mendes, Alberto Janes, Frederico Valério y Fernando de Carvalho, entre otros. Al final, como menciona Lawton McCaul (1931) los letristas populares del fado poseen la habilidad de reflejar en profundidad el carácter portugués y algunos de sus aspectos más complejos o

contradictorios, apoyándose en el mecanismo de la paradoja y en el juego de palabras, tan común en la poesía popular.

Como analizaremos en los siguientes capítulos, la letrística se enfocará a lo largo del siglo XX en los rasgos psicológicos y en los sentimientos. De hecho, percibimos en una amplia mayoría de los autores notas de un romanticismo tardío y un tanto lúgubre, donde la religiosidad popular desempeña un papel importante. Aunque, Ruben de Carvalho (1999: 113) matiza que la letra popular tiende más a narrar una historia siguiendo la estela de los romances tradicionales.

Temáticamente, esta generación de poetas del fado es bastante conservadora al continuar tratando la mitología fundacional que puso de moda Júlio Dantas a principios del siglo XX con las obras dedicadas a Maria Severa y su romance con el Conde de Marialva. Por tanto, le cantarán a un pasado fadista idealizado y algo edulcorado donde aparecen de forma recurrente la bohemia y los barrios tradicionales de Lisboa.

En cuanto al vocabulario, los letristas populares emplean con frecuencia coloquialismos (*calão*). Sin embargo, otros autores como Avelino de Sousa trataron de incorporar vocabulario erudito con el propósito de dignificar el fado. Pero, en un contexto donde predominaba la sencillez y la espontaneidad, los alardes de conocimiento de la lengua portuguesa podían resultar un tanto forzados.

Ruben de Carvalho (1999: 113) da cuenta de la aplastante mayoría de letras de autoría popular, un fenómeno que provoca que los propios fadistas estén más familiarizados con ese tipo de letra y estructura, al igual que los oyentes:

A familiarização com o vocabulário tem aspectos relevantes: recorrendo a poesia popular a imagens, situações e formulações mais direitas, o estilo pessoal que cada fadista acaba por criar implica naturalmente uma determinada *leitura* e uma mínima padronização própria de palavras e imagens mais frequentes. Por outro lado, essas características das letras populares tornam-nas de apreensão mais imediata por parte de um público igualmente popular, correspondem a elementos comuns ao que o intérprete diz, é capaz e quer dizer, e o que o ouvinte ouve, é capaz e quer ouvir.

Por último, el musicólogo señala que el menor dominio la métrica por parte de los poetas populares genera las llamadas “armadilhas”, en el sentido de obstáculos o trampas de diversos tipos que dificultan la interpretación por una inexacta división

métrica y un mal uso de los encabalgamientos, a veces forzados en exceso (*Ibíd.*). Sin embargo, a pesar de estos pequeños *handicaps* aislados, consideramos que prevalece, por encima de todo, el dominio de los esquemas métricos y de la rima, así como el rigor estructural.

### 6.3. Poetas eruditos del fado

A diferencia de los poetas populares, los poetas eruditos que incursionan en el fado tienen una producción menos copiosa. Y, además, como observa Daniel Gouveia (2014: 7), no provienen del estrato popular ni acumulan vivencias fadistas, por lo que se pliegan a la influencia y exigencias de criterios comerciales (radiofónicos, escénicos, de las editoriales musicales). Irrumpe así, a mediados del siglo XX, una nueva fase en el fado que va reduciendo paulatinamente sus cánones iniciales, limitándolos a los sectores más puristas. Asimismo, se reduce notablemente la longitud de los poemas por exigencias radiofónicas. Tradicionalmente, una interpretación podía durar entre diez y quince minutos, al ir encadenando estrofas (*quadrás*), lo cual imprimía un tono monótono a las piezas.

Lencastre (2015: 4) habla de un punto de inflexión en las letras de fado a partir de 1962, con la aparición del cd de Amália Rodrigues, *Busto*. En el mismo, colaboran autores de la talla de David Mourão Ferreira, Luís de Macedo y Pedro Homem de Melo, provenientes de la denominada “poesía erudita”, y que serán los artífices de la renovación del género. Las preferencias de la diva del fado por la poesía culta son claras, pues llegó a afirmar que Camões era el letrista de fado por excelencia.

A estos nombres habría que añadir los de José Carlos Ary dos Santos, Vasco Lima Couto, Alexandre O’Neill, igualmente formados en la academia. Firmaron fados que dejaron huella, como “Alfama”, “O meu corpo”, “Disse-te adeus e morri”, “Noite” o “Gaivota”, de gran belleza y lirismo, con el plus de ser cantados por los mejores intérpretes del momento, como Amália Rodrigues, Beatriz da Conceição, Carlos do Carmo, que cuidaron mucho su dicción, interpretación y puesta escena.

Estamos ante poetas que se adaptan a la función dramática del fado, al tiempo que se empapan del imaginario lisboeta de los barrios y retoman su mitología popular, así como su imaginario castizo y marítimo (*varinas*, marineros, personajes históricos), enriqueciéndolos. Se evidencia la predilección por la *saudade* como matriz identitaria, imprimiendo a través de este anatema un carácter más íntimo y subjetivo a los textos.

Obviamente, emplean un vocabulario más culto, giros poco previsibles para la audiencia popular, metáforas y metonimias más elaboradas. Por tanto, se produce un mayor despliegue de figuras retóricas. La introducción de algunos temas nuevos va acompañada de imágenes más trabajadas desde el punto de vista semántico y poético. A veces puede quedar forzado el vocabulario culto, tanto para los intérpretes como para el público. Métricamente, una mayor rigidez puede ocasionar dificultades en las adaptaciones y divisiones, por el empleo de metros menos habituales en el fado.

Este grupo de autores consolida la base escrita de las letras de fado, al escribir expresamente para los artistas o adaptar sus poemas cultos publicados en libros a las estructuras musicales del fado tradicional ya existentes. En otros casos, los textos se musicalizan en forma de Fado *canção*, sin recurrir a las melodías del fado tradicional ya existentes. De hecho, la preferencia de Amália Rodrigues por esta última modalidad de música no deja de ser polémica entre los sectores más conservadores de la época, pues cuestionan que se pueda hablar de “fado propiamente dicho” (Vieira Nery, 2004: 300).

#### 6.4. Análisis estilístico

Métricamente, las letras de fado están vinculadas a formas poéticas tradicionales que dan forma al fraseo y a la musicalización, donde predominan formas clásicas como la redondilla o la décima, así como las sextillas, endecasílabos, alejandrinos, etc. Es muy común, especialmente en el fado tradicional, además de las estructuras paralelísticas, el empleo de la glosa<sup>84</sup> y de una serie de rimas previsibles por ir asociadas a clichés y lugares comunes. Los esquemas métricos muy pautados para la música son característicos del fado, pues muchos se componen pensando ya en la melodía de un determinado fado tradicional, con su métrica y división estrófica correspondiente.

En cuanto al estilo, encontramos una clara predominancia del lenguaje sencillo y del sentimiento. Estamos de acuerdo con investigadores como Cátia Ferreira (2020: 457) cuando defienden que el sentimiento es el principio estético de la poesía popular. Asimismo, la demostración pública de las emociones es característica de las clases populares (Valverde, 1999) puesto que entienden el canto como una catarsis, donde es posible llevar el *pathos* al extremo a través de algunas palabras clave.

---

<sup>84</sup> Para un estudio más detallado de la métrica, véase Rui Vieira Nery, *Para uma história do fado* (2004).

Por último, cabe mencionar los denominados “fadros de contraste”, muy populares en los años treinta y cuarenta. Construidos a partir de antinomias o términos asociados, solían encerrar cierta moraleja que, en ocasiones, derivaba en una moralina apocada. Gouveia y Mendes (2014: 154) se refieren a su “intención didáctica”, cuyo propósito era regenerar el fado ante sus detractores y ante quienes señalaban su degradación y vinculación con el hampa.

## **6.5. Análisis performativo**

Para una panorámica completa de la poética del fado, no debemos limitarnos a un análisis exclusivamente textual. Sin profundizar en la recepción estética del fado, que merecería un estudio independiente, analizaremos sucintamente algunas de las claves de la canción de Lisboa a nivel performativo y sus posibilidades de comunicación. Si la letra es importante también se valora especialmente la habilidad del fadista para transmitir una serie de emociones y estados de ánimo a través de su interpretación.

Por tanto, la comunicación no verbal en el fado es fundamental para completar el análisis de su discurso y su poética, desde los silencios a la expresión corporal y fisionómica de los cantantes. Valverde (1999), Castelo-Branco (2000), Gouveia (2013) Gray (2013) y Ferreira (2020) analizan ese aspecto del espectáculo, considerándolo uno de los más decisivos del fado, dentro de las coordenadas de un espacio-tiempo de representación. Para Castelo-Branco (2000: 67)

una sesión de fado es un ritual de contemplación. Cae la noche, las luces se atenúan, el público espera. La fadista está de pie, los ojos cerrados, la cabeza hacia atrás, su vestido negro y su chal acentúan la solemnidad del momento, el silencio invade el espacio, los guitarristas inician su diálogo. El primer fado de la velada comienza. Los oyentes reconocen la melodía y la letra, que hablan por sí mismas del fado. Son conocedores que se unen a la canción cuando llega el estribillo enjugando sus lágrimas.

En cuanto a la puesta en escena del fado, la clásica (y de mayor austeridad) es la que está formada por el trío cantante, guitarra portuguesa y guitarra española. Algunos fadistas apoyan las manos en los hombros de los músicos mientras interpretan la canción, aunque la postura habitual de los hombres son las manos en los bolsillos y la

de las mujeres, los dedos enredados en los flecos del chal o sujetándolo de las puntas, con cierta crispación. Otro gesto común en las fadistas son las manos cruzadas en posición de rezo, el mentón elevado y los ojos cerrados en busca de mayor recogimiento e indagación en las emociones personales para transmitir las después. En palabras de Rémi Boyer (2010: 28), “le fadiste ferme les yeux pour se plonger dans l’intimité de l’intimité et emporter sa propre altérité sur la vague du chant” (El fadista cierra los ojos para sumergirse en lo íntimo de lo íntimo y trasladar así su propia alteridad sobre la ola del canto).

Una de las interpretaciones canónicas del Fado tradicional es la de Argentina Santos (1926-2019), caracterizada por una sobriedad donde se conjugaban el recogimiento y un casticismo sin concesiones a la galería.

La recepción de las letras a través del llanto es un hecho frecuente, donde la lágrima funciona como un agente de afectos compartidos y juicios estéticos, al tiempo que permite al intérprete o al oyente sondear sus emociones (Valverde, 1999: 12).

El fado se puede considerar una de las músicas populares más participativas. Valverde (*Ibid*: 20) cuando habla de un “espacio escénico extraordinariamente dinámico” en algunas sesiones, se refiere a la posibilidad para la audiencia de cantar los estribillos y tener, por un momento, una parte activa y protagónica. Es frecuente un tipo de escucha reconcentrada por parte del público. Incluso es común que cierre los ojos y siga con atención la melodía. Esto sucede de forma aún más espontánea en las sesiones de Fado *amador*, propiciado por los espacios pequeños y el alto nivel de sociabilidad y camaradería, donde una amplia mayoría de los asistentes va pidiendo su turno para cantar. En las casas de fado, generalmente más amplias, son los propios fadistas los que animan al público a cantar el estribillo, especialmente cuando se trata de fados más alegres.



## 7. TEMAS DEL FADO

### 7.1. Introducción

Una cuestión preliminar a la que la crítica se enfrenta, como a nadie se le escapa, es que los asuntos del fado son inabarcables en todos sus matices, si bien es posible trazar un mapa de rutas. Lo cierto es que una revisión a fondo del amplio repertorio de letras plantea lo complejo de sistematizar los temas del fado, aunque se pueden establecer coordenadas generales y recopilar los motivos más recurrentes.

Ya Alberto Pimentel (1904), hizo un intento de clasificar los temas fadistas predominantes, bajo apartados como: “aspectos de la vida popular y crónica de las calles”, “vida del fadista y muerte de las *mal-fadadas*”, “el amor sin delicadeza y sin recato”, “grandes crímenes y grandes desastres”, “muerte de personajes célebres”, “esperas de toros, peripecias de las corridas, triunfos y desastres de los toreros más destacados”.

Sin embargo, para analizar las letras del fado desde una perspectiva más actual<sup>85</sup>, entendemos que un buen número de estos temas han quedado obsoletos y se han dejado de tratar. No obstante, como fuente histórica de su etapa inicial (a partir de la década de 1830) nos da un interesante testimonio social y antropológico de dicho periodo.

Más cercana a nuestro repertorio de letras y análisis temático es la perspectiva de Mascarenhas Barreto (s.f.), pues dedica parte de su libro *Fado, origens líricas e motivação poética* al análisis temático de las letras, trazando el siguiente itinerario: gitanos, tauromaquia, política, barrios, escenas de barrios, santos populares, mar, amor, celos, mentira, crítica, la *saudade*, el tiempo, la muerte, la guitarra, el metafado.

Maria Luisa Guerra (2003) plantea un repertorio temático desde un punto de vista existencialista. La autora se refiere a “vertentes do existir” y enumera las siguientes: amor, odio, celos, separación, dolor, tristeza, despedida, traición, destino, desgracia, soledad, suerte, viaje, rememoración, ansiedad, amargura, fatalismo, olvido, política, lágrimas, miedo, esperanza, pasión, felicidad, condición humana, cambio, tiempo, vida, muerte, *saudade* y fado.

---

<sup>85</sup> El *corpus* de letras recopilado en este trabajo se centra en la llamada edad de oro de los letristas, que abarca desde 1926 hasta finales de los años setenta.

Un trabajo de investigación de João Maria Lencastre (2015: 12) sobre lo confesional en el fado resume algunos de los temas más tratados por los poetas del fado durante “la época de oro”: *saudade*, traición, desgracia, engaño, celos y destino del que no podemos huir (2015:12). Aunque, según Lencastre, tal vez el fado solo gire en torno a dos temas principales: *Eros* y *Tánatos*, pulsión de vida y de muerte. Éstos dan pie al fadista a confesar sus sentimientos y compartir con el oyente un fragmento de la realidad que lo constituye (*Ibid*: 13). También la escritora y letrista de fado, Maria do Rosário Pedreira, comparte dicha teoría, refiriéndose, en un plano más general, a la literatura universal:

Sim, os temas da literatura são sobretudo esses [o amor e a morte]. Mesmo quando as pessoas pensam que não estão a escrever sobre o amor ou a morte, no fundo, acabam por estar” (Diário de notícias, 3/05/2015).

[Sí, los temas de la literatura son sobre todo esos [el amor y la muerte]. Incluso cuando la gente piensa que no escribe sobre el amor o la muerte, en el fondo, lo acaba haciendo].

La etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco (2000: 84) mantiene en un trabajo de referencia, *Voces de Portugal*, que “los textos de los fados abordan una gran variedad de temas: prostíbulos, barrios viejos de Lisboa donde se cantaron los primeros temas, personajes ligados al género, sentimientos (amor, celos, venganza, odio), el fado en sí mismo y la imagen de la madre”.

En cambio, Paul Vernon (1998: 1) resume el contenido de las letras en tres grandes grupos temáticos: amor, celos y pasión; celebraciones de barrios como Alfama y Mouraria; y canciones sobre fadistas y la historia del fado. Mientras que Richard Elliott registra entre los temas principales del fado: “amor, celos, pérdida, desesperación, *saudade*, la ciudad y sus barrios, el fado en sí mismo y los fadistas del pasado” (Elliott, 2008: 121).

Por último, Rui Martins Ferreira (2006: 21) denomina “fado-lamecha” (fado romancón) o más conocido como “fado da desgraçadinha”, al que se ejecuta a lo largo del siglo XX y durante el periodo histórico de la dictadura de Salazar, y que hace un recorrido temático por “la desgracia, la pobreza, el amor, los celos, la prostitución o el infortunio”.

Más allá de las citadas clasificaciones, hallamos en las bases argumentales y estéticas del fado el predominio de un tono crepuscular. Si bien suscribimos los temas relevantes señalados por los musicólogos arriba citados, destacamos en nuestra propuesta de clasificación cinco grandes conceptos o núcleos temáticos troncales de los que derivaría el resto: amor (casi siempre desgraciado), *fatum*, *saudade*, dolor, y ausencia, fundamentales para nuestro análisis temático y comparativo. En los mismos, la influencia de la poesía culta del siglo XIX es notable, especialmente del Romanticismo, así como del Simbolismo y del Neorromanticismo, cultivado por autores tan destacados en el ámbito de las letras y de la poesía portuguesa como António Nobre, Cesário Verde, Teixeira de Pascoaes o Florbela Espanca<sup>86</sup>.

En cuanto a repertorios fadistas, coincidimos con Rémi Boyer (2010: 95) en el hecho de que aún despunta una distinción en los temas abordados entre intérpretes masculinos y femeninos, atribuyéndose a los hombres fados más episódicos, de crónica o de metafado, mientras que las mujeres ahondan en mayor medida en los sentimientos, el lirismo y lo confesional. Esta dialéctica no es fija, pues también abundan piezas que funcionan indistintamente en boca de hombre o de mujer, con pequeñas variaciones en la letra.

## 7.2. El amor

Podemos afirmar, tras el análisis exhaustivo del *corpus* de letras, que el amor es el tema de temas del fado. Se podría dividir en dos grandes bloques: el amor desdichado, condicionado por la ausencia y la traición, y el amor imposible o inalcanzable. Esta focalización en los asuntos amorosos ya la encontramos tanto en las Cantigas de Amor como en las Cantigas de Amigo, donde afirma Anna María Mussons (1991: 164), “el amor no correspondido o contrariado de distintas maneras es uno de los temas principales. Tratado de esta manera, este sentimiento es, lógicamente, fuente de sufrimiento y motivo de queja”.

Iris M. Zavala (2011: 134) define el amor perdido que cantan las músicas populares como “puro monólogo mental”. Sin duda, el fado tiene algo de monólogo

---

<sup>86</sup> Sonetos de Florbela Espanca como “Amar, amar” y “Caravelas” se han musicalizado y aún se interpretan en la actualidad.

interior en la forma intimista de narrar las desilusiones amorosas, mientras analiza, al mismo tiempo, los sentimientos y estados de ánimo.

Para el musicólogo José Ramos Tinhorão (1994) el surgimiento del fado acontecería a mediados del siglo XIX como creación de las clases más marginales de Lisboa sin ninguna perspectiva de ascenso social, centrándose su temática, principalmente, en las desilusiones amorosas y en la denuncia de las injusticias sociales. La herencia del Romanticismo influye en el concepto de amor pasional al que se entregan incondicionalmente los personajes femeninos del fado, como lo único que da sentido a su existencia. Su representación más recurrente es la de la pareja del Conde de Vimioso y Maria Severa, en ocasiones denominada la Margarita Gautier del fado. El imaginario romántico transformó una relación sentimental intermitente, localizada en las tabernas y prostíbulos, en el tópico de la artista que sufre y muere de amor en la flor de la vida, cumpliendo un destino desgraciado. La alusión constante en la letrística del fado a la muerte de Maria Severa, en opinión de Ferreira (2020: 347) “tem condições para se posicionar [...] como o sacrifício primitivo à escala de fado”. Y se podría relacionar con el componente elegíaco, constante a lo largo de la poética de la canción de Lisboa.

El célebre tema “Novo fado da Severa”, que aún se canta a día de hoy, concluye así:

Tenho o destino marcado  
desde a hora em que te vi.  
Ó, meu cigano adorado,  
viver abraçada ao fado,  
morrer abraçada a ti.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/214551/novo-fado-da-severa-rua-do-capelao-dulce-pontes>)

Los amores asimétricos, al igual que sucedía en la copla, son los más comunes en el fado y se regodean en aspectos como el dolor o los celos. Asimismo, es análoga la concepción del amor como sufrimiento. Ruben de Carvalho (1999: 172) se refiere a la abundancia de letras populares “sobre disgustos de amor y pasiones contrariadas”. Un ejemplo ilustrativo es “Amor, sou túa”:

Se nem tudo contigo são alegrias serenas,  
se me dás tanta hora amargurada,  
se padeço e te digo, em certos dias  
que me quero ir embora, por fim cansada [...]

O que digo não faço, o amor continua.  
Sem ti, não passo; amor, sou tua.

(<https://www.lettras.com/rodrigues/563828/>)

Respecto a los celos, se percibe en muchos pasajes la frustración de las protagonistas por tener que compartir a su compañero. En el fado, al igual que en el tango y en la copla, el hombre es por naturaleza mujeriego, y no faltan piezas que aluden a la bigamia, aceptada con resignación y sufrimiento por parte de las dos mujeres implicadas, siempre en una posición mucho más vulnerable que el hombre. Piezas clásicas de los años cincuenta como el “Fado do ciúme” (fado de los celos), que en ningún momento menciona la palabra clave, transmiten la *tormenta amoris* ante la pérdida de la exclusividad. En el fragmento que citamos a continuación no podemos pasar por alto los primeros versos, que hacen alusión a cierta violencia verbal ejercida por el hombre:

Esquece o passado  
e volta para meu lado  
porque já estás perdoado  
de tudo o que me chamaste.  
Haja o que houver  
já basta para teu castigo  
essa mulher  
que andava agora contigo.

Se é contrafeito  
não voltes, toma cautela,  
porque eu aceito  
que vivas antes com ela.

Pois podes crer  
que antes prefiro morrer  
do que contigo viver  
sabendo que gostas dela.

(En Guerra, 2003: 135)

La *saudade* por el amor imposible o platónico lleva a un estado atemporal de continuo desasosiego y autocompasión:

Numa angustia, uma ansiedade,  
minha canção é saudade  
do amor sonhado em vão.

Nesta saudade sem fim  
choro saudades de mim,  
sou mulher mas fui pequena.  
Também brinquei e corri,  
mas quem sabe se sofri,  
se é de mim que tenho pena.

(“Minha canção é saudade”)

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/369699/a-minha-cancao-e-saudade-amalia-rodrigues>)

Ya en la lírica galaico-portuguesa la voz poética femenina expresaba un sentimiento análogo de autocompasión, manifestada a través del empleo frecuente de adjetivos como *coitada* (infeliz, desgraciada):

Ay, eu coitada como vivo  
em gran cuidado  
por meu amigo  
que ey alongado.  
Muito me tarda

O meu amigo  
na Guarda!

(El Rei Don Affonso de León, Cancioneiro da Biblioteca Nacional)

La construcción del amor, al igual que en la canción española, se cimenta sobre un diálogo entre pares. Maria Luisa Guerra (2003: 132) afirma que dicho diálogo vive de su propia paradoja. Así lo demuestra “Amor de mel, amor de fel”, escrito por Amália Rodrigues (1997: 38):

Tenho um amor que não posso confessar  
mas posso chorar.

Amor pecado, amor de amor,  
amor de mel, amor de flor,  
amor de fel, amor maior, amor amado.

Tenho um amor, amor de dor, amor maior,  
amor chorado em tom menor,  
em tom menor maior o fado.

Choro a chorar tornando maior o mar,  
não posso deixar de amar o meu amor em pecado.

Asimismo, en las letras de temática amorosa hallamos dos elementos recurrentes en la música popular en general: el empleo abundante de la paradoja y la indagación en el subtema del amor prohibido, con su correspondiente dialéctica cristiana del bien y el mal. Del segundo hallamos incontables ejemplos, entre los que destacan el clásico “Dois impossíveis”, con letra de Maria de Lourdes Carvalho,<sup>87</sup> que trata el tema del amor extramatrimonial desde un planteamiento semejante al de la copla, si bien con mayor lirismo y empleo de la elipsis:

Madrugadas são teus braços,  
são auroras os teus lábios

---

<sup>87</sup> Carvalho es una de las mujeres letristas más destacadas del fado. Empieza a escribir a finales de la década de 1960 y sus letras han sido cantados por intérpretes de la talla de Fernanda Maria.

que a minha vida dão vida.  
O amor que é negado  
abre em meu peito o silêncio,  
faz de mim alma esquecida.

[...]

Deixa perder-me em teu corpo,  
esquecer-me por minutos  
das renúncias que já fomos.  
Deixa que Deus nos acuse,  
deixa que o mundo nos diga  
os impossíveis que somos.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2013/07/dois-impossiveis.html>)

No podemos dejar de citar la pieza “Libertação”, de tema análogo, y uno de los primeros poemas de David Mourão-Ferreira que cantó Amália Rodrigues. La vigilancia, la moral estricta y una mención implícita a los censores subyacen en el texto:

Fui à praia e vi nos limos  
a nossa vida enredada.  
Oh, meu amor, se fugirmos  
ninguém saberá de nada.

Na esquina de cada rua  
uma sombra nos espreita  
e nos olhares se insinua  
de repente uma suspeita.

Em tudo vejo fronteiras,  
fronteiras ao nosso amor.  
Longe daqui, onde queiras,  
a vida será maior.



Nem as esperanças do céu  
me conseguem demover:  
Este amor é teu e meu  
só na Terra o queremos ter.

(En Carvalho, 1999: 175)

No obstante, los letristas de la canción de Lisboa representan el amor con cierto recato. Apenas se menciona el cuerpo de la mujer y, cuando se hace, no faltan alusiones al pudor. Mostramos dos ejemplos elocuentes:

Será que a sombra do ciúme transtornada  
a Mariquinhas com seu manto despenteia  
pra ver a moça recolher envergonhada  
sempre que a lua vem beijar a sua meia.

(“A Mariquinhas vai à fonte”)

(<https://www.lettras.com/katia-guerreiro/1318989/>)

A lua às vezes despera  
e apanha desprevenidas  
Duas bocas muito unidas  
numa porta entreaberta.  
Então a lua corada,  
ciente da sua culpa  
como quem pede desculpas  
esconde-se envergonhada.

(“Vielas de Alfama”)

(<https://www.lettras.com/mariza/485228/>)

Algunas de las representaciones más sensuales de la mujer aparecen en forma de figura alegórica encarnada en Lisboa. Se trata de una noción de erotismo etéreo y velado, heredero de la lírica tradicional que, parafraseando a Olinger (1985: 1) es “críptica y sugerente; connota más que denota”, transmitiéndonos estados de desilusión y renuncia. Sin embargo, en algunos prototipos femeninos se percibe cierta libertad o rebeldía implícita, similar a la que analizamos en la copla. Lo transmiten piezas como

“Amar” (<https://www.letras.com/katia-guerreiro/amar/traduccion.html>), cuya letra es un soneto de Florbela Espanca o el popular “Vidas sem amor”, atribuido a Moita Girão, que interpretó magistralmente Argentina Santos:

P’lo muito que tenho amado  
e não estou arrependida,  
meu amor, porque sei bem.  
Amar não é pecado,  
pecado é andar no mundo  
sem ter amor a ninguém.

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/06/amar-no-pecado.html>)

Por lo general, el discurso erótico de la canción de Lisboa expresa una insatisfacción permanente, fruto de la carencia, ya sea por ausencia del compañero, por traición, o tras un desengaño amoroso. Esto se manifiesta en el binomio amor/ *saudade*. El hecho de regodearse en la nostalgia para sublimar ese deseo no consumado tiene semejanzas con algunas de las teorías de Jacques Lacan (2013), especialmente las que desarrollan la idea del deseo como evocación de la carencia del ser. Asimismo, la palabra griega *eros* denota “necesidad”, carencia”, deseo por lo que falta”, como indica Anne Carson (2015: 20). Lo percibimos con claridad en “Ai esta ausência de mim”, donde se relata la desesperación ante la imposibilidad de unión física:

Ai este riso algemado  
como se fosse um queixume,  
ai este corpo gelado  
sem o teu corpo de lume.

Ai esta boca sedenta  
a limitar-me os espaços,  
ai esta fome violenta  
de te prender nos meus braços.

(<https://www.letras.com/andre-baptista/ai-esta-ausencia-de-mim/>)

[Ay, esta risa esposada/ como si fuese un quejido,/ ay, este cuerpo helado/ sin tu cuerpo de lumbre.// Ay, esta boca sedienta/ limitándome los espacios,/ ay, este hambre violenta/ de unirme a ti en un abrazo]

Así, al igual que en el tango, el fado despliega un erotismo conflictivo, ligado a un sentimiento de frustración. Carlos Clara Gomes (s.f: 88) lo explica desde el comparativismo: “O Fado e o Tango emergiram, assim, dum ressentimento erótico massivo e popular que conduziu a uma dura reflexão introspectiva, também massiva e popular, sobre o amor, o sexo, o ciúme, a frustração e, finalmente, o sentido da vida e a finitude da mesma analisada pelo Homem comum” (“El fado y el tango emergieron, así, de un resentimiento erótico masivo y popular que condujo a una dura reflexión introspectiva, también masiva y popular, sobre el amor, el sexo, los celos, la frustración y, finalmente, el sentido de la vida y la finitud de la misma analizada por el Hombre común”).

### 7.3. El *fatum*

Etimológicamente el vocablo fado deriva del término latino *fatum* y significa destino, en su aceptación de predicción de vida preconizada por el Oráculo, sin posibilidad de ser modificada. Curiosamente, existe un vínculo etimológico entre un palo del flamenco, el fandango, y el fado. Joan Corominas (1987: 267) menciona en su diccionario etimológico lo siguiente: “fandango deriva del portugués *fado*, que, a su vez, procede del latín *fatum*, cuyo significado es hado, suerte”.

Es necesario analizar el concepto de *fatum* desde la perspectiva diacrónica de la literatura universal, pues ya aparecía en las epopeyas y tragedias griegas<sup>88</sup> y se le atribuía el poder de fijar, de manera irrevocable, el curso de los acontecimientos y las vidas de los hombres y de los pueblos. Como bien resume Marta Ledri (2019) poniendo como ejemplo *La Odisea* de Homero:

El destino o *fatum* se apodera de toda la cosmovisión griega antes del advenimiento de la filosofía. Ningún mortal escapa a los designios divinos.

---

<sup>88</sup> Los griegos denominaban al *fatum*, *ananké*.

Hasta el más hábil de los héroes, Odiseo, *fecundo en ardid*, no pudo torcer la decisión de Poseidón y navegó perdido y finalmente naufrago, durante diez años por el *ponto*, antes de regresar a Ítaca. Tiresias en su Nekya o descenso a los infiernos (*La Odisea* C. XI) le había concedido el conocimiento de sus males venideros, una vez devuelto a su condición de rey.

Esta influencia clásica marcó la cultura portuguesa de la Edad Media y del Renacimiento. Pero, por encima de todo, el acontecimiento histórico de los descubrimientos y la experiencia de la partida de los barcos forjó de manera decisiva la concepción del *fatum* y su incorporación a la poesía, tanto culta como popular. No obstante, Rui Vieira Nery (2004: 33) aclara que el concepto de *fado/sina* se limitaba al de camino vital preestablecido e ineludible. Hasta el siglo XIX, no llevará la carga de destino funesto, inevitable, que explotarán los poetas del fado, jugando con lo bisémico: destino/ música.

Luis de Camões ya introdujo el término “fado” con el sentido de hado, en su lírica y, además, lo expresó con insistencia en su gran epopeya *Os Lusíadas* (1572) relacionándolo con la condición lusitana. Un ejemplo es la estrofa veinticuatro del canto primero, en la que Júpiter, padre de los dioses, dirigiéndose “a los moradores de Luzente”, atribuye al pueblo descendiente del portugués (“gente de Luso”) una singularidad de pueblo elegido:

Eternos moradores do luzente  
Estelífero pólo e claro assento:  
Se do grande valor da forte gente  
De Luso não perdeis o pensamento,  
Deveis de ter sabido claramente,  
Como é dos **Fados** grandes certo intento  
Que por ela se esqueçam os humanos  
De Assírios, Persas, Gregos e Romanos.

(Camões, 2002: 28)

Así, el poema se desarrolla entre dos mundos paralelos: el mundo real y un mundo de ficción donde aparecen dioses dominadores del Olimpo y del océano, que intervienen en el destino de los hombres. Si el primero exalta la historia de Portugal y el

descubrimiento de la ruta marítima hacia la India, el segundo se inspira en la mitología greco-latina.

A partir de los años sesenta, algunos letristas de fado revisitan la poesía del gran vate portugués. La propia Amália Rodrigues, en su etapa de renovación poética y musical iniciada en 1962, llevó al terreno de la canción de Lisboa sonetos de Camões,<sup>89</sup> musicalizados por Alain Oulman. Ésto supuso una cruzada poética entre los puristas y los renovadores del fado, además de “la ruptura de las barreras socio-culturales a las que estaba sujeto”, parafraseando a Vieira Nery (2004: 28). “Com que voz” fue uno de los más difundidos:

Com que voz chorarei meu triste **fado**  
que em tão dura prisão me sepultou,  
que voz na seja a dor que me deixou  
o tempo de meu bem desenganado.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/230934/>)

Pero, si nos remontamos a sus orígenes, comprobamos cómo el fado se ha mantenido fiel a la etimología latina, entendida como inmutabilidad del curso de la vida, coronándose así como canción del Destino. No obstante, la diferencia principal con los héroes homéricos que luchaban y se crecían ante la adversidad, es esa entrega a la resignación y un conformismo llevado al extremo. Asimismo, en portugués existe el verbo *fadar*, entendido como predestinar, vaticinar.

Una pieza muy ilustrativa del concepto de las leyes inamovibles de lo pre-dicho es el “Fado da sina”, que popularizó Hermínia Silva, siendo aún versionado a día de hoy. El adjetivo “fatal” se puede interpretar como lo dolorosamente inevitable:

Reza-te a sina  
nas linhas traçadas na palma da mão,  
que duas vidas se encontram cruzadas  
no teu coração.  
Sinal de amargura, de dor e tortura  
de esperança perdida.

---

<sup>89</sup> “Com que voz”, “Dura memória”, “Perdigão”, “Erros meus”, “Lianor” son algunos de los sonetos camonianos adaptados a la canción de Lisboa e interpretados por Amália.

Indício marcado  
de amor destrozado  
na linha da vida [...]

Já que a má sorte assim quis,  
a tua sina te diz  
que até morrer terás de ser  
sempre infeliz.

Não podes fugir  
ao negro fado brutal,  
ao teu destino fatal  
que uma má estrela domina.  
Tu podes mentir  
às leis do teu coração,  
mas ai, quer queiras, que não  
tens de cumprir a tua sina.

<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/716492/fado-da-sina-camane>

[Queda redactado tu destino/ en las líneas trazadas en la palma de la mano/ que dos vidas se encuentran cruzadas en tu corazón./ Señal de amargura, de dolor, de tortura/ de esperanza perdida./ Indicio marcado/ de amor destrozado en la línea de la vida.// Ya que la mala suerte así lo quiso/ tu destino te dice/ que hasta la muerte tendrás que ser/ siempre infeliz.// No puedes huir/ del negro fado brutal,/ de tu destino fatal/ que una mala estrella domina./ Tú puedes mentir/ a las leyes de tu corazón,/ pero, ay, quieras o no, debes cumplir tu destino//]. (“Fado del destino”).

El planteamiento filosófico del poema se corresponde con la teoría de António Osório (2016), cuando se refiere al fado como todo aquello que contrariaría al poder de la voluntad y al pensamiento racional (*logos*), en favor de lo pre-visto por la providencia.

Desde un punto de vista mitológico, el *fatum* está ligado al mito del sebastianismo, parte importante del imaginario colectivo de Portugal, y que Miguel Real

(2017: 149) califica como “processo onírico alucinatório da consciência de alguns portugueses”. De hecho, para muchos escritores del país vecino el destino de Portugal acaba con la muerte del Rey Sebastián I en la batalla de Alcazarquivir (Marruecos). Así, podríamos decir que en el *fatum* personal de soledad o carencias amorosas trasciende y se amplía a un destino colectivo de dimensiones tan lusitanas como proféticas. De la intimidad pasaría a la colectividad.

Otros autores lusos como Fernando Pessoa, entienden el sebastianismo desde una dimensión profética. La influencia que en él ejercieron las *Trovas de Bandarra*, de cariz mesiánico, como en el siglo XVII lo habían hecho en el Padre António Vieira, es fundamental a la hora de plasmar en su obra la leyenda del Rey Don Sebastián que, supuestamente, había sobrevivido a la batalla de Alcazarquivir, y regresaría algún día a gobernar Portugal y salvar así el Imperio de Ultramar de su imparable decadencia. Para entender en profundidad las reflexiones pessoanas acerca del fado, conviene recordar la teoría de António José Saraiva de que el mesianismo providencialista constituye uno de los rasgos más fuertes de la personalidad cultural de los portugueses (en Real, 2017: 146) y representa un fenómeno aún vivo en la sociedad lusa del presente, que implica una fe ciega en que algo acontezca por medios extraordinarios. De igual modo, Eduardo Lourenço subraya que representa “la conciencia delirante de una flaqueza nacional, de una carencia” (En Taibo, 2018: 87).

Asimismo, es interesante el hecho de que las *Trovas de Bandarra*, a pesar de que fueron prohibidas por la Inquisición, circularon por ferias y romerías de todo Portugal y gozaron de una enorme popularidad durante los siglos XVI y XVII. Esto ilustra el proceso mediante el cual una teoría teológico-filosófica se convierte ideológicamente en creencia popular tras hiperbolizar lo “transcendente” que, como explica Miguel Real (2017: 144) acepta un plano determinista creado por Dios y destinado a Portugal para un fin último regenerador y purificador en el cual el pueblo portugués poseería un papel determinante.

Pessoa, en su conocida descripción del fado, alude a un tiempo onírico y a la pasividad, que a su parecer, caracteriza a Portugal:

As almas fortes confiam tudo ao destino. Só os fracos confiam na vontade própria, porque ela não existe. O fado é o cansaço da alma forte. O olhar de desprezo de Portugal ao Deus em que cria e também o abandonou. No fado os

Deuses regressam, legítimos e longíquos. É ese o segundo sentido da figura de El-Rei D. Sebastião (En Moita, 1936: 342).

Por tanto, es evidente que el *fatum* es uno de los temas predilectos de la literatura portuguesa de todos los tiempos. El célebre poeta portugués Manuel María Barbosa du Bocage, de tendencia prerromántica y máximo representante del arcadismo lusitano, escribió la siguiente glosa, que bien podría cantarse con la música tradicional del Fado Menor:

Que eu fosse em fim desgraçado  
escreveu do fado a mão...

Lei do fado não se muda,  
triste do meu coração.

(Bocage, 1994: 59)

[Que finalmente fuera infeliz/ escribió del sino la mano.../ ley del sino no se cambia,/ triste de mi corazón]

Bocage, en su primera etapa literaria, escribió varias *modinhas* que gozaron de enorme popularidad; por tanto, las similitudes estilísticas de algunos de sus versos con el fado no son meras coincidencias, dado su parentesco, que ya reseñamos en la introducción. Por otro lado, el autor, como anteriormente había hecho Camões, usaba la palabra “fado” en sus versos para lamentar la mala estrella que había arruinado su vida<sup>90</sup> (Franco, 2019: 20). Es notable, además, el elevado número de apariciones del adjetivo “desgraciado” en los poemas del autor clásico. Según la opinión del crítico Hernani Cidade (En Bocage, 1969: XLI), hay versos que alcanzan “los excesos delirantes del ultrarromanticismo”.

Firmino y Guerreiro (1984: 2900) siguiendo las tesis melodramáticas sobre la canción lisboeta, observan que en la misma “está presente el fatalismo de Bocage e está presente o romantismo das novelas de Camilo. Estão presentes os ideais políticos dos últimos duzentos anos. Estão incontestavelmente presentes muitos dos personagens, enredos, temas e preceitos de moral característicos do “drama social” do século XIX”

---

<sup>90</sup> La vida de Bocage estuvo llena de avatares. Se embarcó y sufrió pena de cárcel por su vida disoluta.



Respecto a la obra de Camilo Castelo Branco, *Amor de perdição* (1862), según Alexandre Cabral, es el libro que fue escrito con más pasión de toda su obra literaria (Cabral, 2003, 5-8). Esa imposibilidad de reunión de los amantes, que acaba en destierro y muerte, tiene similitudes con el contenido melodramático de la lírica del fado. Asimismo, Miguel de Unamuno (1969: 10) se refirió a las obras de Camilo como “de una sentimentalidad morbosa, pero fuerte”, y respecto a *Amor de perdição*, apuntó: “pocas cosas podéis leer de más trágica y más reconcentrada pasión”.

Romain Rolland (2014: 1) comienza su ensayo, *Más allá de la contienda*, con la célebre frase: “la fatalidad es lo que nosotros queremos”, que nos remite de inmediato a la canción de Lisboa, al regodearse persistentemente en la idea de una condena inevitable. Es preciso analizar dicha tendencia fatalista a partir del seguimiento de la vertiente dramática del romanticismo y del pensamiento mítico que atraviesa toda la lírica del fado, apoyada en una serie de mitemas repetidos hasta la saciedad. Cassier explica que “en casi todas las mitologías del mundo se depara la idea de un destino inevitable, inexorable e irrevocable. El fatalismo parece ser inseparable del pensamiento mítico” (En Osório, 2016: 105). De ahí que en las letras abunde la negación y la función interrogativa, ambas ligadas a la inestabilidad de las relaciones amorosas y al autoengaño:

Não sei por que te foste embora,  
não sei que mal te fiz, não importa,  
só sei que o dia corre e à aquela hora,  
não sei porque não vens baterme à porta.

(“Não sei por que te foste embora”)

([www.lettras.amalia-rodrigues/564716/](http://www.lettras.amalia-rodrigues/564716/))

El *fatum* asimismo es inherente a las heroínas del fado. El análisis que hace Lagny (2005: 119) bien se podría aplicar a lo trágico femenino:

Les heroïnes du mélodrame-tant musical, théâtral que filmique, sont des femmes composées d’ombre autant que de lumière, issues “du continent noir” et condamnées para la “fatalité” à l’enfermement social, voire à la disparition pure et simple: la mort (Lagny, 2005: 119).

[Las heroínas del melodrama, tanto musical como cinematográfico, son mujeres hechas tanto de sombra como de luz, del “continente negro” y condenadas por la “fatalidad” al encierro social, incluso a la pura y simple desaparición: la muerte].

El poema “Grito” que escribió Amália Rodrigues y musicalizó Carlos Gonçalves, aúna todos los elementos a los que alude Lagny. Así, juega con la antítesis luz/ oscuridad para representar la tragedia de la protagonista, condenada al encierro social y al olvido. Éstos precipitan su deseo de autoagresión, simbolizado en el escorpión, y de muerte, concebida como liberación de la dolorosa soledad a la que el yo lírico femenino se ve abocado:

[...] Aqui me falta luz,  
aqui me falta uma estrela,  
chora-se mais  
quando se vive atrás dela. E eu,  
a quem o céu esqueceu,  
sou a que o mundo perdeu,  
só choro agora, que quem morre já não chora.

Solidão, que nem mesmo essa é inteira,  
há sempre uma companheira,  
uma profunda amargura.

Ai, solidão, quem fora escorpião.  
Ai, solidão, e se morderá a cabeça, adeus!  
Já fui para além da vida,  
do que já fui tenho sede.  
Sou sombra triste  
encostada a uma parede. Adeus,  
vida que tanto duras,  
vem, morte que tanto tardas.  
Ai, como dói  
a solidão, quase loucura.

(Rodrigues, 1997: 42-43)

[Aquí me falta luz,/ aquí me falta una estrella,/ se llora más/ cuando se vive detrás de ella. Y yo,/ a quien el cielo olvidó,/ soy la que el mundo perdió,/solitaria lloro ahora,/ que quien muere ya no llora.// Soledad,/ ni siquiera esa es completa,/ hay siempre una compañera/ una profunda amargura.// Ay, soledad, quién fuera escorpión./Ay, soledad, y se mordiera la cabeza. Adiós,// vida que tanto duras,/ ven, muerte que tanto tardas./ Ay, cómo duele, la soledad, casi locura].

Muchos detractores del fado criticaban su ideario derrotista, inspirador de molície. Sin embargo, en numerosas piezas la voz narrativa adopta una resignación tranquila frente a las adversidades del destino (Dalbosco, 2017). Es el caso de “O fado de cada um”, cuya visión del *fatum* es la de la voluntad del Señor que no puede ser modificada, evidenciándose así una postura profundamente estoica:

Bem pensado,  
todos temos nosso fado  
e quem nasce malfadado,  
melhor fado não terá!  
Fado é sorte  
e do berço até a morte,  
ninguém foge, por mais forte  
ao destino que Deus dá!

No meu fado amargurado  
a sina minha  
bem clara se revelou,  
pois cantando,  
seja quem for, adivinha  
na minha voz soluçando  
que eu finjo ser quem não sou!

Bom seria poder um dia  
trocar-te o fado  
por outro fado qualquer.

Mas a gente  
já traz o fado marcado  
e nenhum mais inclemente  
do que este de ser mulher!

(<https://www.letras.com/amalia-rodrigues/564730/>)

La estrofa final podría presentar una rebeldía pasiva desde el anhelo de cambiar de destino y de identidad. Asimismo, el poema expresa de forma implícita la difícil situación de la mujer durante la dictadura de Salazar, pues tenía que cumplir el rol esperado de ella, con poco margen para cultivar su espíritu y menos para poder realizarse profesionalmente. Únicamente el cante puede funcionar como válvula de escape (“pois cantando [...] eu finjo ser quem não sou”) (*Ibid*).

Uno de los fados de mayor trascendencia en el cancionero, incluido en el innovador disco de Amália Rodrigues, *Busto* (1962), con letras escritas por la propia cantante, es “Estranha forma de vida”. Envuelto en fatalismo, transmite un profundo desasosiego y extrañeza. Desde el primer verso acepta los designios divinos, para después increpar a un corazón desubicado:

Foi por vontade de Deus  
que eu vivo nesta ansiedade,  
que todos os ais são meus  
que é toda minha a saudade,  
foi por vontade de Deus.

Que estranha forma de vida  
tem este meu coração  
vive de forma perdida  
quem lhe daria o condão?  
que estranha forma de vida.

Coração independente,  
coração que não comando,  
vives perdido entre a gente,  
teimosamente sangrando,  
coração independente.

(Rodrigues, 1997: 18)

En el desenlace final se expresa un deseo de abrazar al *thánatos*. Se podría clasificar, sin duda, dentro del grupo de fados metafísicos, focalizados en los estados del alma, donde la voz poética lleva a cabo un ejercicio de introspección:

E eu não te acompanho mais.  
para, deixa de bater.  
Se não sabes onde vais  
porque teimas em correr  
eu não te acompanho mais.

(*Ibíd*)

Sin duda, estamos ante un tipo de canción profundamente metafísica, que trata el problema de la libertad del individuo. La reflexión acerca del *fatum* se amplía a la perspectiva de las dificultades del destino en el amor, fuente continua de sufrimiento. Los poemas presentan al individuo como sujeto pasivo de su destino, con poca o nula capacidad de modificarlo, lo que conduce a un estado de melancolía perpetua. Además, debemos tener en cuenta que la canción de Lisboa y, por extensión, toda la música popular, como sugiere Manuela Cook (2000: 108), permite expresar dramas de la existencia humana a través de una “espontaneidad más libre de interferencias limitantes”.

#### 7.4. Lisboa y los barrios

Otro de los grandes temas del fado, desde sus orígenes, es Lisboa y las vivencias cotidianas en los barrios de la capital, estableciéndose en su poética una relación profunda con el espacio urbano<sup>91</sup>. Oriana Alves (2014: 16) en su estudio acerca de los paisajes literarios y los recorridos del fado, defiende que con los lugares que se identifican en las letras se podría trazar un mapa sólido del fado en Lisboa (2014: 16).

Desde otro ángulo, es interesante la perspectiva del capítulo de Michel de Certeau, “Walking in the city”, perteneciente al libro *Practice of everyday life*, donde presenta la ciudad como un texto y sugiere su legibilidad. No obstante, arguye que el ciudadano como paseante escribe el texto sin lograr ver lo que han escrito previamente:

These practitioners make use of spaces that cannot be seen; their knowledge of them is as blind as that of lovers in each other's arms. The paths that correspond in this intertwining, unrecognized poems in which each body is an element signed by many others, elude legibility. It is as though the practices organizing a bustling city were characterized by their blindness (Certeau, 1984: xxi).

[Estos practicantes hacen uso de espacios que no pueden verse; su conocimiento de los mismos es tan ciego como el de los amantes uno en brazos del otro. Los caminos que se corresponden en este poema entrelazado, no reconocido, en el que cada cuerpo es un elemento firmado por muchos otros, elude la legibilidad. Es como si las prácticas que organizan una ciudad bulliciosa se caracterizasen por su ceguera].

No podemos pasar por alto la estrecha relación de la ciudad con la música popular y con el paseante moderno o *flâneur*, en general, es estrechísima. Según la teoría de Valente (2007: 85), la música popular es

o produto de uma cultura urbana, não sendo seus autores e/o intérpretes, necessariamente, alfabetizados (inclusive musicalmente). Para não ir mais longe, a música popular — incluindo, aí, a canção — teria origen (ou pelo menos, uma boa parte dela), mas manifestações coletivas.

Por otro lado, cabe destacar la importancia de la toponimia ya desde las letras primitivas, que se servían de ésta para cantar sucesos o crímenes como el de la Rua do Bemformoso. A lo largo de la historia del fado, las calles de Alfama, Mouraria o Madragoa, así como localizaciones y monumentos concretos, son testigo de tragedias, fiestas, *guitarradas*, o esperas pacientes. También sirven como marco para ubicar historias de amor y traición. Todo ello se recoge en poemas de tono narrativo, donde predomina el tiempo pretérito y la evocación del pasado desde el presente. Esta tendencia continúa en el fado del siglo XX, que Richard Elliott (2008: 115) subraya como “the importance of place and belonging in fado songs”.

---

<sup>91</sup> A pesar del estrecho vínculo del fado con la ciudad de Lisboa, no escasean los espacios rurales así como cierto bucolismo en algunas piezas.

Así, el fado refiere espacios urbanos diversos —barrios, muelles, calles, callejones, tabernas — a los cuales se suman espacios de “sociabilidad popular festiva” (Vieira Nery, 2004: 126) asociados a los primeros tiempos del fado, como las huertas y los llamados *retiros fora de portas*, que se podría traducir como ventas o merenderos a las afueras de la ciudad. Su evocación perdura en los poemas fadistas a lo largo del siglo XX y los autores los recrean desde la nostalgia de un pasado idealizado.

La capital lusa, así como sus barrios, aparece personificada en un importante número de piezas como mujer o doncella, y en alguna ocasión como anciana o matrona. Temas como “Lisboa, casta princesa”, “Maria Lisboa”, o “Lisboa, menina e moça”, son ejemplos de la metaforización de la ciudad en cuerpo femenino y objeto de deseo. En contraposición, el río Tajo es el elemento masculino, personificado en la figura del enamorado de Lisboa y retratado en fados como “Cabeça de vento”, de Linhares Barbosa:

Lisboa se amas o Tejo  
como não amas ninguem,  
perdoa num longo beijo  
os caprichos que ele tem.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/490484/cabeça-de-vento-amalia-rodrigues>)

En las letras de fado, los barrios conforman todo un microcosmos. En concreto, Alfama y Mouraria, conocidos como “el lugar de nacimiento del fado”, son descritos desde la *saudade* de un pasado romántico. Pero también podemos hablar de un pasado histórico lejano, el de la ocupación árabe de la ciudad, cuyas huellas aún se pueden observar en la arquitectura, en el trazado estrecho y laberíntico de los callejones y en las escaleras empinadas situadas en las colinas por debajo del Castillo de San Jorge (Elliott, 2008: 101). En el año 1933, Rodney Gallop observa como

[fado's] true home is Alfama and Mouraria, the poor quarters of the city, which flaunt their picturesque squalor on the slopes below St George's Castle. A walk through these steep, narrow streets on a moonlight night is likely to be rewarded with the sound of a guitar and the mournful cadences of the *triste canção do sul*.

(Gallop, 1933: 199)

[la verdadera morada del fado es Alfama y Mouraria, los barrios pobres de la ciudad, que hacen alarde de su miseria pictórica en las laderas debajo del Castillo de San Jorge. Un paseo por estas calles empinadas y estrechas en una noche de luna es probable que sea recompensado con el sonido de una guitarra y las cadencias apenadas de la *triste canção do sul*].

Así, observamos una tendencia al pintoresquismo y a la evocación melancólica de un pasado que tiende a idealizarse desde un presente donde van desapareciendo las viejas tradiciones y las tabernas centenarias, despertando así un deseo de perpetuidad. Letras como la del fado “Antigamente” contribuyen a componer un imaginario *bairrista* cercano al siglo XIX y al ambiente de prostíbulos, vidas anárquicas y penurias económicas:

Antigamente, era couto a Mouraria  
daquela gente  
condenada à revelia.  
O fado ameno,  
canção das mais portuguesas,  
era o veneno  
para lhes matar as tristezas.  
E a Mouraria,  
mãe do fado doutras eras,  
que foi ninho de Severas,  
que foi bairro turbulento.  
Perdeu agora  
tudo o aspecto de galdéria [...]

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/370783/antigamente-amalia-rodrigues>)

[Antiguamente, Mouraria era refugio/ de aquella gente/ condenada a la rebeldía./  
El fado ameno,/ canción entre las más portuguesas,/ era el veneno/ para matarles  
las penas.// Y Mouraria/ madre del fado de otro tiempo./ que fue nido de  
Severas/ que fue barrio turbulento./ Ha perdido ahora/ toda apariencia golfa].



No debemos pasar por alto el componente inventivo presente en la construcción literaria y mitológica de los barrios para preservar una tradición defendida por los más puristas. Así lo ve Menezes (2004: 272):

A Mouraria também foi inventada como um bairro tradicional e típico, sendo que essa sua invenção se reflecte numa complexa teia de condicionantes históricas, sociais, económicas e urbanas cujos procedentes fundadores são orientados por principios simbólicos que fazem menção ao mito da Severa, uma bela e desenvolta mulher que –segundo consta era prostituta – no século XIX encantou a sociedade da época com a sua maneira de cantar o fado. O bairro da Mouraria surge, dessa forma, como um contexto que alude à ideia de um espaço intersticial que se situa entre o facto histórico e o espaço mitológico, miséria, vício e pitoresco, peculiaridade sociocultural e falta de civilização, patrimonio histórico e espaço degradado, um dos lugares emblemáticos da cidade e espaço liminar estigmatizado, etc. Um bairro onde as dualidades que atravessam as suas dimensões sociais, simbólicas e espaciais, também espelham-se nas distintas políticas de intervenção urbana [...] (Menezes, 2004:272).

Bajo el punto de vista de Richard Elliott (2008: 102), el hecho de que el fado se profesionalizara con las nuevas políticas del Estado Novo y se trasladara a espacios creados expresamente para su práctica, las “casas de fado”,<sup>92</sup> contribuyó a acrecentar la mitología romántica y las letras evocadoras del lumpen fadista de antaño. A eso se sumaría el fenómeno de una sociabilización popular más intensa y libre de las dinámicas del turismo y del mercado musical.

João Maria Lencastre (2015: 22) observa como “muitas das características que nos habituamos a associar ao fado dependem de um conjunto de condições necessárias. Destas condições, uma é um bairro popular”. De hecho, *popular* y *castiço* son adjetivos recurrentes en muchas letras, junto con el sustantivo *tradição*, y que van en paralelo a la pureza musical del Fado *castiço*. Para entender los barrios lisboetas en toda su dimensión de colectividad, a pesar del crecimiento urbano y de la globalización, es oportuno recordar el análisis propuesto para Alfama por Maria José Paixão (1972: 78):

A existência de grande número de clubes recreativos, que Dumazedier clasifica de típicos das pequenas vilas da provincia, demonstram bem o espírito de grupo e a tendência associativa desta população sem o qual estas organizações não

poderiam existir. Parece-nos, pois, que podemos classificar Alfama como uma comunidade de características rurais enquadrada num aglomerado urbano, o que contribui sem dúvida para a sua tipicidade e individualidade.

Además, el cine portugués de la década de 1930-40 aprovechó dicha tipicidad y ambientación *bairrista*, especialmente en sus comedias lisboetas. Como señala Rui Vieira Nery (2012: 277) al régimen salazarista, en su auge, no le quedó otra alternativa que tolerar el fado “como componente inevitável do ambiente bairrista retratado”.

Sin duda, Mouraria representa el centro neurálgico de la cartografía del fado lisboeta. Pinto de Carvalho (2003: 58) ya hacía referencia a la mala reputación del barrio desde épocas anteriores al nacimiento del fado: “a Mouraria já era um ponto marcado nas cartas da geografia amorosa em 1755 e já gozava de uma reputação horripilante em épocas muito anteriores à da Severa”.

Numerosas letras lamentan, en tono de elegía, la desaparición de aquellos ambientes bohemios, contribuyendo de este modo a expandir su leyenda:

Adeus tipóias com pilecas e viseiras,  
adeus ramboia e cafés de camareiras.  
Nada mais resta da moirama que deu brado  
do que a funesta lembrança desse passado.

(“Antigamente”)

<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/370783/antigamente-amalia-rodrigues>

[Adiós coches de punto con caballos flacos y viseras/ adiós farra y cafés de camareras./ No queda nada de la medina que gritó/ salvo el funesto recuerdo de su pasado].

Richard Elliott arguye al respecto:

One reason the city can be a source of nostalgia is that, despite the history of appeals to rural Arcadia, the city of the past only ever survives as a fragment of the city of the present; loss is therefore always referenced. The city is never

---

<sup>92</sup> Las primeras casas de fado como el Café Luso, se abrieron en el Bairro Alto en el año 1927.

static but is always rebuilding itself; the longing for stasis that has so often been connected to the (falsely remembered, idealised) city of the past. The longing that is felt is the desire to see through the palimpsest that is the modern city.

(Elliott, 2008: 113)

[Uno de los motivos por los que la ciudad puede ser una fuente de nostalgia es que, a pesar de la historia de las apelaciones a la Arcadia rural, la ciudad del pasado solo sobrevive como un fragmento de la del presente; por tanto, siempre se hace referencia a la pérdida. La ciudad nunca es estática, sino que siempre se está reconstruyendo; el anhelo de *stasis* que tan a menudo se ha relacionado con la ciudad (falsamente recordada, idealizada) del pasado. El anhelo que se siente es el deseo de ver a través del palimpsesto que es la ciudad moderna].

Así, los barrios de Lisboa funcionan como territorios independientes, a modo de aldeas, desde una versión idealizada del paraíso *bairrista* que se asemeja, en algunos aspectos, al *locus amoenus* de la literatura bucólica. Además, su encanto, como señaló Rodney Gallop (1936) parece, por encima de todo, humano, quedando la arquitectura en un segundo plano. Por ende, las calles del barrio de Mouraria dan pie para evocar a fadistas del pasado, cuya voz parece aún resonar en las paredes de las tabernas y en la memoria de las voces narrativas, por lo general *flâneurs* a la lusitana, traspasados por la *saudade* de unos mitos que idealizan. Un claro ejemplo es el tema que popularizó Fernando Maurício, “Sotão de Amendoeira”. Cuenta la historia de un paseante que, tras evocar los fados singulares de la cantante Matilde, se detiene a contemplar una buhardilla decrepita, ubicada en una de las calles más pintorescas del vecindario. Parece habitada por tres hombres arquetípicos del imaginario fadista del XIX, encasillados dentro de la marginalidad: el rufián, el marinero y el gitano, que encarnan en sombras fantasmales y miran a hurtadillas el paisaje urbano:

Ainda há traços que denotam  
o sabor dado às cantigas  
pela Matilde cantadeira.

No sotão esconso e sujo  
três sombras, porte ufano,  
espreitam a Mouraria.

As lágrimas de um marujo,  
os ciumes de um cigano  
e os remorsos de um rufia.

(Conde, 2001:165)

Por tanto, este tipo de textos muestran la mirada retrospectiva de los poetas populares, a partir de una toponimia evocadora de historias y personajes que responden a arquetipos románticos, por lo general fadistas (Maria Severa y sus epígonos) y aristócratas. Su representación se ejecuta a partir de las siguientes dicotomías: presente-pasado, decadencia-esplendor, ausencia-presencia y silencio-voz.

El acercamiento al barrio popular a través del recuerdo estimula los cinco sentidos, especialmente vista y oído. Así, el fado, a modo de banda sonora, se difunde por una capital sumida en las transformaciones urbanísticas. Por ese motivo, en las letras, Mouraria evoca la imagen de “teatro de la memoria” sobre la que escribe Raphael Samuel (2008), entendido como espacio performativo.

La glorificación de Mouraria se extiende a otros barrios como Alfama, Graça, Madragoa, Bica o Bairro Alto, reivindicando su sello tradicional y la celebración de sus festividades. Se distinguen por ser barrios que habitaron “gentes de mar”: estibadores, *varinas*, pescadores y marineros.

En los años sesenta, con el fenómeno de la emigración portuguesa al norte de Europa, alcanzan éxito piezas que recogen la nostalgia del emigrante, como “Recado a Lisboa”,<sup>93</sup> de João Villaret. Como podemos observar, la letra redonda en el recurso literario de la personificación, acentuando una sentimentalidad intramuros:

Vai dizer adeus à Graça  
que é tão bela, que é tão boa,  
vai por mim beijar a Estrela  
e abraçar a Madragoa.  
E mesmo que esteja frio,  
e os barcos fiquem no rio  
parados, sem navegar,  
passa por mim no Rossio  
e leva-lhe o meu olhar.

(<https://www.lettras.com/francisco-jose/1052952/>)

[Ve a decirle adiós a Graça,/ que es tan bella, que es tan buena,/ ve por mí a besar a Estrela/ y a abrazar a Madragoa.// Y aunque haga frío,/ y los barcos se queden en el río/ parados, sin navegar,/ acércate por mí hacia el Rossio/ y llévale mi mirada].

Elliott (2008: 110) observa una “topografía de la pérdida que sitúa la ciudad como objeto de deseo o de carencia”. En el primer caso, hay un deseo de vivir cerca del fado para alimentar fantasías relacionadas con su mitología. A ello se puede llegar estableciendo el domicilio en una calle intrincada de Alfama:

Vielas de Alfama,  
ruas da Lisboa antiga,  
não há fado que não diga  
coisas do vosso passado.

Vielas de Alfama  
beijadas pelo luar,  
quem me dera lá morar  
p`ra viver junto do fado.

[\(https://www.lettras.com/mariza/485228/\)](https://www.lettras.com/mariza/485228/)

[Callejuelas de Alfama,/ calles de la Lisboa antigua,/ no hay fado que no mencione/ cosas de vuestro pasado.// Callejuelas de Alfama/ besadas por la luz de luna,/ ojalá viviese allí/ para vivir junto al fado].

Lisboa actúa como escenario melancólico para representar la fugacidad del amor. Un ejemplo es el poema de Pedro Homem de Melo, “Fria claridade”:

No meio da claridade  
de aquele triste dia,  
grande, grande era a cidade  
e ninguem me conhecia.

---

<sup>93</sup> Poner cartas en forma de fado es un recurso literario frecuente a lo largo de la historia del género (Gouveia y Mendes, 2014: 34).

Então passaram por mim  
dois olhos tristes, depois.  
Julhei sonhar vendo em fim  
dois olhos como há só dois.

Em todos os meus sentidos  
tive presságios de adeus,  
e aqueles olhos tão lindos  
afastaram-se dos meus.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/749125/fria-claridade-amalia-rodrigues>)

[En medio de la claridad/ de aquel triste día,/ grande, grande era la ciudad/ y nadie me conocía.// Entonces, me crucé/ después con dos ojos tristes./ Creí estar soñando, viendo al fin/ dos ojos únicos.// En todos mis sentidos/ tuve presagios de adiós,/ y aquellos ojos tan lindos/ se alejaron de los míos].

Amália Rodrigues revela un esquema temático clásico aplicado por los letristas cuando describe la pieza “Ai, Mouraria”, de Frederio Valério, como una voz poética que habla de una calle, de un barrio y de unos amores que tuvo y perdió (En Pavão dos Santos, 2005: 79).

Elley Gray (2013: 291) insiste en la conciencia de localización de la canción de Lisboa: “Fado gathers stories and feelings about histories and places in its movement and charges scenes with affect. One feels how to sing based on a personal experience of history and locality, as felt in relationship or neighborhood, to the city of Lisbon”. (“El fado reúne relatos y sentimientos sobre historias y lugares en su movimiento y carga las escenas de afecto. Uno siente cómo cantar basándose en la experiencia personal de su trayectoria y lugar de origen, como se siente en relación con el barrio o con la ciudad de Lisboa”).

Y en otro pasaje del ensayo, añade la profesora: “Any given fado performance [...] has the potential to evoke memories of places, people, of situations long gone, and bring tem sensuously to the present” (*Ibid*: 445) (“Cualquier actuación de fado tiene el potencial de evocar recuerdos de lugares, personas o situaciones acontecidas hace mucho tiempo, y traerlos sensualmente al presente”).

Concordamos con Gray en que una amplia mayoría de letras en el repertorio fadista tiene esa capacidad de traer al momento presente la memoria de los barrios y de los personajes históricos que los habitaron (Maria Severa, el Conde de Vimioso, *varinas*, marineros, etc), cuya evocación resulta inherente a la *saudade*: “memory and history as felt through fado, often come together in the aesthetic poetic ethos of saudade, a nostalgia that is one of fado’s most pervasive tropes” (*Ibid*: 442). (“la memoria y la historia, tal y como se sienten a través del fado, a menudo se unen en el espíritu ético y estético de la *saudade*, una nostalgia que es uno de los tropos más generalizados del fado”).

Además, la canción de Lisboa propicia esa intensa socialización en la cual sus actores interactúan en un espacio concreto, tanto a nivel simbólico como performativo. Este aspecto nos remite a las teorías de Henri Lefebvre (1968) donde se presenta la ciudad como la proyección de la sociedad sobre un territorio dado, concediendo así relevancia a la realidad física.

Incluso una calle anónima donde los amantes establecen su domicilio es “construida com saudade” (<https://www.letras.com/ricardo-ribeiro/fado-da-defesa/>), una acción que da a entender que solo a través de la nostalgia se consigue acceder a los espacios urbanos asociados a la sentimentalidad.

Como precisa João Maria Lencastre (2015: 19) el fado parece llevarse mal con los grandes espacios, al contrario que otros géneros musicales, pues le restan espontaneidad y materia de inspiración. “Parece precisar de proximidades, dos becos, das escadinhas, das pequenas praças, das travessas, do casario encavalitado pelas encostas abaixo, do traçado labiríntico das ruas, pois o fado é constituído por todos os sons que o bairro emite” (“Parece necesitar cercanía, los callejones sin salida, las escaleritas, las plazuelas, las travesías, el conjunto de casas encaramado cuesta abajo, el trazado laberíntico de las calles, pues el fado se constituye de todos los sonidos que emite el barrio”).

Lencastre insiste además en el hecho de que la exigüidad de los espacios genera una intensidad emocional muy particular (*Ibid*: 21). Esta idea se ve reflejada en fados como “Marcha de Alfama”, muy influido por la estética de las marchas populares, transmisoras de un fuerte sentimiento de identidad y pertenencia a los barrios típicos, siendo asimismo Alfama uno de los espacios urbanos intrínsecamente asociados a la cultura popular. Aún hoy se canta a menudo como fin de fiesta en las casas de fado y denota el espíritu de celebración y rivalidad de los barrios:

Becos, escadinhas, ruas estreitinhas  
onde em cada esquina há um bailarico.  
Trovas p'las vielas e em todas elas  
perfume de manjerico.  
Risos, gargalhadas, fados, desgarradas,  
hoje em Alfama é um demónio.  
E em cada canto, um suave encanto  
de um trono de Santo António.

(<https://www.lettras.com/carminho/1603376/>)

[Callejones, escaleritas, calles estrechitas/ donde en cada esquina hay un guateque./ Trovas en las callejuelas y en todas ellas/ perfume de albahaca./ Risas, carcajadas, fados, *desgarradas*, hoy Alfama es un demonio./ Y en cada esquina, un suave encanto/ de un trono de San Antonio].

Se trata de composiciones que encierran un alarde castizo, próximo a la filosofía del Fado *vadio* o *amateur*. Como afirma Manuel Halpern (2004: 27) “por paradójico que pueda parecer, el fado concilia saudade, esperanza, conformismo e orgullo”. Y cita como ejemplo de orgullo, en el sentido de superioridad de un barrio lisboeta en relación a otro, el fado “Madrageo”, de Raul Ferrão y José Galhardo:

És Madragoa  
mais cristã que a Mouraria,  
mais alegre que a Alegria  
e até mais bela.

Doa a quem doa,  
não há bairro com mais raça,  
com mais graça até que a Graça,  
mais luz que a Estrela.

(*Ibid*)

En una escena de la película *Fado. Historia d'uma cantadeira* (1947), hallamos un diálogo que refuerza esta idea. Además, incorpora la filosofía salazarista de la austeridad:



Júlio: Ana Maria, tu já não sabes cantar.

Ana Maria: Mas o público aplaude.

Júlio: Aplaudem a mulher, não a artista. Nem a maneira como tu cantas.

Júlio: Quando cantavas por prazer cantavas como nunca ninguém cantou. Agora os teus fados não falam ao coração de ninguém. [...] Porque te afastaste das coisas boas e simples.

Ana Maria: [...] ainda vou afastar-me mais.

Júlio: Tu pertences aquí, a Alfama.

(En Lencastre, 2015: 35)

A pesar de que la recreación del pasado *bairrista* constituía el *leitmotiv* de cientos de letras de fados, el hecho de idealizar la memoria de los barrios chocaba con la renovación urbana durante el periodo del Estado Novo. Michael Colvin (2004: 134-151) arguye que una serie de fados compuestos durante los años cuarenta pudieron emerger como respuesta y, en algunos casos, como crítica velada a la destrucción de la zona baja del distrito de Mouraria por los proyectos de renovación urbana de la dictadura. Así, el fadista deviene presencia viva en la ciudad, una especie de cronista que acerca al espectador las vivencias y anecdotario musical de los barrios tradicionales de Lisboa, sin pasar por alto la decadencia arquitectónica de las zonas antiguas, a través de cuanto describe Elliott (2008: 117) como “a mixture of communal and alienating aspects” (una mezcla de aspectos comunales y alienantes).

Percibimos, por tanto, una focalización en los barrios desde una poética altamente visual y descriptiva, donde no falta la ficcionalización del pasado y un tono nostálgico que expresa una crítica velada a la renovación urbana. En palabras de Svetlana Boym (2001: 75-76) “the urban renewal taking place in the present is no longer futuristic but nostalgic. The city becomes an alternative cosmos for collective identification, recovery of other temporalities and reinvention of tradition” (“la renovación urbana que tiene lugar en el presente, ya no es futurista sino nostálgica. La ciudad se convierte en un cosmos alternativo para la identificación colectiva, la recuperación de otras temporalidades y la reinención de la tradición”).

## 7.5. La *saudade*

La *saudade*, según Mascarenhas Barreto (s.f.: 488), “es uno de los más fecundos motivos de inspiración de la lírica portuguesa y la expresión más frecuente en las composiciones de fado. De hecho, más de un centenar de letras compuestas a lo largo del siglo XX incluyen la palabra *saudade* en el título y, en otras tantas, se inserta entre los versos, en el estribillo o como alusión implícita. De ahí que resulte necesario analizar la raíz de la palabra *saudade* para acercarnos a su esencia, pues parafraseando a José Ortega y Gasset (1995: 9) el mito es la etimología (popular) de la realidad presente”.

Los primeros críticos e historiadores del fado ya hallaron vínculos sólidos entre la *saudade* y la canción de vencidos (Peixoto, 1897; Pinto de Carvalho, 1903; Pimentel 1904). Y flamencólogos como Hugo Schuchardt ([1882], 2000) encontraron en la palabra española *soledad* la perfecta correspondencia con *saudade*. Por consiguiente, la *soleá* del flamenco tendría una estrecha relación con la *saudade* fadista. Pero, según la crítica de Aniceto dos Reis Viana,

o vocábulo *soleá* não corresponde a *saudade*, mas sim a *solidão*, *soidão*, *soledade* em português. *Saudade* não é nada disso. *Saudade* é a mágoa de já não gozar o que em tempo se gozou; é o desejo veemente mas resignado de volver a disfrutar um bem que nos era gratíssimo; é também o anseio por ver, por estar na companhia de alguém de quem a custo nos apartámos” (En Pereira da Costa y Pinharanda Gomes, 1976: 10).

[el vocablo *soleá* no se corresponde con *saudade*, pero sí con los términos lusos *solidão*, *soidão*, *soledade*. *Saudade* no es nada de eso. *Saudade* es la congoja de no disfrutar ya el tiempo que se disfrutó; es el deseo vehemente, pero resignado, de volver a gozar de un bien que nos era muy grato; y también el ansia de ver, de estar en compañía de alguien de quien nos hemos apartado con esfuerzo].

El musicólogo inglés Paul Vernon (1998: 3) se inclina por *yearning* (anhelar) para traducir *saudade*, que describe como un anhelar de lo que hubiera podido ser. Una nostalgia desgarradora por esperanzas y sueños no realizados. Asimismo, defiende que dicho concepto constituye, sin duda, el alma del fado.

Prácticamente se han encontrado equivalencias en casi todas las lenguas europeas, aunque ninguna analogía exacta, ni siquiera con la *morriña* gallega. Si, en términos generales, *saudade* expresa lo perdido, lo que no se puede recuperar o lo que nunca ha sido, pero podría ser, este término amplísimo no tiene una definición unitaria. Representa, sin duda, todo un pilar de la sensibilidad lusitana. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922) registra su consagración a finales del siglo XVI como cualidad nacional y característica de la nobleza del alma lusitana. En palabras de Eduardo Lourenço (1999: 113) “Habitados a tal ponto pela saudade, os portugueses renunciaram a defini-la [...] Da saudade fizeram uma espécie de enigma, essência do seu sentimento da existência, a ponto de a transformarem num ‘mito’. É essa mitificação de um sentimento universal que dá à estranha melancolia sem tragedia que é o seu verdadeiro conteúdo cultural [...] (Lourenço, 1999: 113).

La consolidación de dicho mito colectivo intenta explicarse a sí mismo en numerosas letras fadistas, a través de un nosotros entendido, en términos globales, como nación:

E esta saudade de agora,  
não de algum bem acabado  
mas das saudades de outrora  
já não é saudade, é fado,  
canto da nossa tristeza,  
choro da nossa alegria.

(“Fados do fado”).

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2010/03/fado-dos-fados.html>)

En su recorrido crítico por el martirologio fadista, Luiz Moita (1936) hace énfasis en un fenómeno concreto y aún actual: hablar de fado parece implicar, casi forzosamente, hablar de *saudade*. Y se sirve de dicho argumento para lanzar una dura crítica a la impostura de introducir en las letras tan recurrentemente ciertos tópicos cargados de negatividad.

Por el contrario, para los letristas, existe una creencia generalizada de que cuanto más *saudade* contenga el fado, más se acerca al canon. Un ejemplo es el “Fado da saudade”, donde el yo poético, encarnado en la intérprete, hace alarde de que resulta “más fadista” vivir en la melancolía:

O mais feliz é o teu,  
tenho a certeza,  
é o fado da pobreza,  
que nos leva à felicidade.  
Se Deus o quis,  
não te invejo essa conquista  
porque o meu é mais fadista  
é o fado da saudade.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/716491/fado-da-saudade-amalia-rodrigues>)

[“El más feliz es el tuyo/ tengo esa certeza,/ es el fado de la pobreza,/ que nos quita la felicidad./ Si Dios así lo quiso,/ no te envidio esa conquista/ porque el mío es más fadista/ es el fado de la *saudade*].

Según Pablo Pérez López (2012: 99) “hablar de fado en dimensión filosófica significa hablar de *saudade* y de tragedia”. Acerca de la segunda, la crítica está dividida. Para Eduardo Lourenço (1999) el fado trasciende la *saudade*, haciéndose un canto casi gozoso. En cuanto a los fadistas, comprobamos a partir del análisis de un amplio trabajo de campo de Gray y DaCosta Holton que incluye entrevistas, cómo la mayoría pone de manifiesto que la *saudade* “is also [...] the same emotional ingredient which enables fado vocality”. (Es también el mismo ingrediente emocional que permite la vocalización del fado). Además, a la pregunta formulada “¿Cómo te preparas para interpretar fado?” La respuesta más habitual era “a través de la experiencia de la *saudade*” (DaCosta Holton, 2006: 4).

En la poesía portuguesa del siglo XX la escuela *saudosista*, liderada por Teixeira de Pascoaes, “un antiprogresista moderno”, como lo define Antonio Sáez Delgado (En Teixeira de Pascoaes, 2006: 15-20), que otorga al concepto de *saudade* “un lugar privilegiado en el imaginario cultural portugués. En él intenta encontrar la raíz y el tronco del árbol de la literatura portuguesa”. Así, en palabras del profesor, la *saudade* para Pascoaes se convierte en un “espacio extraordinario de revelaciones”, así como “un valioso medio de conocimiento metafísico, un sistema para indagar en lo indescifrable, en lo indecible, en lo impalpable” (En Teixeira de Pascoaes, 2006: 22-23). Entre las múltiples definiciones de *saudade* formuladas por el autor luso, quizá la más afin al

fado es la siguiente: “el deseo de la cosa o criatura amada que en dolor se convierte por la ausencia” (En García Prieto y Fernández, 2017: 12). Por tanto, en la obra Pascoaes, como bien sintetiza Carlos Taibo (2018: 86) “la *saudade* se materializa en la unión emotiva entre el deseo y el dolor, de tal forma que el deseo materializa el dolor y el dolor espiritualiza el deseo”. Teixeira de Pascoaes defiende que solo Galicia sería la otra patria de la *saudade* por su vínculo histórico y transfronterizo (*Ibid*). Por último, en una de sus obras más importantes, *Arte de ser português* (1920: 94), sugiere que en la *saudade* se amalgaman deseo y recuerdo, gusto y amargura (Teixeira de Pascoaes, 1920: 94).

Frente a esta defensa a ultranza por parte de Pascoaes y de António Sardinha, encontramos posturas y visiones mucho más críticas, como las de José Mattoso (1998: 98):

A inventariação dos caracteres específicos do povo português feita até meados deste século por essa elite cultural resultaria, por tanto, de um processo ilusório. Nem o sebastianismo nem a saudade, postas em relevo por António Sardinha [...] se podem considerar como características mais do que imaginárias do povo português.

En cambio, Mattoso (1998: 195) asocia la *saudade* lírica al hecho de que Portugal siempre fue un pueblo de emigrantes. Es evidente que el vocablo posee una amplia polisemia. En algunos fados aparece como sinónimo de errancia o sentimiento interior de desplazamiento, y el fadista tendría rasgos afines al *flanêur* baudelairiano al pasear sin rumbo por las callejuelas de los barrios de Lisboa en busca de su identidad.

La personificación de la *saudade* es uno de los recursos más utilizados en las letras de fado. Puede incluso entrar en el espacio íntimo de hogar, encarnada en una mujer, para llenar la soledad del amante que espera y reconfortarlo. Es el caso del tema “A saudade” (Linhares Barbosa/ Carlos Ramos):

Sabendo que em tua ausência  
prazer algum me conforta,  
no momento em que saíste  
a saudade entrou-me à porta [...]  
Estavas só, tive pena,  
disse-me então a saudade,

vamos esperar por ela,  
podes chorar à vontade.

(<https://www.vagalume.com.br/carlos-ramos/saudade.html>)

[Sabendo que en tu ausencia/ ningún placer me reconforta,/ desde el momento en que saliste/ me entró la *saudade* por la puerta.// Estabas solo, me dio pena,/ me dijo entonces la *saudade*, vamos a esperarla,/ puedes llorar a gusto].

Carlos Conde despliega ese mismo recurso de la personificación en “A saudade é minha” añadiendo otro elemento afín, como es la tristeza:

Venha a saudade,  
quero rir, brincar com ela,  
quero espreitar-te  
p’la cortina da janela!

Venha a tristeza,  
quero ter com quem chorar,  
abro-te a porta,  
meu amor, podes-entrar!

(Conde, 2001: 135)

[¡Que venga la *saudade*,/ quiero reír, bromear con ella,/ quiero mirarte a hurtadillas/ por la cortina de la ventana!// ¡Que venga la tristeza, quiero tener con quien llorar, te abro la puerta,/ ¡mi amor, puedes entrar!].

Así, el autor construye el poema apoyándose en la paradoja. Culmina asimismo la estrofa final mediante el empleo de una estructura paralelística:

A saudade que eu tenho e ando a cantar,  
é resto de um amor que alguém deixou,  
se a lembro, vivo o sol que anda a brilhar,  
se a esqueço, sinto a luz que já passou.

(*Ibíd*)

[La *saudade* que tengo y voy cantando,/ es el resto de un amor que alguien dejó,/ si la recuerdo, vivo el sol que está brillando,/ si la olvido, siento la luz que ya pasó].

De este modo, la ambivalencia en el tratamiento de la *saudade* se convierte en un tópico en manos de los letristas. Incluso en los escasos fados con final feliz, la *saudade* hace su aparición como un sentimiento casi reconfortante, a pesar del recuerdo doloroso:

Bendita a hora que o esqueci por ser ingrato  
e deitei fora as cinzas do seu retrato.

Desde esse dia sou feliz sinceramente,  
tenho a alegria para cantar e andar contente.

Só a noitinha, quando me chega a saudade  
choro sozinha, para chorar mais a vontade.

(“Só à noitinha”)

[Bendita la hora en que lo olvidé por ser ingrato/ y tiré las cenizas de su retrato./ Desde ese día, sinceramente, soy feliz,/ tengo alegría para cantar y estar contenta./ Solo en la noche, cuando me entra la *saudade*,/ lloro sola para llorar más a gusto].

Este tratamiento paradójico no responde a un mero efectismo estilístico. Como bien percibe António José Saraiva (1994: 84-85),

O sentimento chamado saudade caracteriza-se pela sua duplicidade contraditória: é uma dor da ausência e um comprazimento da presença, pela memória. É um estar em dois tempos e em dois sitios ao mesmo tempo, que também pode ser interpretado como uma recusa a escolher: é um não querer assumir plenamente o presente e não querer reconhecer o passado como pretérito. Do ponto de vista da actividade, é um acelerador combinado com um travão simultâneo [...] De qualquer forma, é um sentimento complexo, mesclado, doce-amargo, pouco propício a acção, e não deve ter contribuído pouco para que a personalidade portuguesa apareça a observadores estrangeiros como desnorteante e paradoxal.

Otro aspecto interesante tratado por algunos letristas es el juego con lo espectral, adhiriéndose a los símbolos nictomorfos a partir de la influencia notable del Romanticismo y de movimientos literarios posteriores como el Modernismo y el Decadentismo:

Então fiquei meditando  
que o louco que ninguém via,  
era a saudade chorando  
o fado da Mouraria.

(“Mataram à Mouraria”)

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2010/08/mataram-mouraria.html>)

Otras variantes son la yuxtaposición de *saudade* y disgusto, sustantivo de gran carga emocional y connotativa en el fado. Mientras que la asociación en términos absolutos de *saudade* y nacionalismo es más común desde una perspectiva exterior. Ortega y Gasset (1995: 15-16), en su cuaderno *Saudade, notas de trabajo*, diserta:

La *saudade* no es un tema portugués sino *el* tema portugués por excelencia. Si algún otro puede situarse a su vera es, acaso, la “Descoberta”. Ambos polarizan la realidad histórica que es Portugal. Y resulta que son una contraposición: la *Descoberta* es el ansia de *irse*, la *Saudade* el ansia de *volver*. La expatriación (*una vez*) y la re-patriación permanente: antes y después de la *Descoberta*. Portugal es el “hijo pródigo” de sí mismo. ¿Qué es en él lo más auténtico, el irse o el volver? Aquello lo hizo una vez: esto lo ha hecho y lo está haciendo siempre. Cada día, cada hora el portugués vuelve a sí.

Nótese lo que hay de grave en esto. La *Descoberta* es un quebrar el horizonte y un buscar el imprevisto más allá, en “mares nunca antes navegados”, la radical abertura. *Saudade* es solidificación de todo horizonte dado: un quedarse en lo viejo, en la costumbre. Una hermetización y el mayor no a la aventura.

Este último párrafo, el pensador español sintetiza todo lo que tiene el fado de filosofía derrotista, situándose en una postura que rechaza cualquier tipo de renovación o modernidad y desea perpetuar el pasado.



De la misma manera, el investigador francés Rémi Boyer (2010: 18-19), en su libro *Mystérique de la saudade*, realiza un abordaje lírico y mítico de este fenómeno, al que se refiere como “mito fundador” y “pilar central del alma portuguesa”. Emplea asimismo el concepto “Êtreté”, proveniente de la teosofía y que se podría traducir como “Seidad” o cualidad sustancial del Ser, pues entiende la *saudade* como un meta-sentido que no toma forma ni se apoya en el mundo del tener o del hacer.

Por último, no debemos pasar por alto que el fado, al internacionalizarse a partir de los años sesenta, con las giras y conciertos de Amália Rodrigues y de otros cantantes célebres por todo el mundo, fija definitivamente la *saudade* como su atributo principal, difundiéndola en lugares que aún desconocían ese término, y contribuyendo así a la asociación inmediata del tríptico fado-*saudade*-Portugal.

De este modo, el término *saudade* en la canción de Lisboa puede considerarse un estado anímico deseado o permanente, pero siempre enmarcado dentro de una amplitud de significantes que lo distinguen como mito colectivo. Lencastre (2015: 39) se refiere al mismo como un “desespero” que nos consume y alimenta al mismo tiempo.

Por último, los recopiladores de la antología, *Abençoada saudade. Cem poemas portugueses do adeus e da saudade*, José Fanha y José Jorge Letria (2002: 4), explican esta dualidad al defender que “não são sinónimos de fraqueza ou de morbidez, mas sim a corporização, sob forma poética, de uma sensibilidade que nunca se deixou emudecer ante a mágoa da ausência ou da distância”.

## 7.6. La ausencia

Retomando la última idea de Fanha y Letria acerca de la *saudade* y la distancia, podemos afirmar que el fado es el género poético-musical que más emplea el discurso de la ausencia. Según el análisis de Roland Barthes (1993: 35-36), la dinámica de la ausencia es la siguiente:

Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el

presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia. La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a *manipularla*: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje nace de la ausencia [...]). La ausencia se convierte en una práctica activa, en un *ajetreo* (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolía). Esta escenificación lingüística aleja la muerte del otro [...] Manipular la ausencia es aplazar este momento, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte.

En la canción de Lisboa se ponen de manifiesto todos los elementos mencionados por Barthes, y consideramos que tiene el mismo peso la queja por la partida que la distorsión temporal por la ausencia del amante. Todo ello entroncaría con el gran tema del amor imposible, de cuya tradición literaria occidental comenta David Pujante (2017: 134): “la queja mortuoria por un beso, cuando se insufla toda el alma en el ser amado y su ausencia, o su negación a la presencia, es muerte (pensemos en la transformación de Calisto en *Melibeo* y su postración por no poder ver a su amada)”.

Uno de los momentos trágicos por excelencia en la canción de Lisboa es el de la despedida, por lo general, en el muelle o en la playa. Varias piezas tienen como núcleo central el pronunciamiento de ese adiós previo a la angustia de la espera, dentro de un entorno hostil y lúgubre. Como ejemplo clarificador, este poema de Vasco Lima Couto:

Disse-te adeus e morri  
e cais vazio de ti  
aceitou novas marés.  
Gritos búzios perdidos  
roubaram dos meus sentidos  
a gaivota que tu és.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564108/>)

Asimismo, el tema tradicional “Fui dizer-te adeus ao cais” se detiene en el momento gélido del adiós, donde quedan reflejados los amores asimétricos que ya observamos en la copla. En el caso del fado, es común la representación de un romance truncado por los peligros de los viajes marítimos y el tiempo indefinido de la ausencia,

que impide la unión de los amantes. Abundan sustantivos y verbos que expresan el distanciamiento, dentro de una poética que entronca con el tema del dolor de amores de las Cantigas de Amigo, donde la doncella triste y solitaria mira hacia mar y los barcos, mientras reflexiona sobre la ausencia del amado:

Fui dizer-te adeus ao cais  
guiada p'lo sentimento  
que levava os passos meus;  
não devo sentir jamais  
a tristeza do momento  
em que dizemos adeus.

Apenas duas palavras,  
um leve aperto de mão  
e um beijo que simuleo.  
Ao tempo em que te afastavas  
senti que meu coração  
ia contigo também.

Já distantes, os olhos teus  
não viam que a minha mão  
ia acenando a tremer.  
Volta depressa, por Deus,  
levaste o meu coração,  
sem ti não posso viver.

(<https://www.lettras.com/fernando-mauricio/1362888/>)

Otro ejemplo de esa clara herencia de la lírica tradicional<sup>94</sup> lo encontramos en “Longe de tras” (Hernâni Correia/ Arlindo de Carvalho), construida a partir de la alegoría de la orilla como símbolo de la separación de los amantes. Asimismo, retoma la

---

<sup>94</sup> Pensamos también en jarchas que tratan el tema de la ausencia: “Di cómo soportar esta ausencia. ¡No tanto de ella! ¡Ay de los ojos de la enamorada, si no [estás] tú!” (En <https://lenguayliteraturap.blogspot.com/2015/03/las-jarchas-iii-la-lirica-arabe-vulgar.html>)

clásica estructura paralelística y el arquetipo de la doncella rebosante de un amor que no puede dar, de ahí las inclemencias de la espera:

Tenho meu amor para além do rio  
e eu cá deste lado cheinha de frio.  
Tenho meu amor para além do mar  
e tantos abraços e beijos para dar.

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/11/longe-daqui.html>)

El mar como imagen culta, imagen del amor frustrado también era común en los cancioneros (Deyermond, 2001: 24). La sensación de inestabilidad de la vida y de la psique, simbolizada en un océano que magnifica la ausencia, se refleja de forma clara en esta serie de fados, junto al deseo de autodestrucción de las heroínas:

Julguei endoiceder quando partiste,  
deixando entre nós dois funda barreira,  
caiu dentro de mim a noite triste,  
feita de sombras negras sem barreira.

Durante dias fui folha caída  
que o vento vai levando por aí.  
Fumei, chorei, bebi, maldisse a vida,  
e desejei morrer, morrer por ti [...]

(<https://www.vagalume.com.br/andre-baptista/julguei-endoidecer.html>)

La ausencia entronca con el tema de la soledad, tan arraigado en la lírica galaico-portuguesa a partir de las Cantigas de Amigo y con el subgénero de la Barcarola, relacionado con la vida marítima y el diálogo de la voz lírica femenina con el mar. Ellen Gray (2013: 3332) señala las diferentes tipologías de soledad presentes en la canción de Lisboa:

Within many lyrics, within the talk about fado, and as part of a stereo-type of what it means to live the fadista life, exists an ethos of melancholy, of loss and

of nostalgia in which loneliness or being tragically alone often figures as central. There is the loneliness of the individual and the singularity and aloneness of a nation with an island mentality—a geographical isolation heightened by the enclosures of the past dictatorship.

[Dentro de muchas letras, dentro del discurso sobre el fado, y como parte de un estereotipo de lo que significa vivir una vida de fadista, existe un *ethos* de melancolía, de pérdida y de nostalgia o el estar trágicamente solo, a menudo figura como tema central. Está la soledad del individuo y la singularidad y soledad de una nación con mentalidad de isla: un aislamiento geográfico acentuado por los confinamientos de la dictadura pasada].

De este modo, la focalización en la soledad trágica, a la que se refiere Gray, por ausencia de la persona amada, puede considerarse uno de los grandes tópicos del fado, en el que opera una evidente intertextualidad con la lírica tradicional, sobre todo cuando el autor de la letra es un poeta culto y buen conocedor de la tradición galaico-portuguesa. Es el caso de José Carlos Ary dos Santos, cuyo poema “Meu amigo está longe” enfatiza el sentimiento de orfandad y dolor por la separación:

Nem um poema, nem um verso, nem um canto,  
tudo raso de ausência, tudo liso de espanto.  
Amiga, noiva, mãe, irmã, amante,  
meu amigo está longe  
e a distância é tão grande [...]

Ai esta mágoa, ai este pranto, ai esta dor,  
dor do amor sozinho, o amor maior.  
Amiga, noiva, mãe, irmã, amante,  
meu amigo está longe  
e a tristeza é tão grande.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodriques/232343/>)

Así, como expone Anne Carson (2015: 44), el sujeto de la mayoría de los poemas de amor no es el amado sino “ese hueco”. Por otro lado, observamos como en el

fado el amor puede ser concebido como un aplazamiento en el cual pensar en el amigo, como sucedía en las Cantigas,<sup>95</sup> equivale pensar en su ausencia. En temas archiconocidos como “Barco negro” (<https://www.lettras.com/mariza/485205/traduccion.html>), la tragedia se concentra en pasajes como “vi o teu braço acenando/entre as velas já solas” (vi tu brazo agitándose/ entre las velas ya desplegadas), donde además los rasgos del amante quedan difuminados. Se trata de un viaje marítimo que la protagonista no acaba de asumir y, por tanto, repite como un mantra los últimos versos del estribillo:

Eu sei, meu amor,  
que não chegaste a partir,  
pois tudo em meu redor  
me diz que estás sempre connigo.

(<https://www.lettras.com/mariza/485205/traduccion.html>)

Es interesante la mención de las “fuerzas elementales, que simbolizan la pasión sexual”. Alan Deyermond (2001: 21) las sitúa dentro “de una tradición oral femenina muy difundida y muy antigua”. Las encontramos en la segunda parte de la letra:

No vento que lança areia nos vidros,  
na água que canta, no fogo mortiço [...]

(<https://www.lettras.com/mariza/485205/traduccion.html>)

La soledad resignada de la mujer que guarda ausencia al compañero puede cobrar tales dimensiones que desplace la religiosidad y la fe, sustituyéndola por un estado de enajenación, como podemos observar en “Guarda-me a vida na mão”. Destaca la recurrencia del adjetivo “triste” y del sustantivo “tristeza” en este grupo de fados:

---

<sup>95</sup> En Cantigas de Amigo clásicas como la que citamos a continuación, del Rey Sancho I, encontramos grandes paralelismos con el fado: “*Ai eu coitada,/ como vivo en gran cuidado/ por meu amigo, que ei alongado!/ Muito me tarda/ o meu amigo na Guarda!// Ai, eu coitada,/ como vivo en gran desejo/ por meu amigo, que tarda e non vejo!/ Muito me tarda/ o meu amigo na Guarda!*” (¡Ay, triste de mí, que vivo con gran pena por mi amigo, que está lejos! *Mucho me tarda mi amigo en la Guarda* [ciudad de Portugal]) (En Frenk, 1998: 55)

Guarda-me a vida na mão,  
guarda-me os olhos nos teus.  
Dentro desta solidão  
nem há presença de Deus.

Como a queda dum sorriso  
p'lo canto triste da boca.  
Neste vazio impreciso  
só a loucura me toca.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/777465/guarda-me-a-vida-na-mao-ana-moura>)

Inevitablemente, la citada estrofa nos remite a la poesía clásica de los cancioneros y a la glosa de Jorge Manrique “Sin Dios y sin vos y mí”:

Yo soy el que por amaros,  
estoy, desde os conocí,  
sin Dios y sin vos y mí.

(<https://poemas.uned.es/poema/yo-soy-quien-libre-me-vi-jorge-manrique/>)

En la voz poética (tanto femenina como masculina) que se lamenta de la ausencia opera un proceso de autoconciencia del vacío y de lo incompleto, pues la plenitud solo reside en la presencia del amante, aunque la incertidumbre del regreso también pueda tener “un lado sensual”, parafraseando a Anne Carson (2015: 145). Estos estados de lucidez, tan presentes en los personajes femeninos, propician la transparencia y la revelación de secretos, como explica Lawrence Lipking (1988:XXII-XXIII):

Abandoned woman often teach men that awareness. Unlike the stereotypical Other, they tend to reveal their secrets. The situation may help account for this frankness: once the woman has lost her lover, she has nothing to gain from silence and mystification. Her whole existence depends on the who has gone, her only hope consists of making that one respond and echo her feelings. She sends a stream of poems, pleas, and letters– often too many. These motives are so

transparent, in fact, that even male poets find it easy to express them in first person.

[Las mujeres abandonadas, a menudo enseñan a los hombres esa conciencia. A diferencia del Otro estereotipado, tienden a revelar sus secretos. La situación puede ayudar a explicar esta franqueza: una vez que la mujer ha perdido a su amante, no tiene nada que ganar con el silencio y la perplejidad. Toda su existencia depende del que se ha ido, su única esperanza consiste en conseguir que aquél responda y se haga eco de sus sentimientos. Le envía un torrente de poemas, ruegos y cartas, a menudo demasiados. De hecho, estos motivos son tan transparentes, que incluso a los poetas masculinos les resulta fácil expresarlos en primera persona].

Gramaticalmente, adquiere un espacio importante ese “tú” que se hace presencia a través de símbolos como el retrato y la alcoba vacía, pero no deja de ser fruto de una sintaxis de la ausencia y la escisión. A esto se suma la tendencia a evocar los momentos fugaces de convivencia. “Lugar vazio”,<sup>96</sup> del repertorio de Hermínia Silva, aúna estas ideas:

É de noite que me lembro de tudo o que tinha  
ao sentirme-te abandonada, deitada, sózinha.  
Lembro aquela felicidade que outrora foi minha.

Chego a julgar-te a meu lado, contigo deitado,  
procuo na escuridão, mas o teu lugar vazio  
está tão vazio e tão frio  
como esse teu coração.

Olhando a tua moldura virada tras mim,  
ambos sofremos o mesmo destino ruim,  
falta nela o teu retrato e faltas-me tu a mim.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2008/06/lugar-vazio.html>)

---

<sup>96</sup> Esa pieza también forma parte de repertorios fadistas masculinos. Véase la versión clásica de Tony de Matos ([https://www.youtube.com/watch?v=39teoHjw40E&ab\\_channel=MiguelCatarino](https://www.youtube.com/watch?v=39teoHjw40E&ab_channel=MiguelCatarino))



[Es de noche que me acuerdo de todo lo que tenía/ al tumbarme abandonada, recostada, sola./ Recuerdo aquella felicidad, que antaño fue mía.// Llego a sentirte a mi lado, contigo tendidos/ busco en la oscuridad, pero tu lugar vacío/ está tan vacío y tan frío/ como este corazón tuyo.// Mirando tu marco girado hacia mí/ ambos sufrimos el mismo destino ruin, falta en él tu retrato y tú me haces falta].

El tiempo del amor queda así suspendido en el pasado y, por tanto, idealizado. Esto provoca que el sentimiento de *saudade* se proyecte no solo hacia el pasado, sino también hacia el futuro<sup>97</sup>. El poema “saudades do futuro” gira en torno a este último concepto. Los versos finales, de tono épico, remiten a la tradición literaria del amor cortés, donde la fuerza de la pasión amorosa permite superar todos los obstáculos:

Tenho tantas saudades do futuro,  
dum tempo que contigo hei-de viver.  
Não há mar, nem fronteiras, nem há muros  
que possam, meu amor, o amor deter.

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/07/saudades-do-futuro.html>)

Se expresa, de este modo, el deseo de que corra el tiempo pues el futuro simboliza el regreso y, por tanto, la presencia. De ahí la distorsión temporal, fruto de un presente emocionalmente incómodo por la espera y la asunción de un *fatum* accidentado a causa de los peligros del mar.

### 7.7. El dolor y la tristeza

Uno de los clichés habituales en cuanto a la recepción del fado, tanto a nivel nacional como internacional, es su tristeza. Escribe Daniel Gouveia: “Os detractores do Fado acusam-no de ser uma canção triste. Essa característica é encarada, mesmo pelos

---

<sup>97</sup> La expresión portuguesa “sentir saudades do futuro”, tan arraigada en el acervo popular lusitano, al igual que el propio sustantivo *saudade*, apenas tiene equivalencias en otras lenguas y merecería un análisis más amplio, dentro de las áreas de estudio de la etnografía y de la psicología cultural.

defensores e pelos próprios fadistas, quase como um complexo, especialmente se estão a explicar o fado a estrangeiros” (Gouveia, 2013: 185).

Así, el musicólogo portugués acepta que una amplia mayoría de fados es de temática “triste, saudosa, trágica, nostálgica y fatalista”. Y observa cómo la tristeza está presente desde los orígenes del fado, pues el pueblo humilde, fundador de este género “não podia cantar outra coisa senão os seus sofrimentos sentidos na alma e no estômago, e cantando-os talvez fosse o único remédio para seus males espantar” (Gouveia, 2013: 186).

Una idea parecida ya la había desarrollado Avelino de Sousa (1912), uno de los grandes defensores del fado, asociando la precariedad laboral y la mala alimentación con la tristeza. Por otro lado, Daniel Gouveia (*Ibíd*) cita el gusto por la tragedia en el teatro portugués, con obras capitales como *Frei Luis de Sousa*, de Almeida Garrett (1843), que trata el tema del adulterio.

El tono doliente del fado es dardo fácil para los críticos y detractores del mismo, que lo califican una y otra vez de *morno*, *dolente*, *triste*. Ya desde el siglo XIX la llamada Generación del 70, con Eça de Queiroz a la cabeza, expuso abiertamente su rechazo a este género poético musical, tanto en artículos de prensa como en sus novelas. Y casi un siglo más tarde, António Osório ([1974] 2016: 119), en su *Mitología fadista*, habla de la “cantinela llorosa” y culpa al turismo de haber reducido el fado en los últimos años a un “chillido pintoresco y tristón”. Como nota etnográfica más contemporánea es oportuno anotar la visión de Miguel Esteves Cardoso que, ante la incompreensión por parte de los extranjeros de la abundante tristeza contenida en el fado y su petición a los fadistas de canciones más alegres, comenta: “Sería el botín la revolución o, peor todavía, *la alegría*. Los extranjeros salen para alegrarse, cuando están un poco bajos. Los portugueses salen, en cambio, cuando están un tanto bajos, para ver si consiguen descender un poco más” (En Silva y Fonseca Santos, 2009: 266-267).

En cuanto a la poesía portuguesa culta, un caso singular es el de António Nobre, que explotó el tema de la tristeza en su libro de poemas *Só* (1892), bajo el subtítulo: *Este é o livro mais triste que se escreveu em Portugal*. En la expresión sentimentalista de su poesía y el empleo recurrente de la temática de la *saudade* y de ciertos giros coloquiales en el lenguaje, percibimos paralelismos con el fado. Seabra Pereira (1975) hace referencia al fatalismo siniestro de *Só* (1892), característico del Decadentismo, que se deleita en un imaginario necrófilo de matices mórbidos, donde la

experiencia real de la enfermedad de la tuberculosis, causa de la muerte de Nobre en 1900, se reflejará en toda su escritura.

Respecto a la mirada externa de los críticos extranjeros hacia la literatura portuguesa, una de las más lúcidas es la de Miguel de Unamuno (1969: 8) cuando se refiere a “ese tono de desesperación resignada o de resignación desesperada que aparece a cada momento en la literatura portuguesa”. El escritor y filósofo vasco consideraba el culto al dolor como uno de los sentimientos más característicos del país vecino y no duda en resumir toda la literatura portuguesa en los siguientes términos: “Su literatura, incluso su literatura cómica y jocosa, es una literatura triste” (*Ibid*: 47).

Redundando en el concepto de tristeza, Ramón Gómez de la Serna (1979: 25-26), en su libro *Interpretación del Tango*, resume así a la esencia del fado y de la milonga argentina: “En el fado como en la milonga abunda la idea de inestabilidad de la vida, la tristeza del destino fatal. Por eso preludian un *choradinho* las guitarras portuguesas y hay una quejicosidad extraña en el fado”.

Siguiendo los interrogantes que plantean Firmino y Guerreiro (1984) desde su visión antropológica de la práctica fadista en el barrio de Alfama, ¿se podría considerar el portugués un pueblo triste? ¿Podríamos hablar de una tristeza urbana, bien enraizada en Lisboa, en contraposición a una alegría rural manifestada en el folclore tradicional y más concretamente en los cantos alentejanos, minhotos, ribatejanos o beirões, que autores como Avelino de Sousa (1912) han comparado con el fado? A pesar de la asociación inevitable de la tristeza lisboeta con la población emigrante, hay otras manifestaciones alegres que la contradicen, como es el caso de las Fiestas de los Santos y las Marchas de Rua, también conocidas como Marchas Populares.

Dentro del tema del dolor, la lágrima es una de las metonimias fundamentales para expresar la esencia trágica, no solo del fado sino de toda la literatura portuguesa, y así lo resume el escritor José Régio (1964): “Borbulham mares de lágrimas na nossa literatura” (En Osório, 2016: 32). Uno de los ejemplos sobresalientes sería la primera estrofa de *Mensagem* de Fernando Pessoa, aparecido en 1934, que recogen la influencia que ejerce el mar sobre el pueblo. Un mar, visto como amenaza constante, que provoca tristeza y muerte:

Ó mar salgado, quanto de teu sal  
são lágrimas de Portugal!

Por te cruzarmos, quantas mães choraram,  
quantos filhos em vão rezaram!

Quantas noivas ficaram por casar,  
para que fosses nosso, ó mar!

(En Fanha y Letria, 2003: 73)

Quizá uno de los poemas más trágicos del cancionero portugués es “Lágrima”, compuesto Amália Rodrigues. En el contexto de un amor no del todo correspondido, surge la lucha de *eros* con *tánatos*:

[...]  
Se considero  
que um dia hei de morrer,  
no desespero  
que tenho de te não ver,  
extendo o meu xaile,  
extendo meu xaile no chão,  
extendo meu xaile  
e deixo-me adormecer.

Se eu soubesse que morrendo  
tu me havias de chorar,  
por uma lágrima,  
por uma lágrima tua,  
que alegria  
me deixaria matar.

(Rodrigues: 1997: 29-30)

El *pathos* es el elemento clave en la estructura temática de fados como el que acabamos de citar, pues aporta matices de pasión doliente y fatalista. Así lo manifiestan estudiosos como Cohen (2003: 78): “Fados are usually thought of sad, passionate creations, full of pathos” (Los fados se perciben normalmente como creaciones tristes y apasionadas, llenas de *pathos*).

En la canción de Lisboa, los tropos del sufrimiento se fundamentan a menudo mediante el empleo de clichés, enlazados a través de comparaciones. El mar en tempestad, los barcos a la deriva, el llanto desbordado son tropos de la *tormenta amoris* por la que pasan los personajes femeninos :

Neste inferno, por meu mal,  
sou qual barca sem governo  
a mercê dum temporal;  
sofri tanto que nem sei  
se faria um mar de pranto,  
tanto pranto que eu chorei.

(“Sem carinho”)

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2011/01/sem-carinho.html>)

Mar de mágoas sem marés,  
onde não há sinal de qualquer porto.  
De lés a lés o céu é cor de cinza  
e o mundo desconforto.  
No quadrante deste mar que vai rasgando  
no horizonte, sempre iguais à minha frente,  
Há um sonho agonizando,  
lentamente, tristemente...

(“Triste sina”)

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/567290/>)

Vi depois numa rocha uma cruz  
e o teu barco negro dançava na luz,  
vi o teu braço acenando, entre as velas já soltas [...]

No vento que lança areia nos vidros,  
na agua que canta, no fogo mortiço [...].

(“Barco negro”)

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/230933/>)

Abundan asimismo las letras cuyo discurso relaciona el fado y su instrumentación con el sonido del llanto, desplazando el sufrimiento amoroso personal hacia una dimensión identitaria nacional, tal y como la presenta Júlio de Sousa en el “Fado da loucura”

Chorai, chorai,  
guitarras da minha terra,  
que vosso pranto encerra  
minha vida amargurada.

(<https://www.vagalume.com.br/lucilia-do-carmo/loucura.html>)

Y otra versión del mismo autor, reza:

Chorai, chorai,  
poetas do meu país,  
trancos da mesma raiz  
da vida que nos juntou.

(<https://www.lettras.com/carlos-do-carmo/483796/>)

El tema del dolor está ligado a la poesía culta portuguesa en su vertiente más épica. Por ende, los poetas populares copian el modelo de Camões, lo traducen a la lírica del fado (Mascarenhas, s.f.: 506) y lo llevan a su terreno. Los propios sonetos de Camões funcionan tan bien en el fado que no hay necesidad de modificar, adaptar o actualizar la letra. Por ejemplo, en “Dura memória”, simplemente se repiten los versos finales de cada estrofa, para adaptarlo a los parámetros musicales del fado y subrayar la tensión dramática:

Memória do meu bem cortado em flores  
por ordem dos meus tristes e maus fados.  
Deixai-me descansar com meus cuidados  
nesta inquietação dos meus amores (bis)

Basta-me o mal presente e os temores  
dos sucessos que espero infortunados,

sem que venham de novo, bens passados  
afrontar o repouso com as suas dores (bis) [...]

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/232332/>)

Para Véronique Mortaigne (2003: 6) “el fado es un goce doloroso. No ofrece remedio alguno a las desdichas amorosas y existenciales, sencillamente las atraviesa con la esperanza de un cambio; esperanza fuertemente anclada en la historia y en la cultura portuguesas”. La investigadora francesa (*Ibid*) menciona específicamente un fado compuesto por Frederico de Brito como quinta esencia del dolor, “Volta atrás vida vivida”, interpretado magistralmente por Argentina Santos en la madurez de su dilatada carrera musical:

Volta atrás, vida vivida,  
para eu tornar a ver  
aquela vida perdida  
que nunca soube viver.

O tempo vai pasando  
e a gente vai-se iludindo  
ora rindo, ora chorando,  
ora chorando, ora rindo.

Meu Deus, como o tempo pasa,  
dizemos de quando em quando.  
Afinal o tempo fica,  
a gente é que vai pasando.

(<https://www.lettras.com/argentina-santos/1917928/>)

[Vuelve hacia atrás, vida vivida,/ para que yo vuelva a ver/ aquella vida perdida/  
que nunca supe vivir.// Va pasando el tiempo/ y la gente se autoengaña/ ora  
riendo, ora llorando,/ ora llorando, ora riendo.// Dios mío, cómo pasa el tiempo,/  
decimos de tanto en tanto./ Al final, el tiempo permanece, la gente es la que va  
pasando//].

Asimismo, en el análisis que realiza Castelo-Branco (2000: 148) del citado fado, subraya: “La gran tensión vocal y el ritmo lento con los cuales [Argentina Santos] interpreta este fado, acentúan la nostalgia de un pasado irremediabilmente perdido”. Se trata de un sentimiento que conecta con el tema del *tempus fugit*, presente en toda la literatura universal.

Por su parte, Ellen Gray (2013: 437) estudia la canción de Lisboa desde su mediación afectiva, propiciada por el componente palpable de la música como género, pero también la voz y las historias cantadas. Asimismo, la profesora menciona el sentido de “conmovedora periferia” que transmiten las voces del fado. Por tanto, esta canción desarrollaría como ninguna otra música popular lo que se podría llamar la estética del *pathos*, teniendo además en cuenta su emplazamiento atlántico y la sinceridad con la que se expresa el lamento cuando se conjugan poema y canto.

En cuanto a la tristeza, es común que derive en desasosiego. De hecho, investigadores como Richard Elliott (2008: 116), encuentran una conexión con *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa,<sup>98</sup> esencialmente en la forma de expresar el existencialismo y la percepción de la experiencia vivida vinculada al espacio y al lugar, la capital portuguesa. De este modo, el heterónimo Bernardo Soares, entrelaza sus propias inquietudes sentimentales con las de otros habitantes de Lisboa con los que interacciona. Comenta Elliott: “A strong sense of alienation amongs the crowd comes into play in Pessoa’s work, leading to a yearning for a past in which individuals were more noticeable” (“Una fuerte sensación de alienación entre la multitud entra en juego en la obra de Pessoa, que conduce a un anhelo por un pasado donde los individuos eran más notables”).

Por tanto, el fado contiene una expresión altamente introspectiva. Los intérpretes escudriñan en sus propias vivencias para transmitir las al público amplificando la tristeza, en todas sus variantes, y acentuando la intensidad dramática a la hora de interpretar la letra. La guitarra portuguesa contribuye a dialogar con la voz durante los silencios vocales, por medio de contracantos,<sup>99</sup> expandiendo así el *pathos*.

---

<sup>98</sup> Rafael Morales ha dedicado un sugerente estudio al Pessoa de *El libro del Desasosiego*, titulado *El misántropo desdeñoso*. Cantabria: Libros del Aire, 2019.

<sup>99</sup> Líneas melódicas secundarias.



## 7.8. Toros y *marialvismo*

Desde tiempos inmemoriales, la lidia de los toros está ligada a la vida y costumbres portuguesas. Estrabón se refiere al toreo a caballo lusitano con las siguientes palabras: “Os povos de litoral, amigos de desafiar, a cavalo, os touros, que nas Hispânicas têm fúria” (En Mascarenhas, s.f: 150). Como comenta Mascarenhas Barreto, la lidia de los toros en Portugal era un entrenamiento para la guerra, además de una prueba de gallardía y valor (*Ibid*: 154). Así, los festejos taurinos serán una diversión exclusivamente ibérica, con la excepción de algunas regiones del sur de Francia, y se consolidan tanto en España como en Portugal en el siglo XVIII. Por tanto, son anteriores a la aparición del fado, pero, Ruben de Carvalho (2016: 39) explica que “o ambiente taurino constituiu o local físico e cultural onde naturalmente ele começou por ser acolhido”.

Otro historiador de la canción de Lisboa, Pinto de Carvalho, “Tinop” (2003: 28-29), señala que la *toirada* y la *espera de toiros* eran el pretexto para deambulaciones festivas en las que el componente musical era importante. En dicho ambiente, bailes y músicas populares del XVIII como la *modinha*, la *fofa*, el *lundum* o el fandango fueron destronadas por el fado. La *espera de toiros* consistía en aguardar hasta la madrugada el paso de las reses que se iban a lidiar al día siguiente en la plaza del Campo de Santa Ana, trasladadas por jinetes a través de los campos del Ribatejo hasta la capital lusa. El encierro suponía todo un acontecimiento para la bohemia de la capital, que seguía el recorrido de las manadas de toros y aprovechaba para cantar en tabernas y ventas (*retiros*) que formaban parte de la ruta. El citado estudioso del fado apunta que Maria Severa, gran aficionada a la fiesta brava, participaba en las *esperas*, y otros cronistas mencionan que ella y otras intérpretes de su época, como Joaquina dos Cordões o Chicória do Sarmento, cantaban fados también al día siguiente durante el festejo taurino. Por tanto, no era un ambiente exclusivamente masculino y las mujeres acudían a los encierros y a la plaza, integrándose plenamente en el espectáculo de forma espontánea y desenfadada:

A Severa lá cantarolava o seu repertorio decotado com um impudor feliz e batia o fado ao som da banza do Sousa do Casação, desde o escurecer até que ás duas horas da noite, que o gado pegava de sair para a praça do campo de Sant’Ana.

(Pinto de Carvalho, 2003: 29)

[Allí Severa cantaba su repertorio atrevido con un impudor feliz y bailaba el fado al compás de la guitarra de Sousa do Casacão, desde el anochecer hasta las dos de la mañana, cuando el ganado partía hacia la plaza del campo de Santa Ana].

En los poemas populares que idealizan el pasado lisboeta o que establecen una reflexión metafadista, no faltan las menciones a las *esperas* y a las corridas reales. Es el caso de “Lisboa antiga”, uno de los fados más versionados de todos los tiempos, más conocido en España como “Abril en Portugal”:

Olhai, senhores, esta Lisboa de outras eras,  
dos cinco réis, das esperas e das toiradas reais [...]

(<https://www.letras.com/amadeu-do-vale/1146639/>)

[Miren, señores, esta Lisboa de otros tiempos,/ de los cinco reyes, de los encierros y las corridas reales].

Además, las letras de tradición taurina, como observan García Prieto y Fernández (2017: 37), “van muchas veces ligadas al tradicionalismo monárquico”. Así, el metafado “Biografia do fado” personifica la música en varios arquetipos decimonónicos, entre ellos, el bohemio que deambula por el barrio de Mouraria y la figura del rejoneo. Por ende, es común otorgarle al fado atributos masculinos, aprovechando su propio género gramatical, a partir de un empleo redundante de la personificación:

Preguntam-me p’lo fado  
eu conheci-o [...]  
Entrava na moirama a horas mortas,  
ia abrir as meias portas,  
era o rei daquela estúrdia.

Foi às esperas de gado,  
foi cavaleiro afamado,  
era o delírio no entrudo.

(<https://www.lettras.com/carlos-ramos/492350/>)

[Me preguntan por el fado, yo lo conocí. Entraba en Mouraria a altas horas,/ iba a abrir las puertas entreabiertas,/ era el rey de aquella juerga.// Fue a los encierros de ganado,/ fue un famoso rejoneador/ era el delirio en el carnaval].

Al igual que en la copla, el tema taurino es recurrente en el fado y se remonta a sus orígenes, estrechamente ligado al mito de Maria Severa y del Conde do Vimioso, uno de los mejores rejoneadores de su tiempo, que sobresalía por su gran fortaleza física. Como explica Oriana Alves (2014: 19) en su estudio *Lisboa na poesia do fado*, “Até finais do século XIX, fado e touradas andam à par, com a particularidade de a lide portuguesa incluir a participação de cavaleiros aristócratas e toreros espanhóis”.

Así, el vínculo con España y en particular con Andalucía aflora en el imaginario de la música popular, especialmente cuando se trata del toreo de a pie,<sup>100</sup> con un buen número de tópicos en común con la copla, plasmados en el “Fado do toureiro”, escrito por Amadeu do Vale: la atracción por el héroe, la angustia de la mujer ante el juego con la muerte o la loa a los toreros sevillanos y de etnia gitana:

Era um toureiro de raça  
como os de raça cigana,  
toureiro cheio de graça,  
como a graça sevilhana.

Na arena sereno e forte  
abre o capote, valente,  
sempre que entra na sorte  
eu vejo a morte a sua frente.  
Cingido ao toiro, traje d'oiro  
à luz do sol a rebrilhar

---

<sup>100</sup> La gran diferencia con las corridas de toros a la portuguesa radica en que en éstas no matan al toro en el ruedo.

vejo o meu querido  
destemido a tourear.  
E quando a lide se decide  
eu oiço enfim, uma ovação,  
junto ao altar  
rezo a chorar, uma ovação.

Toureiro audaz e valente  
frente a um toiro traiçoeiro,  
eu sinto a vida pendente  
da vida desse toureiro.

Mas, ai, se numa corrida  
o meu amor arrogante  
sofrer alguma colhida  
**eu perca a vida** no mesmo instante.

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2019/07/fado-do-toureiro.html>)

Esta amada pasiva, en cuyo amor palpita la disgregación de *tánatos*, es idéntica a la de coplas como “El relicario”:

Un lunes abrilero  
él toreaba y a verlo fui,  
nunca lo hiciera y aquella tarde  
de sentimiento creí **morir**.

(<https://www.lettras.com/sara-montiel/1024673/>)

También lo observamos en las “Coplas de Pedro Romero”:

Traje color manzana, ¡y olé!  
y medias carmesí, ¡qué primor!  
y unos ojos tan grandes, ¡olé y olé!

¡Tenedme que me caigo!

¡Que me muero yo!

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 166-167)

Se trata de mujeres en estado de zozobra por un hombre que se juega constantemente la vida y el prestigio. Esto hace que se refugien en la religión como consuelo, como no podría ser menos en ese contexto.

Por otro lado, en el fado se privilegia el rejoneo por encima del toreo de a pie, tan recurrente en la copla y el flamenco, y el arquetipo masculino por excelencia es el del rejoneador, denominado *cavaleiro*, o *marialva*.<sup>101</sup> Fruto de la ideología patriarcal, posee atributos de valor, agilidad, belleza física. Es bohemio por excelencia y asiduo de las noches de farra lisboetas. Para Miguel Vale de Almeida (1997:1) “o cavaleiro concentra os elementos míticos da masculinidade hegemónica. O cavaleiro –debe ser– a personificação do Marialva: simultaneamente masculino, nobre e poderoso”.

El otro arquetipo de hombre valiente en el imaginario popular luso es el forcado, figura genuinamente portuguesa, que se enfrenta al toro a pecho descubierto y lo abraza, en una fusión completa donde convergen lo místico y lo erótico. Como observa Vale de Almeida (1997: 2) el forcado vendría a representar a la plebe y el *cavaleiro* a la nobleza portuguesa. Ambos extremos de la jerarquía social se encuentran y alternan tanto en el universo taurino como en el fadista, formando un vínculo fuerte e indisoluble tauromaquia-fado. Así, los historiadores del género recogen la atracción de la aristocracia bohemia del XIX por el exotismo y el lumpen de las tabernas de Alfama y Mouraria, ubicadas en los barrios proletarios y marginales lisboetas. Asimismo, Almeida (*Ibíd*) analiza esta convivencia entre fadistas y *marialvas*, por oposición a una falta de masculinidad en la burguesía y la intelectualidad, afirmando que su discurso se construye sobre las contradicciones dinámicas de la masculinidad ideal, entre la valentía y el desenfreno, entre la nobleza y el impulso de los instintos. Y añade que las expresiones “marialva e marialvismo podem ser vistas como símbolos-chave que nos falam de formas históricas e culturais de construção da desigualdade, alicerçada sobre uma retórica da masculinidade”.

Frente a las citadas representaciones, encontramos un prototipo de mujer objeto que se contagia de la exaltación de la fiesta y del valor de los lidiadores, mitos

---

<sup>101</sup> El Marqués de Marialva originó dicha etimología. Escribió un importante tratado sobre rejoneo, y al igual que Vimioso, frecuentó con asiduidad los circuitos bohemios del fado y las tabernas.

patriarcales por excelencia del poder. Para el escritor tauromáquico Pepe Luís (1945: 19-20).

O fado é capaz, como nenhuma outra canção, de exaltar a festa dos toiros com aquela ardência com que a multidão aplaude e projecta a sua voz em frases aclamativas perante um admirável lance em que a vida de um artista é jogada com arrogancia e dele sai aureolada uma luminosa arte, como é a do toureiro, sem igual nas modalidades que o génio humano tem idealizado. Para se cantar a beleza da festa, é necessário senti-la [...]

[El fado es capaz, como ninguna otra canción, de exaltar la fiesta de los toros con aquella vehemencia con la que la multitud aplaude y proyecta la voz en frases aclamatorias ante un lance donde el artista se juega la vida con arrogancia y sale del mismo aureolando un arte luminoso, como es el del torero, sin igual en las modalidades que el genio humano ha idealizado. Para cantar la belleza de la fiesta es necesario sentirla].

Así, en paralelo a esta idealización de toreros y rejoneadores, protagonistas de la fiesta brava, hallamos una admiración popular por la figura del forcado. La pieza “Cinta vermelha” hace referencia a la prenda que distingue al forcado portugués: la faja roja. El poema, de un erotismo explícito poco común en el fado, alude a la atracción que siente la protagonista (cantante de fados) hacia su amante (forcado) y su afán de exhibirlo en la plaza para que trascienda su romance:

Põe esta cinta vermelha  
p’ra adelgaçar-te a cintura  
que eu quero que o povo veja  
que tens bonita figura.

Hoje vai meter tourada,  
comprei já duas barreiras,  
a coisa vai ser falada  
na boca das cantadeiras.

Eu quero que as companheiras  
conheçam esta aventura,  
no fado já se murmura  
que somos de igual quilate,  
põe esta cinta escarlata  
p'ra adelgaçar-te a cintura.

Levo travessas vermelhas  
porque o vermelho é picante,  
ponho argolas nas orelhas  
p'ra me tornar provocante.

Eu quero, ao meu amante,  
que é toda a minha loucura,  
é da alta, e tem altura  
que as outras todas invejam;  
eu quero que todas vejam  
que tens bonita figura.

<http://fadosedofado.blogspot.com/2008/07/cinta-vermelha.html>

[Ponte esta cinta roja/ que te adelgace la cintura,/ que quiero el pueblo vea/ que tienes buen tipo.// Hoy es tarde de corrida,/ ya he comprado dos barreras,/ la cosa va a dar que hablar/ entre las cantantes.// Quiero que las compañeras/ conozcan esta aventura,/ en el fado ya se murmura/ que somos de la misma valía,/ pon esta cinta escarlata/ para que te adelgace la cintura.// Llevo peinetas rojas,/ porque el rojo es picante,/ me pongo pendientes en las orejas/ para volverme provocativa.//Yo quiero a mi amante,/ que es toda mi locura,/ es de alcurnia y tiene altura,/ que todas las demás envidian;/ yo quiero que todas vean/ que tienes bonita figura]

Además, la mujer que se exhibe en la barrera en la plaza de toros es un arquetipo constante en la copla y el cine folclórico, que recoge también el fado. El giro diferente que da este tema es el hecho de que la protagonista femenina disfruta del espectáculo

taurino junto al forcado desde una barrera y no experimenta la desazón de verlo actuar en el ruedo. Por tanto, se elimina esa distancia abismal.

Los detalles de la vestimenta se despliegan detalladamente en las letras taurinas y denotan la obsesión por conservar las viejas tradiciones y los ritos. Un claro ejemplo es el “Fado do forcado”, donde los bordados en la chaquetilla del lidiador poseen asimismo su propio código amoroso, transmitido por la voz lírica femenina:

Tras manter a tradição  
legada pelo passado,  
brilham rosas em botão  
na jaqueta do forcado.

Frente ao toiro, voz da raça  
bate as palmas firmemente  
fita de longe e com graça  
esse forcado valente.

É por isso, e com razão,  
que canto neste meu fado.  
Brilham rosas em botão  
na jaqueta do forcado.

(<https://www.letras.com/joao-chora/fado-do-forcado/>)

Otro tema destacado en el repertorio de Amália Rodrigues, “Alamares”, narra el deseo de una fadista de que su compañero se vista de “marialva, à moda antiga”, para pasear del brazo de ese “castiço figurino” y recordar las costumbres recreativas del fado lisboeta del pasado: ir a las huertas, cantar en las bodegas de las afueras de la ciudad y por todo el barrio de Mouraria y asistir a una corrida de toros en Vila Franca de Xira, uno de los municipios taurinos de Portugal por excelencia.

Como explica Gilbert Durand (2004: 87) cuando trata los símbolos teriomorfos en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, “comprobamos el estrecho parentesco de los símbolos taurino y ecuestre. Es siempre una angustia lo que motiva a ambos, y especialmente un desasosiego ante todo cambio, no sólo por el fluir del tiempo [...]. Dicha angustia está sobredeterminada por todos los peligros incidentales”.



En el fado, la tauromaquia abarca mucho más que los arquetipos de los toreros/rejoneadores y sus mujeres, o el tipismo de las escenas de la corrida. Se amplía a todo el ambiente en torno a la *tourada*, con alusiones a la vida campestre, los caballos de raza lusitana o la región del Ribatejo, tradicionalmente ganadera. Pero es la fusión de dichos motivos costumbristas con la práctica del fado lo que conforma la quintaesencia de lo castizo.

Por otro lado, la figura del *marialva*, a pesar de estar ligada a las regiones del Ribatejo y de Lisboa y a latifundios de la zona sur del país, se puede considerar un arquetipo del nacionalismo portugués, con una fuerte carga histórico-mitológica no exenta de aspectos de jerarquía social (Vale de Almeida, 1997: 1). El “Fado Marialva” ejemplifica algunos de estos rasgos:

Portugal desde menino,  
foi cavaleiro e campino,  
deu cartas como calção;  
a cavalo venceu moiros,  
a cavalo picou toiros,  
foi destemido e pimpão!

A nossa história  
é toda, de lés a lés,  
uma victoria do ginete português.

(<https://www.lettras.com/jose-da-camara/1138960/traduccion.html>)

[Portugal desde pequeño,/ fue rejoneador y jinete, entregó cartas como zahones;/¡a caballo venció a los moros,/ a caballo picó toros/ fue valiente y fanfarrón!// Nuestra historia,/ es toda, de punta a punta,/ una victoria del jinete portugués]

Si el marinero lusitano posee rasgos más etéreos, el jinete es, por encima de todo, conquistador, epicúreo y se rige por el código moral del honor. Así reza el estribillo del fado arriba mencionado, en el cual se atisban connotaciones eróticas:

Eu cá p’ra mim  
não há, oh! não

maior prazer  
do que o selim  
e a mulher;  
rédeas na mão,  
sorrir, amar,  
trotar, esquecer  
e digam lá  
se isso é descer!

*(Ibíd)*

[Aquí para mí/ no hay, ¡oh! no/ mayor placer/ que la silla de montar/ y la mujer;/  
llevar las riendas,/ sonreír, amar,/ trotar, olvidar/ y digánme/ ¡si eso es bajar!]

Algunos letristas se sirven del género gramatical masculino del fado y, a través de la personificación, lo representan como un hombre bohemio y juerguista. Hijo de una nobleza decrepita y ociosa, vive anclado en el pasado. António Osório (2016) le atribuye, además, un carácter frívolo. “El viejo fado” hace su aparición en una atmósfera de ensoñaciones y acompaña a la voz narrativa femenina:

Eu tinha combinado ir hoje aos toiros  
os dois, eu mais o fado, de tipóia.  
E o nosso matador, o mata moiros  
levava-nos á noite p’ra ramboia.

(“Viram por aí o fado?”)

(<http://letrasdefados.blogspot.com/2014/09/viram-por-ai-o-fado.html>)

[Quedamos para ir hoy a los toros/ los dos, yo junto al fado, en calesa./ Y  
nuestro matador, el Matamoros/ nos llevaría de noche de parranda].

En los versos citados llama especialmente la atención la mezcla de épocas y de mitos. De los tiempos románticos fadistas, recreados en el imaginario y en el hecho de acudir a la plaza en calesa, la narración retrocede a la Edad Media, pues atribuye al matador valores bélicos encarnados en la figura de Santiago Matamoros. No olvidemos

que Portugal también estuvo sometida a la conquista árabe hasta que el rey Alfonso Henriques toma Lisboa en 1174. De hecho, algunos investigadores como Manuela Cook (2000: 108) relacionan el fado taurino con los romances medievales por su expresión de valor y gallardía.

En conclusión, encontramos un arquetipo hipermasculino o de masculinidad hegemónica (Connell, 1987), el del *marialva*, cercano a otros arquetipos dominadores como el guerrero y el rey. Es oportuno analizarlo en oposición y contrapunto de figuras femeninas sumisas cuyo rol, como ya vimos en la copla, es el de auxiliar del héroe. Miguel Vale de Almeida (1997:1) desde la crítica cultural constata como en los discursos y prácticas de la masculinidad, la dicotomía masculino-femenino constituye una asimetría simbólica, a la que se sumaría la dicotomía activo-pasivo.

### 7.9. La confesión

Si a lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX abundaba en el fado la crónica y la política,<sup>102</sup> con letras sobre sucesos de actualidad y una clara predilección por el costumbrismo y la temática social, es a partir de los años treinta del siglo XX cuando empieza a imperar en sus letras el lenguaje confesional. Uno de los rasgos fundamentales, con los que se identifica dicho discurso es la primera persona del singular como vehículo de expresión de los sentimientos.

Dichos rasgos los percibimos en el fado-canção “Confesso”, afín al tópico de la confesión de amor que recorre la literatura universal desde sus orígenes, con un tono claramente intimista:

**Confesso** que te ameí, **confesso**,

não coro de o dizer, não coro,

pareço oura mulher, pareço,

mas lá chorar por ti, não choro.

Convences às mulheres, convences,

estou farta de o saber, estou farta.

---

<sup>102</sup> Oriana Alves (2014: 30) afirma que es la política la que predomina en el repertorio del fado en el cambio del siglo XIX al XX.

Fugir do amor, tem seu preço,  
e a noite em claro atravesso  
longe do meu travesseiro.

[\(https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/513488/\)](https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/513488/)

Asimismo, en este fado está representado un prototipo de mujer sumisa, abierta a perdonar las infidelidades del compañero:

Começo a ver que não esqueço,  
mas lá perdão não te peço  
sem que me peças primeiro.

De rastos a teus pés, perdida te adorei  
até que me encontrei perdida.  
Agora já não és na vida o meu senhor,  
mas foste o meu amor na vida.

[\(https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/513488/\)](https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/513488/)

Con el matiz de la no confesión y el tópico tan extendido en la música popular del amor secreto, cabe citar el célebre fado “Nem às paredes confesso” que, estilísticamente, se apoya en los verbos y en la conjunción copulativa “nem” para simbolizar la obstinación en el ocultamiento:

De quem eu gosto  
nem às paredes **confesso**  
e nem aposto  
que não gosto de ninguém.  
Podes rogar,  
podes chorar,  
podes sorrir também,  
de quem eu gosto  
nem às paredes **confesso**.

[\(https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/416219/traduccion.html\)](https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/416219/traduccion.html)

[Quien me gusta/ ni a las paredes se lo confieso/ y ni apuesto/ a que no me gusta nadie./ Puedes rogar,/ puedes llorar,/ puedes sonreír también,/ quien me gusta/ ni a las paredes se lo confieso]

En el tema confesional subyace el fuerte vínculo de la canción de Lisboa con la religión y algunos textos ponen en evidencia, apoyándose constantemente en el binomio luz/oscuridad, que la liturgia intimista de la canción popular es afín a la liturgia de la confesión del cristianismo. De este modo, el yo lírico confía los grandes secretos a la Virgen:

Senhora eu tenho fé  
de encontrar a minha luz  
nesta imensa escuridão.  
Venho falar dos meus medos,  
são vossos os meus segredos  
que eu partilho em **confissão**.

(“Venho falar dos meus medos”)

(En Lencastre, 2015: 2)

Según matiza João Maria Lencastre de Bragança (*Ibid*: 43), que dedicó su tesina al tema de la confesión en el fado,

A confissão é o restabelecimento de uma orden que se opera ao nível daquilo que nos é mais imaterial: a alma. A confissão nao consiste ‘na exposição’ (enquanto sinónimo de confissão) dos pecados, mas no desnudar de uma interioridade, no despojamento daquilo que é prejudicial ao caminho de santidade de um crente.

Además, el investigador defiende que la censura a la que se sometieron las letras de fado durante el Estado Novo, lejos de empobrecerlas, potenciaba en ellas la expresión de las emociones por encima de la depuración poética, alcanzando un intimismo que se asemeja al paradigma de confesión religiosa: “a censura, ao não deixar o fado ser ‘tudo’ (em termos de linguagem), permitiu-lhe que fosse mais, em termos de proximidade” (*Ibid*: 40).

La poesía del fado, en su vertiente culta, retoma una tradición literaria que ve en la noche el espacio más propicio para la confesión íntima. Especialmente en el Romanticismo y el Modernismo, el poeta comunicaba lo secreto a través de los murmullos misteriosos de la madrugada. Recordemos el “Nocturno” del poeta modernista colombiano José Asunción Silva, uno de los poemas que mejor ejemplifica esta tendencia: “Una noche/ una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas” (En Jiménez, 1994: 148). Inés María Luna (2019: 207) sugiere que “la noche sitúa al hombre en un espacio temporal, pero a la vez convierte su dolor en una expresión fuera del tiempo. Participa, de esta manera, de un sentido mítico de su existencia”.

Así se dirige a la noche la voz lírica del fado, “Noite”, haciendo cómplice al oyente de su tragedia interior:

Noite, companheira dos meus gritos,  
rio de sonhos aflitos das aves que abandonei.  
Noite, céu dos meus casos perdidos,  
vêm de longe os sentidos  
nas canções que eu entreguei [...]  
Dei-te um copo de segredos  
onde risquei minha mágoa  
e onde bebi essa água  
que se prendia no ar.

(<https://www.vagalume.com.br/antonio-mourao/noite.html>)

[Noche, compañera de mis gritos/ río de sueños angustiados de las aves que abandoné./ Noche, cielo de mis casos perdidos, llegan de lejos los sentidos/ en las canciones que entregué.// Te di un vaso de secretos/ donde marqué mi pena/ y donde bebí esa agua/ que se detenía en el aire//].

En otros casos, la confesión intimista se transmite a través del personaje del fadista, que dialoga con la guitarra portuguesa, identificándose por completo con su sonido melancólico y sollozante. Cantante e instrumento forman así un tándem sombrío, cuyo objetivo es conmover al oyente:

Por isso, guitarra minha  
chora comigo esta dor.  
Do coração és rainha  
confidente ao meu amor.

Se as minhas mágoas te digo,  
te confio os meus tormentos,  
choram as cordas comigo,  
juntam-se os nossos lamentos.

<https://fadosdofado.blogspot.com/2010/08/minha-dor.html>

Constatamos que el tono confesional también es fruto de los espacios cotidianos donde se practica el fado, como los barrios lisboetas y su atmósfera de convivencia, tan propicia para la expresión de la intimidad en los poemas, por las características peculiares que analiza João Maria Lencastre (2015: 27):

falam do que se passa no interior das casas pequenas, sob a luz mortiça das ruas labirínticas, ao som do ruído ambiente de becos e vielas. E [...] a expressão da intimidade, uma espécie de autobiografia partilhada sob a forma de música cantada, a revelação de uma emoção que habita o coração de cada um dos habitantes destes bairros.

[hablan de lo que ocurre en el interior de las casas pequeñas, en la penumbra de las calles laberínticas, al son del ruido ambiente de callejones sin salida y callejuelas. Y la expresión de la intimidad, una especie de autobiografía compartida en forma de música cantada, la revelación de una emoción que habita en el corazón de cada uno de los habitantes de estos barrios].

Daniel Gouveia (2013: 54) concuerda con la influencia que ejercen dichos espacios reducidos a la hora de moldear un discurso intimista “que é prece, pranto – por vezes, confissão– que na generalidade dos espectáculos musicais se iluminam os artistas e se escurece o público, enquanto que no fado se ilumina o público e se escurecem os artistas”. Este fenómeno podría explicar la aparición recurrente del llanto, la oración y la confesión (a veces la unión de las tres), y que la escenografía del fado requiera “recato visual”, parafraseando a Lencastre (2015: 31).

Además, las letras que hacen referencia a cantar o silbar en tono bajo remiten a ese tono confesional a través del cual se cuentan historias de amores atormentados o reconciliaciones:

De manhã arrependida  
lembrei-me e pus-me a chorar,  
quem perde um amor na vida  
jamais devia cantar!

Quando regressou ao ninho,  
ele que mal **assobia**,  
vinha a **assobiar** baixinho  
o fado da Mouraria.

(“Zanguei-me com meu amor”)

(<https://www.letras.com/amalia-rodrigues/567297/>)

[Por la mañana, arrepentida,/ me acordé y me puse a llorar,/ ¡quien pierde un amor en la vida/ no debería cantar nunca más!// Cuando regresó al nido,/ él, que apenas silbaba,/ venía silbando bajito/ el fado de Mouraria].

Los intérpretes, al enunciar este tipo de historias de la intimidad cotidiana, propician una comunión intensa con la audiencia. En este ejercicio de transparencia lírica observa João Maria Lencastre (2018: 45-46) un paralelismo con la confesión tanto religiosa como jurídica, donde se reestablece un diálogo con el fin de eliminar el desorden causado:

O fadista, por sua vez, confessa uma traição, um ciúme, uma saudade, uma desgraça própria. Uns procuram no receptor do seu arrependimento a recuperação que anima ou a remissão que alivia. Outros [...] confessam-se [...], mas como uma espécie de terapia que, através da partilha, promove o ordenamento de um coração que entrou em ruptura com o mundo que lhe está próximo, ou mesmo em ruptura consigo próprio. Nesse sentido, o público é o agente da lei que ouve o criminoso, é o sacerdote que escuta e absolve o pecador.



[El fadista, a su vez, confiesa una traición, unos celos, una *saudade*, una desgracia propia. Unos buscan en el receptor de su arrepentimiento la recuperación que anima o la remisión que alivia. Otros, como Ana María, se confiesan, pero como una especie de terapia que, a través de compartir, promueve poner en orden un corazón que ha roto con su mundo cercano o, incluso, consigo mismo. En ese sentido, el público es el agente de la ley que escucha al criminal, es el sacerdote que escucha y absuelve al pecador].

Sin duda, la palabra clave en el fado tradicional es *partilha*, con todas sus acepciones de compartir, lo cual realza la importancia del canal de comunicación música-cantante-oyente por medio de las emociones, en un plano afectivo. Así lo constata Michael Hardt (1999) cuando se refiere al *affective labor* como un trabajo que se lleva a cabo para producir o modificar experiencias emocionales en las personas, cimentado en la construcción de comunidades y subjetividades colectivas.

Además, la comunicación se intensifica a través del ejercicio contemplativo que plantean un buen número de letras de fado: recordar tiempos pasados más luminosos, amores ausentes o perdidos y espacios donde se vivieron momentos de felicidad como puede ser una calle:

Lembras-te da nossa rua  
que hoje é minha, já foi tua  
talhada para nós dóis.  
Foi aberta p’la amizade,  
construída com saudade  
pró amor morar depois [...]

(“Fado da defesa”)

(<https://www.lettras.com/maria-teresa-de-noronha/fado-da-defesa/>)

Dicha evocación encontrará la respuesta inmediata del oyente, al tratarse además de lugares comunes de la sentimentalidad con los que todos nos podemos identificar. El concepto de *punctum* que aplicó Barthes (2013: 35) a la fotografía, al cual se refería como “lo que lastima, lo que que punza” (“*porque punctum é também picada, tras orifício, pequena mancha, tras corte – e também lance de dados*”), se podría ampliar a las emociones que emanan las diversas disciplinas artísticas y que llegan de

forma diferente a cada espectador, al fundirse la dimensión estética con la dimensión emocional.

### 7.10. La religiosidad y el pecado

En el contexto histórico-político portugués, con el cambio de siglo (de 1890 a 1926) se produce una radicalización revolucionaria acentuada con el *Ultimatum* inglés de 1890, tras el cual irrumpe con vigor una corriente republicana que encuentra ecos muy favorables en los barrios populares de Lisboa (Nery, 2012: 158). Esto se tradujo en una proliferación de letras antimonárquicas y anticlericales durante ese periodo.

Pero, los acontecimientos históricos no quebraron la fuerte religiosidad del pueblo portugués. Más adelante, a partir del golpe de estado de 1926, la Iglesia será un pilar básico de la dictadura militar e influirá notablemente en el fado, así como en todas las manifestaciones del arte popular.

Ya Antero de Quental (2001), en un discurso pronunciado en 1871, en el Casino lisbonense, afirmó que la religión era una de las causas principales de la decadencia de los pueblos peninsulares por la rigidez del Concilio de Trento. Unas décadas después, Alberto Pimentel (1989: 29) arguye que la melancolía portuguesa deriva, entre otros motivos, del “exceso de religión”. En cuanto a la religiosidad en las letras de fado, por lo general, podríamos hablar de una devoción poco dogmática, influida por la cultura popular. Cantar y rezar a menudo se confunden, en una atmósfera de desesperanza, donde aflora la culpa:

Cantar, cantar uma balada tristonha,  
pra' não acordar quem sonha d' ilusoes que a vida tem.  
Eu vou rezando um Padre nosso baixinho  
pra' que as pedras do caminho chorem connigo também.  
Neste inferno por meu mal  
sou qual barca sem governo  
á mercê dum temporal;  
sofri tanto que nem sei  
se faria um mar de pranto,  
tanto pranto que eu chorei.

(“Padrenosso- sem carinho”)

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/07/padre-nosso-sem-carinho.html>)

En la citada pieza, escrita por Frederico de Brito, la voz lírica pasa de cantar a rezar sin ningún intermedio. Es como si el canto de “uma balada tristonha” (en alusión al fado) apelara a las cosas inanimadas para que acompañen a la voz doliente. El propio Teixeira de Pascoaes (1901) consideraba que entre la poesía y la religión había estrechos lazos de parentesco.

El célebre “Há festa na Mouraria”, grabado en 1952 por Amália Rodrigues, describe la religiosidad popular y el pintoresquismo de una procesión que conserva la “velha tradição bairrista”. Asimismo, Suzanne Chantal (1940: 283) refleja bien esa procesión *sui generis* de la que participan tanto a las muchachas devotas como el hampa de varias *freguesias* (distritos de la ciudad). Lo casto y lo profano se funden en un instante de solemnidad para ver el paso de la Virgen de la Salud:

[...] mesmo as casas fechadas puseram os tapetes nas janelas. Toda a gente se persigna, e a mão do prelado abençoa no espaço, os bons, os maus, essa multidão de fiéis de Nossa Senhora da Saúde em que se misturam as raparigas, os vadios, os mendigos e o povo da Guia, do Socorro, da Mouraria, que há pouco ainda se reuniam ao crepúsculo para orar em frente de uma estátua santa colocada num nicho, entre uma taberna e um lupanar.

[Hasta las casas cerradas pusieron alfombras en las ventanas. Todo el mundo se persigna, y la mano del prelado bendice en el espacio, a los buenos, a los malos, toda esa multitud de fieles de Nuestra Señora de la Salud en que se mezclan las niñas, los descarriados, los mendigos y los habitantes de los barrios de Guia, del Socorro, de Mouraria, que recientemente aún se reunían al atardecer para rezar frente a una estatua sagrada colocada en un nicho, entre una taberna y un lupanar].

Así, más allá de su dimensión religiosa, la procesión forma parte de la vida *bairrista* y de un microcosmos costumbrista con tabernas, parroquias, prostíbulos, marchas populares, donde se mezclan el ocio y la devoción, formando un mosaico realista-costumbrista:

Colchas ricas nas janelas,  
pétalas soltas no chão,

almas crentes, povo rude.

Anda a fé pelas vielas,  
é dia da procissão  
da Senhora da Saúde.

Após um curto rumor  
profundo silêncio pesa  
por sobre o largo da Guia;  
passa a Virgem no andor,  
tudo se ajoelha e reza,  
até a Rosa Maria.

Como que petrificada,  
em fervorosa oração, é  
tal a sua atitude,  
que a rosa já desfolhada  
da rua do Capelão  
parece que tem virtude.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/230941/>)

[Colchas ricas en las ventanas/ pétalos esparcidos en el suelo, almas creyentes, pueblo rudo./ Anda la fe por las callejuelas,/ es día de procesión/ de la Virgen de la Salud.// Tras un breve rumor,/ pesa un profundo silencio/ por toda la avenida de Guía./ Pasa el trono de la Virgen,/ todos se arrodillan y rezan/ hasta Rosa María.// Como petrificada,/ en fervorosa oración,/ tal es su actitud,/ que la rosa ya deshojada/ de la rua do Capelão/ parece tener virtud].

Rosa Maria era una conocida meretriz de la rua do Capelão en el barrio de Mouraria, coetánea de Maria Severa. Fabiana Resende (2014: 147) menciona su contribución al estereotipo de mujeres marginales y conflictivas en el fado por su relación amorosa con un soldado artillero que robaba y atacaba a quien se atreviera a acercarse al prostíbulo donde ejercía.

Cabe destacar la devoción especial por la Senhora da Saúde, patrona del barrio de Mouraria, donde se ubica su capilla. Son incontables los fados que la mencionan, representando la reliquia de un pasado bohemio del que quedan pocos rastros, como refleja el fado “Antigamente”:

Salvou ainda  
toda a graça que ela tinha  
agarrada à capelinha  
da Senhora da Saúde.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/370783/antigamente-amalia-rodrigues>)

Las fiestas de los Santos (San Antonio, San Juan, San Pedro) son asimismo un acontecimiento importante en la capital lusa, del que también se hace partícipe el fado. En el tema “A chave da minha porta” el tiempo del enamoramiento y la relación sentimental se mide a través de dichas fiestas patronales y sus costumbres:

Eu vi-te pelo **São João**,  
começou o namoro  
e dei-te o meu coração  
em troca de um manjerico.  
O nosso amor começou  
no baile da minha rua,  
quando **São Pedro** chegou  
tu eras meu e eu era tua [...].

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2009/02/chave-da-minha-porta.html>)

[Yo te vi por San Juan, empezó el romance,/ y te di mi corazón/ a cambio de un ramo de albahaca./ Nuestro amor empezó/ en el baile de mi calle,/ cuando llegó San Pedro/ tú eras mío y yo era tuya].

João Maria Lencastre (2015: 21) asocia el clásico trazado laberíntico de medina árabe de las calles de Alfama y Mouraria con una madeja, lo cual imprimiría un carácter único en sus habitantes. Así, de sus historias llenas de emociones encontradas se hace portavoz la canción. Del mismo modo, los espacios donde se interpreta el fado tradicional –tabernas de los barrios populares, casas de fado– son lugares de socialización que desde sus inicios buscaron distanciarse “del carácter marginal asociado a los espacios del fado hasta principios del siglo XX” (Mendonça: 2012: 72).

El alma, con toda su carga religiosa, cobra importancia en la lírica fadista por sus reiteradas apariciones en las letras y establece una asociación entre la voz y lo

“eterno”. Explica Gray (2013: 450) al respecto: “The metaphors of soul may link fado to a timeless essence, the climatic moments of the performance of soul are anything but unchanging”. (“Las metáforas del alma pueden vincular el fado con una esencia temporal, los momentos climáticos de la interpretación del alma pueden ser cualquier cosa menos invariables”).

Si acudimos a entrevistas y artículos de prensa, encontramos entre los cantantes de fado de distintas generaciones una definición unánime de dicha música “como expresión del alma”, “estado del alma” o, en palabras de Amália Rodrigues, “un estado del espíritu” (García Prieto y Fernández, 2017: 7). Asimismo, el alma podría asociarse al fado “puro”, hecho con alma para el alma, en oposición a un fado profesional, en cierta medida “corrompido” por las reglas, gustos y demandas del mercado musical, como analiza Luciana Mendonça (2012: 6) en su artículo “O fado e as regras da arte”. Para otros intérpretes, es el ambiente lo que determina el alma y la pureza del fado, y no el hecho de actuar sin percibir honorarios.

Un lugar primordial dentro del gran tema de la religión lo ocupa el pecado, metaforizado principalmente en dos topos: el callejón (*o beco*) y las sombras. El primero, característico de los barrios tradicionales de Lisboa, está ligado al secreto urbano y lo prohibido. Su oscuridad se acentúa porque el fado se interpreta de noche, con todas sus connotaciones: privacidad, deseo, peligro, muerte. Para Elliott (2008: 103) en contraste con otros elementos luminosos, el callejón representa un lugar de otredad y se convierte en un *locus* de transgresión donde tienen lugar relaciones ilícitas.

En temas como “Que Deus me perdõe”, interpretado por mujeres, el sujeto enunciativo se asume en su esencia, a pesar de la mala reputación del fado, consciente, de que no quiere o no puede cambiar una profesión que es su forma de estar en el mundo:

Que Deus me perdoe  
se é crime ou **pecado**,  
mas eu sou assim  
fugindo ao fado  
fugia de mim.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/483770/>)

En relación a la apelación a Dios, Richard Elliott (2009: 129), en un artículo sobre testigos y testimonios en el fado, comenta lo siguiente: “This appeal to God should not surprise us in the least. Fado, like other cultural products and processes in Portugal, has deep connections with Catholicism and many of its key tropes (fate, sin, guilt, redemption) could be traced back to religious practices”. (“Esta forma de apelar a Dios no debería sorprendernos lo más mínimo. El fado, al igual que otros productos y procesos culturales en Portugal, tiene profundas conexiones con el catolicismo y muchos de sus conceptos clave (destino, pecado, culpa, redención) se remontan a prácticas religiosas”).

La devoción por María Magdalena, la santa predilecta del almanaque fadista, tampoco es casual, si tenemos en cuenta que, según la Biblia, fue perdonada por Jesucristo. Por tanto, las intérpretes no ven incompatibilidad entre el ejercicio de una profesión artística mal vista en el contexto ultraconservador de la dictadura de Salazar y un catolicismo practicante. Precisamente, la pieza titulada “Maria Madalena” resuelve el conflicto moral de cantar fado y “perderse por amor”, tema predilecto en las músicas populares:

Desse amor que nos encanta  
até Cristo padeceu  
para poder tornar santa  
quem por amor se perdeu.

Jesus só nos quis mostrar  
que o amor não se condena,  
por isso, quem sabe amar  
não chore, não tenha pena [...]

E de tanta que pecou,  
da maior a mais pequena,  
aquela que mais amou  
foi Maria Madalena.

(<https://www.lettras.com/lucilia-do-carmo/maria-madalena/>)

(Ese tipo de amor que nos encanta/ hasta Cristo lo padeció/ para poder hacer santa/ a quien por amor se perdió.// Jesús solo quiso enseñarnos/ que el amor no se condena/ por eso, quien sabe amar/ no lllore, no tenga pena.// Y entre tanta que pecó,/ de la más anciana a la menor,/ aquella que amó más/ fue María Magdalena).

Aunque no nos detengamos a analizar la relación del fado con el cine, es interesante señalar una escena de la película *Fado, história de uma cantadeira*, dirigida por Perdigão Queiroga (1948), donde la protagonista, Ana Maria, antes de empezar a cantar, tras colocarse el chal sobre los hombros, se santigua. Este gesto va más allá de una simple superstición; se podría interpretar como una forma religiosa de entender el fado, y así lo ve también Lencastre (2015: 24). Para la cantante, el fado es una oración que suscita la señal de la cruz y, además, un tipo de canción que purifica.

Cabe señalar que las iglesias pueden ser un lugar de celebración de conciertos de fado, y allí los artistas escogen un repertorio especialmente ligado a la religión, donde no falta el “Ave Maria Fadista”, una interesante composición en cuyos versos se mezclan la oración original con referencias al contexto específico del fado. En el ruego por los fadistas contenido en las dos estrofas finales se resume el tópico de la desgracia, pues cumplen un *fatum* donde no les sonrío la suerte:

Santa Maria das dores,  
mãe de Deus, se for pecado  
tocar e cantar o fado,  
rogai por nós pecadores.

Nenhum fadista tem sorte,  
rogai por nós, Virgem Mãe,  
agora, senpre e também  
na hora da nossa morte.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/483767/>)

Comprobamos, pues, que la expresión de la religiosidad en el fado no es inherente al género o clase social, sino que se integra en un contexto de devoción festiva, propia de la cultura popular, donde la gente obedecía a los imperativos de la conciencia religiosa (Fernandes, 2001: 9).



## 7.11. El metafado

Pocos géneros musicales son tan autorreferenciales como el fado. Hallamos un sinnúmero de piezas donde los letristas intentan definirlo. Al divagar acerca de lo que es y de lo que no es la canción de Lisboa, la convierten en un objeto de reflexión, tal y como apunta Ellen Gray (2013: 358): “Fado as a genre is reflexive; its own lyrics comment back on it, endlessly remarking it as an object. Fado as genre is a flashpoint, a catchmen of affect and of story” (“El fado como género es reflexivo; sus propias letras lo comentan, remarcándolo sin cesar como un objeto. El fado como género es un foco de tensión, un captador de afecto e historia”).

Así, en este grupo de letras el foco de tensión radica en el propio fado, que se pliega en sí mismo y se erige como la música portuguesa por excelencia. Curiosamente, el fado habla de sí mismo, por lo general, en tercera persona y, rara vez, en primera persona (Dalbosco, 2018: 31).

Lo que podríamos denominar “metafado” representa una de las temáticas que aúna más clichés en torno a la canción de Lisboa, tanto desde la visión interna como desde una perspectiva exterior. Aparecen tropos analizados anteriormente (*fatum*, *saudade*, desgracia, pobreza, bajos fondos), además de una sabiduría popular que se sirve de refranes clásicos como “Quem canta seus males espanta” para exponer la ontología del fado. Eduardo Sucena (2003: 43) reflexiona sobre esta última idea:

Para além de simples entretenimento de ocios, o fado funcionou aí como uma espécie de válvula de escape de angústias e incertezas num período particularmente crítico da vida nacional, que deixou marcas profundas no tecido social e sobretudo na classe popular. Nesses ambientes o fado teria, pois, constituído uma forma de superação de complexos e limitações, um processo de evasão das tristes realidades do dia a dia.

[Más allá de un simple entretenimiento de ocio, el fado funcionó allí como una especie de válvula de escape a angustias e incertidumbres en un periodo particularmente crítico de la vida nacional, que dejó marcas profundas en el tejido social y, sobre todo en la clase popular. En estos entornos, el fado habría constituido, por tanto, una forma de superación de complejos y de limitaciones, un proceso de evasión de las tristes realidades de la vida cotidiana].

La tensión de contrarios es un recurso habitual a la hora de definir la canción de Lisboa:

Fado é ternura,  
fado é dor, fado é tristeza  
fado é como que uma reza  
de quem sofre o é feliz [...]

Fado é tudo que acontece  
quando se rie ou se chora,  
quando se lembra ou se esquece,  
quando se odeia ou se adora.

(“O fado de ser fadista”)

(<https://www.vagalume.com.br/joana-amendoeira/o-fado-de-ser-fadista.html>)

Hay temas como el “Fado lisboeta” que defienden la vertiente más desgarrada del género, cuyos primeros versos podrían ir dirigidos a sus detractores:

Não queiram mal a quem canta  
quando uma garganta em ais se desgarra,  
e a mágoa já não é tanta  
se a confessar à guitarra [...]

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564669/>)

Dicha letra expone una forma de entender el fado a través de las tonalidades tristes, que resulta terapéutica. La canción de Lisboa a menudo es descrita como sollozo, lamento, desgarró, *canto amargurado*. En su vertiente más purista, responde a una visión trágica de la vida, en oposición al fado de Coimbra, de trasfondo alegre, coral y estudiantil:

Eu só entendo o fado  
plangente, amargurado,  
à noite a soluçar baixinho.

Que chega ao coração num tom magoado,  
tão frio como as neves do caminho.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564669/>)

[Yo sólo entiendo el fado/ lloroso, amargado,/ por la noche sollozando bajito./ El que llega al corazón con un tono afligido/ tan frío como las nieves del camino].

Según esta filosofía fadista, solo lo dramático transmite emociones al espectador y es incompatible con la claridad del día. Se inserta plenamente en el régimen nocturno, y su hábitat natural es el callejón sin salida (*a viela sombria*), poco transitado y con escasa iluminación, de los barrios antiguos de la ciudad. También la semi penumbra escénica de la taberna o la casa de fados nos remiten a la práctica generalizada de su interpretación en horas nocturnas<sup>103</sup> y siguiendo el rito de apagar las luces cuando empiezan los primeros acordes de la guitarra portuguesa.

“Ó fado não sei quem és” reflexiona sobre un tipo de dolor masoquista en el cual se recrean los intérpretes:

Ó fado torturado,  
tão magoado  
quem te fez [...]

Volver de novo ao fado e sofrer  
porque sofrer é viver  
e eu vivo e sofro a cantar.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564717/>)

Letras como ésta exponen, desde una metafísica simplificada, el concepto de un sufrimiento interior que busca su esencia para perpetuarse. Llevarlo hacia terreno colectivo-nacional representa uno de los clichés más previsibles del fado:

Só sei que ouvi-te um dia e chorei  
e ao encontrar, te encontrei  
na voz do amor português!

(*Ibid*)

Un ejemplo aislado, aunque digno de reseñarse por la orientación de este trabajo, es cuando se lleva el metafado al terreno de la tematología. “Ciúme louco”, cuyo *leitmotiv* son los celos, reflexiona también sobre los temas que se escogen para ser cantados:

Eu não posso conceber  
cantar o fado sem ter  
o teu amor como **tema**.  
Com zangas nada lucrámos  
afinal se nos amamos  
para quê este dilema.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2015/05/ciume-louco.html>)

“Fadista louco”, escrito en sextetos rimados, poetiza la experiencia de cantar mencionando aspectos performáticos. Se trata de un ejercicio interior, altamente introspectivo, donde el corazón tiene más peso que la técnica vocálica. Además, el gesto de cantar con los ojos cerrados es una peculiaridad escénica muy habitual en el fado:

Eu canto com os olhos bem fechados  
que o maestro dos meus fados  
é que lhes dá o condão.  
E assim, não olho para outros lados,  
que canto de olhos fechados  
para olhar para o meu coração.

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/694277/fadista-louco-amalia-rodrigues>)

[Yo canto con los ojos bien cerrados/ que el maestro de mis fados/ es quien les concede el don./ Y así, no miro para otro lado/ para mirar hacia mi corazón].

---

<sup>103</sup> Hay algunas excepciones como ciertas tascas de Fado *vadio* donde se programan sesiones de musicales por la tarde, así como en algunos clubs recreativos.

El poema considerado “una introducción a la ontología del fado”, parafraseando a Elliott (2008: 67) es el célebre “Tudo isto é fado”, donde la voz narrativa femenina lleva a cabo una reflexión metafadista. Según Salwa Castelo-Branco (2000: 69) esta pieza “recuerda las actitudes y los sentimientos más corrientes asociados al fado, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX”. En ese sentido, el estribillo conforma un inventario de los lugares comunes más recurrentes en la mitología romántica de la “canción de vencidos”:

Perguntaste-me o outro dia  
se eu sabia o que era o fado.  
Eu disse que não sabia,  
tu ficaste admirado.  
Sem saber o que dizia,  
eu menti naquela hora  
e disse que não sabia,  
mas vou-te dizer agora:

Almas vencidas,  
noites perdidas,  
sombras bizarras,  
na Mouraria  
canta um rufia  
choram guitarras.  
Amor, ciúme,  
cinzas e lume,  
dor e pecado.  
Tudo isto existe,  
tudo isto é triste,  
tudo isto é fado.

Se queres ser o meu senhor  
e teres-me sempre a teu lado,  
não me fales só de amor,  
fala-me também do fado.

O fado é o meu castigo,  
só nasceu *pra* me perder,  
o fado é tudo o que eu digo  
mais o que não sei dizer.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/416220/>)

[Me preguntaste el otro día/ si sabía lo que era el fado./Respondí que no sabía,/ te quedaste admirado./ Sin saber lo que decía,/ yo mentí en ese momento,/ y dije que no sabía,/ pero voy a decírtelo ahora:// Almas vencidas,/ noches perdidas,/ sombras extrañas,/ en Mouraria/ canta un rufián/ lloran guitarras./ Amor, celos/ cenizas y lumbre/ dolor y pecado./ Todo esto existe,/ todo esto es triste,/ todo esto es fado.// Si quieres ser mi señor/ y tenerme siempre a tu lado,/ no me hables solo de amor,/ háblame también del fado./ El fado es mi castigo,/ solo nació para perderme,/ el fado es todo lo que digo/ y lo que no sé decir].

Para Dulce María Dalbosco (2018: 31), los dos versos finales contienen “la incapacidad de las palabras para dar cuenta de lo que el fado significa”. De ahí “esta obstinación del fado consigo mismo, este intento fallido de trazar sus límites” (*Ibid*). Con todo, el metafado posee un componente apologético y de autoafirmación ante sus detractores a la vez que ejerce de portavoz de esas almas derrotadas y marginadas cuyas vidas cobran sentido a través del canto. De hecho, para estudiosos como Vernon (1998: 6) el fado era la única plataforma de opinión, sobre todo en el contexto del Estado Novo, donde la libertad de expresión estaba muy limitada.

Las alusiones a la voz son constantes en el imaginario fadista, y debemos relacionarlas con su presencia comunicativa y sus relaciones con la oralidad. Josefa Zamudio (2001: 74) explica cómo “la voz que emana de un cuerpo es registrada por el oído encarnado en otro cuerpo [...]” En el “Fado Malhoa”, alusivo a la pintura, la écfrasis se desplaza hacia “las voces”, refiriéndose a los fados como “canções de amargura”. Incluye un tópico empleado con frecuencia por los letristas como es el de las voces espectrales de los fadistas del pasado, que contribuyen a acrecentar la decadencia de los ambientes descritos:

Dali vos digo que ouvi  
a voz que se esmera,

boçal dum faia banal,  
cantando a Severa!

(Morais, 2003: 24)

Ellen Gray (2013: 473) insiste en la idea del fado como objeto: “it makes and remakes itself as object through the stories it tells about itself” (“se construye y reconstruye como objeto a través de las historias que cuenta sobre sí mismo). Muchos de esos relatos resultan legendarios, recreaciones de los primeros tiempos del fado de escaso rigor histórico. La falta de unanimidad a la hora de establecer sus orígenes hace que los letristas aprovechen ese vacío de una teoría única para magnificar la leyenda, las especulaciones y los ambientes imaginados en los que se pudo gestar el género. También exponen las diversas formas de entender el fado. Gray (2013: 516-517) lo resume así: “the frequency in which origin themes serve as the subject of fado lyrics themselves” (la frecuencia con la que los temas de los orígenes sirven como tema a las propias letras de fado).

En definitiva, más allá de que el fado esté habitualmente en el punto de mira, el cultivo del metafado formaría parte de las estructuras del pensamiento mítico que Eduardo Lourenço (2000) atribuye al pueblo portugués. Además, se podría decir que subyace un deseo ciertamente utópico de separar la verdad del mito. En palabras de Raphael Samuel, “it is a fact familiar to all those, like field anthropologists or ethnologists, who have studied the storyteller’s arts that myth and history are not mutually incompatible, but coexist as complementary and sometimes intersecting modes of representing the past” (En Elliott, 2008: 104). (Es un hecho familiar, para todos aquellos antropólogos de campo o etnólogos que han estudiado el arte de los cuentacuentos, que el mito y la historia no son incompatibles entre sí, sino que coexisten como modos complementarios y, a veces entrecruzados, de representar el pasado).

## **7.12. La desgracia y la pobreza**

El llamado “fado da desgraçadinha” hace hincapié en el tema de la desgracia y la pobreza, transmitiendo una preocupación que ya se había tratado antes de la dictadura de Salazar en la de modalidad de “fado anarquista” o “sindicalista”, portavoz de los oprimidos y de las desigualdades sociales. Cabe recordar los orígenes del fado en los ambientes de pobreza de Lisboa, practicado por gente marginal, como otros géneros

de la música popular urbana. Así evidencia dicha realidad Ruben de Carvalho (1994: 12):

O flamenco andaluz, os blues e o jazz norte-americano, o samba carioca, a valse mussette parisiense, o tango argentino, o highlife senegalês, a kwela e o marabi sul-africanos, a rebetika ateniense, o cabaret berlinense, todos sem excepção deram os seus primeiros passos no universo de sociabilidade e diversão dos bairros populares e pobres das grandes cidades, nas equívocas relações entre a pobreza, o excesso, o jogo, a criminalidade e a prostituição.

[El flamenco andaluz, el blues y el jazz norteamericano, la samba carioca, el vals mussette parisino, el tango argentino, el highlife senegalés, la kwela y el marabi sudafricanos, la rebetika ateniense, el cabaret berlinense, todos, sin excepción, dieron sus primeros pasos en el universo de la sociabilidad y el entretenimiento de los barrios populares y pobres de las grandes ciudades, en las relaciones equívocas entre pobreza, exceso, juego, crimen y prostitución].

Paul Vernon (1998: 5) menciona asimismo las citadas músicas, añadiendo la rumba cubana, y defiende que el fado es la más antigua de todas, por el hallazgo de un pliego de cordel de 1833 que contiene una mención al fado en sus versos:

We dance the Fado for the fine dance that it is.  
And we take a Fadista who knows how to use his knife.

[Bailamos el Fado por el buen baile que es./ Y tomamos por fadista al que sabe usar su navaja].

Unas décadas después de la aparición de la canción de Lisboa, empezaron los primeros ataques por parte de algunos intelectuales portugueses, que lo asociaban al crimen y a la indolencia. Eça de Queiroz abordó dicho género desde el escarnio y la caricaturización mordaz de los personajes aficionados al mismo. Como señala Alberto Franco (2019: 41) en su novela cumbre *Os Maias* (1888) “pega nos temas da desgraça e da morte, recorrentes em certas letras do fado da época, e hiperboliza, pintando toda a prática fadista com o negrume da tragedia”.



Alberto Pimentel (1904) describiu a “vivencia propia” do fado en el contexto de los barrios y sus recintos habituales, pequenas tascas y tabernas, poniendo énfasis en la descripción, de tintes naturalistas, del ambiente grasiento de los bajos fondos y mencionando asimismo la desventura de sus intérpretes:

Na rua da Guia, a taverna do *Manuel do Jogo*, na rua da Amendoeira, a taverna do *Cego*, no largo do Limoeiro a taverna do Páteo de Carrasco, e na rua de S. Manuel a taverna da Batalha são focos vulcânicos da vida airada, onde o cheiro das frituras, do tabaco e do vinho condensam uma atmosfera crassa, capaz de congestionar um Hércules. Tanto aos botequins como às tabernas se liga a tradição do fado no piano, na guitarra ou na voz soluçante dos “filhos da Desgraça”, eles e elas.

(Pimentel, 1989: 58)

[En la rua da Guia, la taberna de *Manuel del Juego*, en la rua da Amendoeira, la taberna del *Ciego*, en el largo do Limoeiro, la taberna del Patio de Carrasco, y en la rua de San Manuel la taberna de la Batalla, son focos volcánicos de vida licenciosa, donde el olor a las frituras, a tabaco y a vino condensan una atmósfera crasa, capaz de congestionar a un Hércules. Tanto los cafetines como las tabernas están vinculadas a la tradición del fado al piano, a la guitarra o en la voz sollozante de los “hijos de la Desgracia”, ellos y ellas].

A partir de la implantación del Estado Novo en 1926, “a preocupação de justiça, o respeito pelos desfavorecidos, o despeito pelos favorecidos, tem de vir disfarçado de subtilezas de linguagem para poder passar ao crivo do lápis azul” (Gouveia y Mendes, 2014: 141). Por tanto, debemos leer entre líneas para percibir en ciertos fragmentos la faceta reivindicativa de aquellas letras que conseguían superar la criba de los censores.

Rui Vieira Nery (2012: 237) reflexiona asimismo acerca de esta temática dentro del contexto de la dictadura salazarista: “Tolera-se a temática da pobreza, desde que esta seja encarada como uma fonte natural de virtude ingéua, mas excluí-se à partida qualquer associação da referência à miseria a uma denuncia explícita da injustiça social”.

Un ejemplo afín a las citadas reflexiones es el poema de José Régio “Lençóis de palha”, que expresa, a través de un tono existencial, la imposibilidad de salir del círculo de la pobreza:

Nasci em lençóis de palha,  
que outros lençóis não havia,  
hora a hora, dia a dia  
vou vivendo como calha [...]

Tenho ou não categoria,  
se tenho ou não quem me valha,  
mas morrerei qualquer dia  
nos mesmos lençóis de palha.

<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/06/lenois-de-palha.html>)

[Nací en sábanas de paja,/ pues no había otras sábanas,/ hora a hora, día a día/  
voy viviendo al azar./ Si tengo o no categoría,/ si tengo o no quien me ampare,/ sin embargo, moriré un día cualquiera/ en las mismas sábanas de paja].

Asimismo, Vieira Nery (2012: 273) menciona cómo el fado se convierte en un elemento imprescindible dentro de la filmografía portuguesa de los años treinta y cuarenta, que tenía como objetivo programático el de la “construção de um ambiente popular idealizado, sem reivindicações sociais e sem qualquer sentimento latente de injustiça perante uma pobreza ostensivamente resignada e feliz”. El propio Salazar, que practicó toda su vida la austeridad y promulgó un nacionalismo pesimista, decía en un discurso de 1965: “Somos um país pobre que, tanto quanto se enxerga, no futuro não pode aspirar a mais do que à dignidade de uma vida modesta” (En Vale de Almeida, 1997: 3).

En el tema compuesto por Norberto Araújo, “Não é desgraça ser pobre”, está representado el pensamiento del régimen, en cuanto a la aceptación estoica de la pobreza y la infravaloración de la felicidad. El texto muestra su preferencia por la austeridad en una época conservadora donde el verdadero estigma era ser fadista. De hecho, en la primera mitad del siglo XX la canción de Lisboa aún arrastraba la etiqueta de prostibularia y representaba un *fatum* inevitable que las cantantes debían cumplir con grandes dosis de resignación. Para João Maria Lencastre (2015: 30) la primera estrofa resume “todo um destino nacional cantado apenas na capital. Um destino que só conhecemos na infelicidade”:

Não é desgraça ser pobre,  
não é desgraça ser louca,  
desgraça é trazer o fado  
no coração e na boca.

A moedinha de prata  
vale menos que a de cobre,  
se a pobreza não nos mata,  
não é desgraça ser pobre.

Nesta vida desvairada  
ser feliz é coisa pouca,  
se as loucas não sentem nada  
não é desgraça ser louca.

Ao nascer trouxe uma estrela,  
nela o destino marcado,  
não foi desgraça trazê-la  
desgraça é trazer o fado.

[\(https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/230946/\)](https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/230946/)

En la última estrofa encontramos una posible crítica implícita a las condiciones adversas del fadista, es decir, su desprotección laboral y escasa remuneración:

Desgraça é andar a gente  
de tanto cantar, já rouca  
e o fado, teimosamente,  
no coração e na boca.

*(Ibíd)*

Otros poemas de esta índole transmiten un orgullo gremial, una intención de dignificar una profesión que en sus inicios era denostada, al vincularse a los bajos fondos. Se trata de letras que hacen un inventario de lo que implica ser cantante de fados, salpicadas de lugares comunes, con pocos hallazgos poéticos o ideas originales, pero interesantes desde el punto de vista sociológico y etnográfico:

Ser fadista...ser um fadista de raça  
é enfrentar a ameaça, é uma graça que Deus nos deu.  
Ser fadista... é o destino que chora  
nascido na mesma hora em que o fadista nasceu.  
Ser fadista... é dar a mão à saudade  
que andar a chorar p'la cidade, é ser pobre com altivez.  
Ser fadista... é destino que se perdoa,  
oração a fé de Lisboa, ser fadista é ser português.

(“Ser fadista”)

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/07/ser-fadista.html>)

[Ser fadista... Ser un fadista de raza/ es enfrentarse a la amenaza, es una gracia que Dios nos dio./ Ser fadista... es el destino que llora/ nacido en la misma hora en que el fadista nació./ Ser fadista... es ir de la mano de la *saudade*/ es ir llorando por la ciudad, es ser pobre con jactancia./ Ser fadista... es destino que se perdona./ oración a la fe de Lisboa, ser fadista es ser portugués]

Toda una filosofía de vida donde el hecho de retratarse una y otra vez en una “pobreza altiva” obedece a cierto complejo de inferioridad. António Osório (2016: 45) da el siguiente argumento:

exprime-se toda uma existência confinada, uma condição social inferior, que agrupa várias camadas, abaixo ou no limiar da burguesia urbana. Ora o fado constitui a “literatura” dessas camadas; é aí que estas se encontram, cantadas no seu modo de vida, nas suas predileções, interesses, angústias e ilusões.

Por tanto, los detractores del fado, a lo largo del siglo XX, volvieron a centrar algunas de sus críticas en la explotación que hacía de la desgracia. Así, Luis Moita, en su octava charla en la emisora nacional, el 4 de agosto de 1936, al analizar los temas especulativos de la que denomina “canción de vencidos”, hace hincapié en el siguiente punto: “no tema do martirologio fadista, três palavras isoladamente de significação diferente, consubstanciavam reunidas a quinta essência das teses melodramáticas da canção lisboeta: saudade, amor e desgraça” (Moita, 1936: 211). De hecho, la ideología del Estado Novo trataba de censurar todo lo que denotara un derrotismo afín a la tesis *saudosista*, basada en la idea de que los días de gloria de Portugal nunca volverían.

Cuatro décadas más tarde, António Osório (2016: 101), profundizando, una vez más, en el desánimo, llega a la conclusión de que la idealización de la pobreza y, por consiguiente, su apología, constituyeron desde sus inicios, uno de los elementos básicos de la estructura ideológica del fado.

El modelo por antonomasia del Fado da *desgraçadinha* es la pieza “Rosa enjeitada”, ligada también al tema de la prostitución. La popularizaron Hermínia Silvia y Maria Teresa de Noronha en los años cincuenta, y su letra se centra en las carencias de una mujer que es abandonada por su pareja y se ve abocada a la prostitución, por mandato del destino:

Rosa enjeitada

sem mãe, sem pão, sem ter nada.

Que vida triste e chorada

o teu destino te deu.

Rosa enjeitada,

rosa humilde e perfumada.

E afinal, desventurada quem és tu?

Rosa enjeitada,

uma mulher que sofreu.

Tão pobrezinha que ainda tinha uma afeição,

alguém que amava e que sonhava uma ilusão,

mas esse alguém por outro bem se apaixonou,

e assim fiquei sem ele que amei, que me enjeitou.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2008/07/rosa-enjeitada.html>)

[Rosa abandonada/ sin madre, sin pan, sin tener nada./ Qué vida triste y sufrida/ te dio tu destino./ Rosa abandonada,/ rosa humilde y perfumada./ Y al final, desventurada, ¿quién eres tú?/ Rosa abandonada, una mujer que sufrió./ Tan pobrecita que aún tenía un afecto,/ alguien a quien amaba, soñando una ilusión,/ pero ese alguien se enamoró de otra,/ y así me quedé, sin aquel al que amé y me abandonó].

El peso del poema reside en los adjetivos *enjeitada* (abandonada), *humilde*, *desventurada*, *pobrezinha*, que subrayan la tragedia individual de la protagonista y la forma en la que se autocompadece. Dicha tragedia se resume, de forma sucinta, en la

narración, con especial peso en el adjetivo “desventurada”, y gira en torno al abandono. Por otro lado, el acceso limitado al mercado laboral de la mujer portuguesa durante el salazarismo, la hacía vulnerable a la prostitución.

Este tipo de letras reflejan una parte de la mentalidad lusa de la segunda mitad del XX que, en palabras de Manuel Halpern (2004: 10), representa un “espíritu negativo, fatalista, de sacrificio, vulgar na sociedade tradicional portuguesa”. Por tanto, tienden a expresar un conformismo llevado a los extremos. Es el caso del poema “Não peças demais à vida”, de Álvaro Duarte Simões, que gira en torno a la falta de ambiciones y la aceptación. Se trata del clásico fado de tesis, que alerta de que la codicia solo trae infelicidad:

Afinal a felicidade  
cabe num rosto a sorrir,  
ai de quem sente ansiedade  
de viver sempre a pedir.

Não peças demais à vida,  
aceita o que ela te dá  
porque a ambição desmedida  
faz-nos querer o que não há.

(<https://www.letras.com/amalia-rodrigues/nao-pecas-demais-a-vida/>)

No podemos dejar de citar el clásico “Uma casa portuguesa”, cuyos versos resumen bien la postura salazarista en relación a la pobreza:

A alegria da pobreza  
está nesta grande riqueza  
de dar e ficar contente.

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/07/uma-casa-portuguesa.html>)

Los letristas representan la quintaesencia de lo portugués a mediados del siglo XX, dibujando asimismo un bodegón cargado de tipismo y austeridad. No faltan sobre la mesa: pan, vino, un racimo de uvas doradas, el aroma a romero y el caldo verde humeando en la cacerola. Todo envuelto en una atmósfera de idealización del amor conyugal (*uma promessa de beijos/ dois braços à minha espera*) (*Ibid*) que transmite la voz narrativa femenina, cuyo hogar está presidido por un San José.

### 7.13. El cansancio

El cansancio en el fado se origina, a menudo, de una tristeza que es hastío de vivir y tiene una conexión directa con la *saudade*. Incluso, algunos musicólogos extranjeros asocian dicha palabra clave con la indolencia o la resignación. Para Aubrey Bell (1915: 28) no es un descontento activo sino “an indolent dreaming wistfulness” (“una indolente nostalgia soñadora”). Mientras que para Rodney Gallop, “it couples the vague longings of the Celt for the unattainable with a Latin sense of reality which induces realisation that it is unattainable, and with the resultant discouragement and resignation” (En Vernon, 1998: 3). (“Combina los vagos anhelos de los celtas por lo inalcanzable con un sentido latino de la realidad que induce a darse cuenta de que es inalcanzable, y con el consiguiente desánimo y resignación”).

Aunque el fado, literariamente bebe de las fuentes de un Romanticismo tardío, es asimismo notable la influencia del Modernismo y del Simbolismo, especialmente en su visión del amor como desencanto y su representación particular del *spleen*, ese estado de angustia vital sin causas concretas que tanto asoló a los artistas de Fin de Siglo.

António Osório (2016: 56) arremete contra su anquilosamiento, pero también contra la reiteración constante del registro melodramático cuando comenta: “o fado adoptou, repetiu e repete, num anacronismo imperturbável, os queixumes saudosistas e passionais do ultra-romantismo – com um atraso, agora, de cem anos” (“el fado adoptó, repitió y repite, desde un anacronismo imperturbable, las quejas nostálgicas y pasionales del ultrarromanticismo, con un atraso, ahora, de cien años”).

En “Cansaço” (Cansancio), un poema compuesto por Luís de Macedo a finales de la década de 1960, sin género gramatical específico, aflora lo espectral, un motivo que podría estar relacionado con un exceso de *spleen*:

Por tras do espelho quem está,  
de olhos fixados nos meus?  
Alguém que passou por cá  
e seguiu ao Deus dará  
fixando os olhos nos meus.

Quem dorme na minha cama  
e tenta sonhar meus sonhos?  
Alguem morreu nessa cama

e lá de longe me chama  
misturado nos meus sonhos.

Tudo o que faço ou não faço  
outros fizeram assim.

Daí este meu cansaço  
de sentir que quanto faço  
não é feito só por mim.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/645715/>)

[¿Quién está al otro lado del espejo/ con los ojos clavados en los míos?/ Alguien que pasó por aquí/ y siguió a la buena de Dios/ mirándome fijamente a los ojos.// ¿Quién duerme en mi cama/ e intenta soñar mis sueños? Alguien murió en esa cama/ y desde lejos me llama/ mezclado en mis propios sueños.// Todo lo que hago o no hago/ otros lo hicieron así./ De ahí este cansancio mío/ de sentir que cuanto hago/ no lo hago solo yo].

La propia Amália Rodrigues reflexionó acerca de este fado de su amplio repertorio que, según ella, quedaría para la posteridad. De hecho, se han realizado versiones más actuales de la mano de artistas como Mísia, Ana Moura o Sandra Correia: “Este “tudo o que faço ou não faço/ outros fizeram assim”, aquele não valer a pena. Dou uma tal importância a este cansaço, sei que isto é tão verdade. Não penso disto como artista, penso na minha alma, na minha maneira de ser” (En Pavão dos Santos, 2005: 140).

Por tanto, para Amália, al igual que para otros tantos artistas, fado y vida iban estrechamente unidos. Cualquier canción que interpretara, tras un proceso minucioso de selección de los poemas, tenía relación con su forma de pensar y de ver la vida, y con sus estados anímicos.

En la misma línea, el cansancio, mezclado con sentimientos de derrotismo y arrepentimiento, es el hilo conductor del soneto adaptado al fado “Caravelas”, perteneciente al *Livro de Sórora Saudade*, de Florbela Espanca (1923), una de las poetisas predilectas de la canción de Lisboa. Consideramos que la expresividad negativa de su poética se sitúa en la misma vibración que la lírica fadista, así como el sentimiento de desarraigo:



Cheguei à meio da vida, já cansada,  
de tanto caminar, já me perdi,  
dum estranho país que nunca vi  
sou neste mundo imenso a exilada.

Tanto tenho aprendido, e não sei nada,  
e a torres de marfim que construí,  
em trágica loucura às destruí  
por minhas próprias mãos de malfada!

Sei eu sempre fui assim, este Mar Morto:  
Mar sem marés, sem vagas e sem porto,  
onde velas de sonhos, se rasgaram!

Caravelas doiradas, à bailar,  
ai, quem me dera as que eu deitei ao Mar,  
as que eu lancei à vida e não voltaram.

(Espanca, 1995: 83)

[A mitad de la vida, y muy cansada/ de tanto caminar, ya me perdí./ De un extraño país que nunca vi/ soy en este gran mundo la exiliada.// Cuánto llevo aprendido, y no sé nada./ Las torres de marfil que construí/ con trágica locura destruí/ con estas manos mías, desgraciada.// Bien sé que siempre fui como un Mar Muerto:/ mar sin olas, mareas y sin puerto/ do mis velas de sueños se rasgaron.// Áureas naos, alegres de zarpar.../ Ay, quién me diera las que eché yo al mar,/ las que lancé a la vida, y no tornaron...] <sup>104</sup>

Una vez más aparece el sentimiento de predestinación fatal (*malfadada*) inmutable, que no se puede cambiar, y conduce a la autodestrucción. La *saudade* funciona como espina dorsal del citado soneto y cobra un sentido de nostalgia por lo que se fue y no ha de volver. Por añadidura, la carabela, además de dar título al poema, posee un fuerte peso simbólico que remite al campo semántico del mar, el Imperio y al mito del sebastianismo. Éste último fue un movimiento místico en sus orígenes. Además, la nave perdida expresa, según Simone P. Schmidt (2004: 111-112), el motivo de las pérdidas irremediables vividas tanto por la mujer como por la nave. Asimismo, aparece la idea del

desplazamiento del yo lírico frente a la inmensidad del mundo, que se resuelve, en parte, a través de la identificación con las carabelas, asociadas a la incertidumbre del viaje.

Por último, el sujeto justifica su pasado y sus acciones destructoras a través del pasado de la colectividad, lo que refuerza el sentimiento de enajenación, así como de punto intermedio entre la dimensión onírica y la geográfica, a través de imágenes como “velas de sonhos”.

La versión popular del citado soneto de Espanca la encontramos en el fado “Chaves da vida” (Júlio de Sousa/ Moniz), donde se plasma un sentimiento similar de cansancio y frustración del yo lírico:

Eu tinha as chaves da vida e não abri  
as portas onde morava a felicidade.  
Eu tinha as chaves da vida e não vivi.  
A minha vida foi toda uma saudade.

Tanta ilusão que tinha e foi perdida,  
tanta esperança no amor foi destroçada.  
Não sei porque me queixo desta vida  
se não quero esta vida para nada.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2009/06/chaves-da-vida.html>)

En cuanto a las músicas tradicionales que acompañan a los poemas populares, el tradicional *Fado Menor*, de ritmo más lento que los fados Mouraria y Corrido, arrastra un hondo sentimiento de tristeza y derrota (Páscoa y Soares, 2009: 9). Un ejemplo es la pieza “Os teus olhos são dois círios”, de Linhares Barbosa, cantada con la melodía de la citada música, donde el cansancio se transforma, frente al amor mal correspondido, en una desesperación envuelta en fatalismo perseverante:

Os teus olhos são dois círios  
dando luz triste a meu rosto  
marcado pelos martírios  
da saudade e do desgosto.

---

<sup>104</sup> Traducción de Carlos Clementson. En *Alma minha gentil. Antología general de la poesía portuguesa*. Madrid: Eneida, 2009.

És para o meu desespero  
como as nuvens que andam altas.  
Todos os dias te espero,  
todos os dias me faltas.

(<https://www.lettras.com/cristina-branco/os-teus-olhos-sao-dois-cirios/traduccion.html>)

Las letras de fado, como apuntan Ángel García Prieto y Miguel Ángel Fernández (2007: 18) “hablan mucho de cansancios de todo tipo, de deseos insatisfechos”. Destacaríamos dos: por un lado, un cansancio resignado que hemos visto asociado al *fatum* y por otro, el cansancio de índole amoroso, posiblemente el de más frecuente aparición en las letras, ligado igualmente a la convención literaria del cansancio de esperar en vela al amigo. De ahí que una rima recurrente sea *cansada-madrugada*. Piezas como “Às pedras da minha rua”, giran en torno a la espera paciente del amante, que alcanza el clímax del *pathos* cuando la mujer ve reflejados sus ojos, “cansados de tanto esperar”, en los adoquines mojados de su calle, un día de lluvia. A pesar de todo, la fatiga emocional de la espera no provoca que la heroína pierda la conciencia del tiempo real transcurrido desde el último encuentro: “eu e elas não te vemos,/ meu amor, há quase um mês”. (<https://www.lettras.com/carminho/as-pedras-da-minha-rua/>)

## 8. ARQUETIPOS FEMENINOS EN EL FADO

### 8.1. Maria Severa: mito fundacional del fado

Según algunos estudiosos, la edad de oro del fado transcurre durante los breves años que lo interpretó Maria Severa Onofriana (1820-1846), más conocida como A Severa. Como subraya António Osório (2016: 25) hasta la aparición de Amália Rodrigues, la idolatría por Severa es indiscutible: “Na linguagem fadista, a amada do Vimioso foi a *alma*, a madrinha do fado”.

No hay unanimidad acerca de detalles de la biografía de la fadista, debido a la escasa documentación de esa época, por tanto, los historiadores del fado tratan de separar los hechos reales de la leyenda. En una época anterior a las grabaciones y a las fotografías, debemos recurrir a las narraciones de escritores que conocieron personalmente a Maria Severa, como testimonios algo más fiables.<sup>105</sup> Así relata Luís Augusto Palmeirim su breve entrevista con la cantante, cuando vivía en una casa humilde del Bairro Alto:

Quando entrei em casa da Severa, modesta habitação do tipo vulgar das que habitam as infelices e suas congéneres, estava ela fumando, recostada num canapé de palhinha, com chinelas de polimento ponteadas de retrós vermelhos, com um lenço de seda de ramagens na cabeça e as mangas do vestido arregaçadas até ao cotobelo. Era uma mulher sobre o trigueiro, magra, nervosa, e notável por uns magníficos olhos peninsulares. Em cima de uma mesa de jogo estava pousada uma guitarra, a companheira inseparável dos seus triunfos; e pendente da parede (sacrilégio vulgar nas casas daquela orden) uma péssima gravura, representando o Senhor dos Passos da Graça [...] (En Sucena, 2002: 31).

[Cuando entré en casa de Severa, modesta morada de tipo vulgar de las que habitan las desventuradas y sus semejantes, ella estaba fumando, recostada en un sofá de paja, con zapatillas de lustrar punteadas de rojo, con un pañuelo de

---

<sup>105</sup> Para Paul Vernon (1998: 8) la única información fiable sobre la Maria Severa real, en oposición a la Severa legendaria, es su certificado de defunción, fechado el 30 de noviembre de 1846, que nos da una información escueta de que era soltera, ejercía la prostitución y fue enterrada sin ataúd en una fosa común.

seda con estampado de ramos en la cabeza y las mangas del vestido arremangadas hasta el codo. Era una mujer más bien morena, delgada, nerviosa y notable por sus magníficos ojos peninsulares. Sobre una mesa de juego posaba una guitarra (portuguesa) compañera inseparable de sus triunfos; y colgando de la pared (sacrilegio vulgar de las casas de ese tipo) un grabado de pésima calidad, representando al Señor de los Pasos de Graça].

Es evidente que Palmeirim, al igual que otros autores coetáneos, puso énfasis en los rasgos físicos agitanados, así como en el estilo de vida bohemio de la heroína. También en su carácter irascible, que detallará al final de la narración. Con idénticos matices de relato testimonial, Pinto de Carvalho en su *Historia del fado* cuenta detalles acerca de la biografía de Maria Severa y de su madre, a través de una narración afín al Naturalismo:

[...] não era cigana como propalou a lenda, mas nascera na Madragoa. Sua mãe, a Barbuda, tinha uma das três tavernas que então havia naquela rua, e alcunhavam-na assim, porque possuía tanta barba, que a obrigava a cortá-la frequentemente e a encobri-la com um lenço, Ali, em plein cabaret, a Severa batia o fado com o Monozinho, o mais antigo fadista do sítio, e com o Mesquita, um fadistão que andara embarcado (Pinto de Carvalho, 2003: 62).

[no era gitana como difundió la leyenda, pero había nacido en Madragoa, Su madre, la Barbuda, tenía una de las tres tabernas que entonces había en aquella calle, y la apodaban así porque tenía tal barba, que se veía obligada a cortarla con frecuencia y cubrirse con un pañuelo. Allí, *en plein cabaret*, la Severa bailaba el fado con Monozinho, el fadista más veterano del lugar, y con Mesquita, un fadistón que había estado navegando].

Varios factores contribuyen a la mitificación de la primera reina del fado<sup>106</sup> a lo largo de la historia del género. En primer lugar, su muerte temprana a los veintiséis años<sup>107</sup> la vinculará “al estereotipo de la joven artista, de origen marginal, necesariamente

---

<sup>106</sup> Para Joaquim Pais do Brito (1983: 151) la Severa es el mito más importante del fado.

<sup>107</sup> Las causas de su muerte nunca se esclarecieron del todo. Unos cronistas aluden a una indigestión, otros a una apoplejía y una tercera versión defiende que pudo morir de tuberculosis.

maltratada por un destino cruel” (García Prieto y Fernández, 2017: 14). En ese sentido, posee semejanzas con la Dama de las Camelias y con la legendaria soprano española María Malibrán, que murió a los 28 años tras cosechar triunfos operísticos por toda Europa. Para Richard Elliott (2008: 100) su muerte trágica pasó al acervo popular local y, más tarde, nacional como epítome del fado y del universo fadista. En segundo lugar, la Severa sobresalió por sus grandes dotes musicales innatas, según transmitieron los escasos testigos, pues no había grabaciones en aquella época. Sabemos que en sus actuaciones ella misma se acompañaba a la guitarra portuguesa<sup>108</sup> y que tenía una gran capacidad de improvisar letras y de cantar con otras intérpretes “quardras de despique e galhardia”<sup>109</sup>. Por último, sus amores con Francisco de Paula de Portugal e Castro, Conde de Vimioso, contribuyeron a introducir el fado entre la aristocracia, propiciando la sociabilización entre diferentes estamentos. En torno a su romance con Vimioso se escribieron muchas páginas que expandieron la leyenda. Así se refiere Pinto de Carvalho (2003: 78) a dicho romance:

A Severa conheceu, imediatamente ao crime, o Conde de Vimioso, que a buscou, atraído – como um íman – pela fama que ela disfrutava de tratar por tu as musas fáceis, de ter um palabreado de muito pico e de cantar, inigualavelmente, ao som namorado da soluçante guitarra. Foi o amor pelas guitarradas e pelo doce canto –em que se bordam os temas ascendentes do Desejo– que levou o Conde de Vimioso a procurar a Severa, porque ele não tocava, não cantava e não tinha o mínimo gosto para a música”.

[La Severa conoció, inmediatamente después del crimen, al Conde de Vimioso, que la buscó atraído como un imán por la fama que tenía de tutear a las musas fáciles, por su verborrea y por cantar de manera inigualable, al son enamorado

---

<sup>108</sup> Encontramos referencias a mujeres virtuosas de la guitarra portuguesa en el fado del siglo XIX, entre ellas, la propia Maria Severa. A partir del siglo XX hay una preponderancia absoluta de instrumentistas masculinos. Excepciones recientes son la aparición profesional de Marta Pereira de Costa, música excelente y muy mediática, en el panorama de la guitarra portuguesa. Otros nombres surgidos en los últimos años son Luísa Amaro y Rute Duarte. En viola de fado (guitarra española), han irrumpido con fuerza las también fadistas Marta Rosa y Cláudia Leal. Junto a Fernanda Maciel (guitarra portuguesa) han creado el trío “As Mariquinhas”, el primero trío de fadistas e instrumentistas totalmente femenino.

<sup>109</sup> Se podrían traducir como estrofas cantadas al desafío, por lo general, improvisadas. En los primeros años del fado, destacaba la enorme rivalidad entre sus intérpretes, que acaba a veces en peleas y detenciones. También había enfrentamientos, como recoge “Tinop”, por barrios, entre los fadistas de Mouraria y los de Bairro Alto.

de la sollozante guitarra portuguesa. Fue la pasión por el guitarreo y por el dulce canto, en el que se bordan los temas ascendentes del Deseo, lo que llevó al Conde de Vimioso a buscar a Severa, porque él no tocaba, no cantaba y no tenía ni la más mínima afición por la música].

Algunas de las *quadrás* primitivas más conocidas, recopiladas por Teófilo Braga en su *Cancioneiro Popular* de 1867, fueron escritas por Sousa do Casacão un año después de la muerte de Severa, lo que nos da una idea del vacío que dejó su temprana muerte en el medio fadista:

Chorai, fadista, chorai  
que a Severa se finou  
o gosto que tinha o fado  
tudo con ela acabou.

Morreu hoje faz um ano  
das fadistas a rainha,  
com ela o fado perdeu  
o gosto que o fado tinha.  
O Conde de Vimioso  
um duro golpe sofreu  
quando lhe foram dizer  
tua Severa morreu! [...]

(En Braga, 1867: 34)

[Llorad, fadistas, llorad/ que Severa se murió/ el sabor que tenía el fado/ acabó tras su partida.// Murió hace hoy un año/ la reina de las fadistas,/ con ella el fado perdió/ el sabor que tenía./ El Conde de Vimioso/ sufrió un duro golpe/ cuando le comunicaron/ tu Severa ha muerto].

Pero lo que realmente fijó su leyenda fueron las obras de Júlio Dantas —novela y teatro—, *A Severa*, editadas ambas en 1901, de las que derivaron varios musicales, y como apunta Oriana Alves (2014: 35),

marcará as suas representações futuras, na literatura, no fado, nas artes plásticas e no cinema, em *A Severa* de Leitão Barros (1931), primeiro filme sonoro português. O Secretariado de Propaganda Nacional haverá de promover obras cinematográficas com a mesma estética até à década de 1950.

El éxito de la novela de Dantas difundió la falsa creencia de que la Severa era un personaje de ficción creado por él. En el libro incluyó el fado “Rua do Capelão”, musicalizado por Frederico de Freitas, y aún interpretado en la actualidad. De hecho, el barrio de Mouraria y su toponimia, en algunas canciones es un epítome de la cantante. El personaje de Severa, afirma en la obra de Dantas: “A Mouraria não é aqui nem ali...É onde eu estiver! Para onde eu for, vai agarrada a mim. A Mouraria sou eu!” (1901). Más adelante, expresa lo mismo respecto al fado: “O fado, sou eu!”. Como destaca Oriana Alves (2004: 36) Dantas acaba estableciendo una relación entre el fado y el carácter nacional cuando pone en boca del Conde de Marialva la siguiente frase: “É destino de Portugal morrer abraçado ao fado”. En ese pasaje, el *cavaleiro* entrega la guitarra portuguesa a una Severa moribunda, que canta la estrofa del tema arriba mencionado:

Tenho o destino marcado  
desde a hora em que te vi.  
Ó meu cigano adorado  
viver abraçada ao fado  
morrer abraçada a ti.

*(Ibíd)*

Sobre esa misma idea insiste Michael Colvin (2008), así como en la importancia concedida por Júlio Dantas al cuarteto: Severa-Mouraria-fado-Portugal, pues sitúa a Maria Severa como emblema del ser portugués, en una apuesta claramente nacionalista prolongada en el cine, cuyos esquemas copiará el salazarismo en sus espectáculos.

Rui Vieira Nery (En Dantas, 2016: 3) menciona la intención de Júlio Dantas de hacer con “A Severa” una especie de versión portuguesa de Carmen. Esto explicaría el empeño en convertirla en gitana, por analogía implícita con los modelos de Mérimée y de Bizet.



Cabe reseñar el interés que suscitó en la España de los años veinte la obra de Júlio Dantas. En esa misma década, el fado inspirará también a algunos compositores de copla y cuplé. Manuel Penella, Manuel Font de Anta y algunos más harán versiones musicales muy libres de la canción de Lisboa. Volviendo a Dantas, su obra teatral *A Severa*, fue traducida al catalán por Ribera y Rovira y representada en el Teatro Romea de Barcelona. Asimismo, hubo una traducción al castellano de la novela por José Palacios y Eugenio López Aydillo. Rui Vieira Nery comenta en el prólogo a la novela de Júlio Dantas (2016) que en 1925 los dramaturgos Federico Romero y Guillermo Fernández- Shaw y el compositor Rafael Millán se inspiraron en la misma para componer la Zarzuela “La Severa”, estrenada en el Teatro Tivoli de Barcelona en 1925. Y en 1928 se hizo una versión para revista titulada “La Morería” y representada en el madrileño teatro de La Latina.

En el prólogo a la edición de 1931 de la pieza teatral “A Severa” de Júlio Dantas, los editores mencionan que el drama lírico fue cantado por primera vez en Portugal por la compañía española de Rafaela Haro el 30 de enero de 1931, “repitiéndose durante veinte noches, con notable agrado del público” (En Dantas, 1931:8). Además, hacen referencia a una versión cinematográfica, estrenada en el mismo año, dirigida por Leitão de Barros, con guión del propio Júlio Dantas y música del maestro Frederico de Freitas. La protagonista fue la actriz Dina Moreira.

Las versiones del musical continuaron a lo largo del siglo XX. Eduardo Sucena reseña la de 1955 en el Teatro Monumental de Lisboa, protagonizada por Amália Rodrigues, cuyo público encontró “motivos de agrado”. A día de hoy, el mito de Maria Severa sigue vigente, no solo en el medio fadista, sino que se ha divulgado entre el gran público como uno de los musicales del año 2019 en Lisboa, dirigido por Filipe La Féria. Con una estética más cercana a los musicales de Broadway y una nueva sentimentalidad de Disney para el consumo de masas poco familiarizadas con el imaginario tradicional fadista, asegura, en todo caso, la continuidad del mito de Severa, la “hipernarratividad” de su vida y muerte (Ferreira, 2020: 348) y el conocimiento de su figura entre las nuevas generaciones. Por último, cabe mencionar la publicación reciente de una novela histórica inspirada en la biografía de la primera cantante de fados y en los bajos fondos de Mouraria en los albores del siglo XIX, *O fado da Severa*, de Maria João Lopo de Carvalho (2018).

El hecho de que Maria Severa sea uno de los mitos fundacionales del fado, nos da una idea de la importancia concedida a las mujeres intérpretes, protagonistas, a su

vez, de numerosas letras y ocupantes de un lugar fundamental en el imaginario fadista. La heroína dejó continuadoras, pero ninguna llegó a alcanzar en el siglo XIX, antes de la profesionalización del fado, la dimensión de figura emblemática. Entre sus herederas, mencionadas por Pinto de Carvalho (1903), destacaron la cigarrera Luzia *Cigana*, *Emília* “do Belo”, y, especialmente, Cesária, de profesión planchadora, y Custódia Maria. De Cesária escribió que poseía “uma voz agradabilíssima e muita livraria, isto é, na sua memória conservavam-se armazenadas, como num fonógrafo, centenas de versos, que depois lhe brotavam dos lábios coralinos”. Y de Custódia Maria, evoca su voz “pura como cristal, vibrante como o vermelho de uma granada e de uma facilidade ascendente, escalava com rara elasticidade os mais escarpados cumes da gama cromática” (En Franco, 2019: 33-34).

En cuanto a la letrística del fado, a lo largo del siglo XX se mantiene el interés por el personaje de Maria Severa y sus coetáneas, en parte debido a la estrategia del Régimen salazarista de exaltar la pobreza, y también gracias al cine. Es un hecho destacable que la primera película sonora del cine portugués, *A Severa* (1931), de Leitão de Barros, fuera precisamente una adaptación de la novela homónima de Júlio Dantas.

Dos décadas después, José Galhardo, escribe el exitoso fado “Maria Severa”, en el cual, a partir de la elegía y de la duda inicial sobre su existencia, introduce tópicos religiosos con el objetivo de limpiar la mala fama de la artista y, por extensión, del fado, pues es representada en actitud de rezo:

Num beco da Mouraria,  
onde a alegria  
do sol não vem,  
morreu Maria Severa,  
não sei quem era?  
talvez ninguém.

Uma voz sentida e quente,  
que hoje à terra disse adeus.  
Voz sentida e voz ausente,  
mas que vive eternamente  
dentro em nós e junto a Deus,  
além nos céus!

Bem longe, onde o luar  
no azul tem mais luz,  
eu vejo-a a rezar  
aos pés duma cruz.  
Guitarras trinaí,  
viradas p`ro o céu,  
fadistas chorai,  
porque ela morreu!

Caiu a noite na viela,  
quando o olhar dela  
deixou de olhar.  
Partiu para ser vencida,  
deixando a vida  
que a fez penar!

Deixou um filho idolatrado,  
que outro afecto igual não tem,  
chama-se ele o triste fado,  
que vai ser deste enjeitado,  
que perdeu o maior bem,  
o amor de mãe!

[\(https://www.lettras.com/argentina-santos/1918462/\)](https://www.lettras.com/argentina-santos/1918462/)

[En un callejón de Mouraria,/ donde no entra/ la alegría del sol,/ ha muerto  
Maria Severa,/ no sé quién era/ tal vez nadie lo sepa.// Una voz sentida y cálida/  
que hoy se despide de la tierra./ Voz sentida, voz ardiente/ pero que vive  
eternamente/ dentro de nosotros y junto a Dios/ ¡allá en el cielo!// Bien lejos,  
donde la luz de la luna/ en el azul tiene más luz,/ la veo rezar/ al pie de una  
cruz.//¡Guitarras, trinad,/ mirando hacia el cielo!/ ¡Fadistas, llorad, porque ella  
ha muerto!// Anocheció en el callejón, cuando sus ojos/ dejaron de ver. ¡Partió  
para ser vencida,/ dejando la vida/ que la hizo penar!// Dejó un hijo idolatrado,  
que no tiene otro afecto igual,/ se llama el triste fado, ¡qué va a ser de ese  
huérfano,/ que perdió el mayor bien,/ el amor de madre!].

Precisamente, Ellen Gray (2013: 3296-3297) se refiere a este tipo de letras donde la figura de Maria Severa “da a luz” al fado “anthropomorphizing the genre, endowing it with affect, a *sadness* born from the abandonment by the mother” (“antropomorfizando el género, dotándolo de afecto, una *tristeza* nacida del abandono por parte de la madre”). Por tanto, es habitual que el fado se personifique en la figura de un hijo varón que queda huérfano y desconsolado.

En la década de 1950 encontramos una necesidad imperiosa de consolidar el mito fundacional de la canción de Lisboa en la figura indiscutible de Maria Severa, desde la construcción icónica de una feminidad con atributos de libertad y rebeldía, una feminidad “de faca en la liga”, en palabras de Dalbosco (2019: 37). Dichos rasgos propician la defensa de lo legendario por encima de hechos reales extraídos de fuentes fiables. Es el caso de “Chinelas de Mouraria”, donde se mezcla algún hecho real con el anecdotario taurino y las fantasías del pasado:

Conta-se que certa vez  
numa castiça toirada uma  
chinela atirada feriu a  
cara do Marquês.

Desde então, desde essa era,  
com verdade ou fantasia  
a chinela da Severa  
entro na história do fado,  
do fado da Mouraria

(<https://www.vagalume.com.br/carlos-ramos/chinelas-da-mouraria.html>)

De este modo, el mito de Maria Severa sirve como tema central a numerosas letras de fado hasta nuestros días, por lo que es interesante analizar los poemas que hacen referencia a esta cantante diacrónicamente, desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XXI. Siguiendo las premisas de Lévi-Strauss (1978: 2), para entender un mito es necesario acompañar y comprender su trayectoria “como una secuencia continua” y total de acontecimientos. Así pues, las historias imaginadas en torno a Maria Severa, y las leyendas amplificadas por la falta de fuentes, grabaciones y testigos directos, construyen el mito de la cantante de Mouraria. Generalmente, a través de una mirada elegíaca que idealiza a la

precursora del fado y su legado, lo cual demuestra que su memoria aún está muy viva entre los poetas populares, aficionados y fadistas.

## 8.2. La prostituta

En palabras de Donald Cohen (2003: 62) uno de los temas tópicos del fado por excelencia es el de “fallen and/ or abandoned women betrayed by love and life” (2003: 62) (mujeres caídas y/ o abandonadas, traicionadas por el amor y la vida).

El burdel, junto con la taberna, son los espacios que conforman la génesis del fado en los albores del siglo XIX. Asimismo, la alegoría de la prostituta dando a luz a un hijo varón, el fado, aparece en algunos ensayos académicos sobre la historia de la canción de Lisboa. Pais de Brito (1983: 45) afirma: “O fado pode ser considerado como filho da prostituição e das baiucas. Daí que no bordel estivesse presente sempre uma guitarra”. (“El fado puede considerarse hijo de la prostitución y de las tabernas. De ahí que en el burdel siempre estuviese presente una guitarra”).

A estos aspectos debemos añadir la trascendencia del mito de Maria Severa, estudiado en el apartado anterior y que, sin duda, contribuyó a divulgar el imaginario e iconografía de la mancebía y la bohemia marginal, al haber ejercido la prostitución y atribuírsele varios amores ilícitos, además del Conde de Vimioso. Las fadistas contemporáneas de Maria Severa mencionadas por Pinto de Carvalho (1903) –Maria Romana, Piedade, Felicidade, Joantina y Umbelina cega – también eran en su mayoría meretrices. Su contraparte masculina era el proxeneta o rufián. Juntos, según las crónicas y los relatos de los escritores del XIX y principios del XX, se vieron envueltos en todo tipo de peleas, estafas, desórdenes y crímenes, por lo cuales, en ocasiones, iban a parar a la cárcel, incluso al destierro.

Los escritores Ramalho Ortigão y Eça de Queiroz, miembros de la Generación literaria del 70, fijaron el estereotipo de la figura del fadista desde una mirada crítica que iba asociada a la interpretación de una canción decadente (Nicolay, 2012: 8). Si el primero en *Farpas* (1878) hacía alusión al proxenetismo del fadista (“um anémico, um cobarde e um estúpido”), que se dedicaba a explotar al prójimo, Eça aborda despreciativamente la tragicomedia descarnada del fado de su época: “[...] Lisboa que criou?... o fado. *Fatum* era um Deus do Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras e uma iluminação de cigarros. Está mobilada com uma

enxerga. A cena final é o hospital e na enxovia. O pano de fundo é uma mortalha” (En Carvalho, 1903: 53). (“Lisboa, ¿qué creó?... el fado. *Fatum* era un Dios del Olimpo; en estos barrios es una comedia. Tiene una orquesta de guitarras y una iluminación de cigarros. Está amueblada con un jergón. La escena final es el hospital y el calabozo. El telón de fondo es una mortaja”).

Los inicios de este género poético-musical coinciden con el auge del movimiento romántico, con sus rasgos de sentimentalismo exacerbado, escapismo, amores trágicos y un creciente interés por el folclore y los temas ligados al universo femenino. Es el caso de la prostitución, tema muy tratado tanto en el campo de la literatura como en el de los estudios médicos. Ya en 1833, la asociación del fado con los prostíbulos era común, según señala António Manuel Morais (2003: 31). Un pliego de cordel de esa época describe así a las fadistas:

Essas que em tascas imundas,  
sempre de copo na mão,  
desgrenhadas, descompostas,  
de dia e de noite estão.

(*Ibid*)

António Osório, en su *Mitologia fadista* (1974) también hace referencia a los romances de cordel recitados por los ciegos en las calles de la capital portuguesa, en su esencia, melodramas donde se narraban “as desventuras das desfloradas, das tuberculosas, das *perdidias*”. Así, era común referirse a las prostitutas como las “perdidias” desde una mirada patriarcal, no exenta de compasión.

El fado, hasta bien entrado el siglo XIX, se practicará dentro de un circuito marginal cuyo espacio primordial es la taberna y el burdel. Así se refiere Rui Vieira Nery (2012: 56) a las tabernas de las primeras décadas del siglo XIX:

lugares de encontro essencialmente masculino em que a presença feminina se restringe quase em exclusivo ao universo da prostituição. Marginais assumidos e trabalhadores assalariados nas suas horas de lazer aí se cruzam num mesmo ritual de reafirmação de valores de virilidade e de integração comunitária, criando simultaneamente um ambiente boémio de diversão marcado pela forte presença de canções e danças populares das mais diversas proveniências.

De hecho, el término “fadista” era sinónimo de rufián y para las mujeres se empleaba el término “actrices”. Pero la reputación de los fadistas, asociada en sus inicios a todo tipo de perversiones, fue cambiando a medida que el fado es aceptado y practicado por la burguesía y la aristocracia. A lo largo del siglo XIX también era frecuente referirse a la prostitución como “la desgracia” y a las prostitutas como “as desgraçadas”, desde una mirada paternalista vinculada a un *fatum* que justificaba su predestinación. El tema de la ciudad corrompida y corrupta tan tratado en la novela realista tiene una continuidad a lo largo del siglo XX enmarcando la imagen dual de la mujer portuguesa, ya que, como subraya Oriana Alves (2014: 14), “durante o Estado Novo se formaliza no contraste da campesina pura que em Lisboa se torna mulher da rua”. El poema de Linhares Barbosa, “Lembro-me de ti”, de estructura anafórica, es uno de los que mejor ahondan en dicha paradoja. Encierra cierta moraleja, así como una amonestación hacia el personaje femenino, formulada a partir de la *saudade*. En la descripción bucólica de la campesina virginal y de la molinera encontramos guiños a la lírica y cuentística tradicionales, así como a la novela pastoril:

Eu lembro-me de ti,  
passavas para a fonte,  
pousando num quadril  
o cântaro de barro.  
Imitavas em graça  
a cotovia insonte  
e mugias o gado  
até encheres o tarro.

Eu lembro-me de ti,  
e às vezes a farinha  
vestia-te de branco.  
E parecias então  
uma virgem gentil  
que fosse à capelinha  
um dia de manhã  
fazer a comunhão.

(<https://www.lettras.com/alfredo-marceneiro/484248/>)

[Yo me acuerdo de ti,/ ibas hacia la fuente,/ posando en la cadera/ el cántaro de barro./ Imitabas en gracia/ a la alondra inocente/ y mugías al ganado/ hasta llenar la vasija.// Yo me acuerdo de ti,/ y a veces la harina/ te vestía de blanco./ Y entonces parecías/ una virgen gentil/ yendo a la capilla /un día de mañana/ a hacer la comunión].

En la siguiente estrofa emerge con fuerza una mirada patriarcal, defensora del recato y muy crítica con las libertades de la mujer, pues fumar estaba asociado a la prostitución. Sitúa a la protagonista en el espacio urbano del vicio por excelencia, el casino, que contrasta con el idílico mundo rural evocado:

Eu lembro-me de ti  
ao ver-te num casino  
descarada a fumar  
o luxuoso cigarro.  
Fecho os olhos e vejo  
o teu busto franzino  
com o avental da cor  
do cântaro de barro.

(<https://www.lettras.com/alfredo-marceneiro/484248/>)

[Yo me acuerdo de ti/ al verte en un casino/ fumando descarada/ el lujoso cigarro./ Cierro los ojos y veo/ tu busto espigadísimo/ con el delantal del color/del cántaro de barro].

Por último, la *saudade*, traza una línea divisoria entre la inocencia y el vicio, el ángel de la aldea y la mujer “corrompida” por las tentaciones urbanas, envuelta en una capa de artificiosidad, pues hasta se ha cambiado el nombre. De hecho, el apodo extranjero para identificar a las meretrices, es algo que aparece también con frecuencia en el tango:

Eu lembro-me de ti  
e fico-me a cismar



que o nome de Lucy  
que tens não é verdade [...]

[Yo me acuerdo de tí/ y me quedo cavilando/ que el nombre de Lucy/ que llevas  
no es verdad].

*(Ibíd)*

Asimismo, la idealización de un Portugal rural se poetiza en “Maria da Cruz”, con idéntico argumento: nos presenta a la aldeana que a causa de una traición amorosa acaba en Lisboa, “en el muelle de Mouraria”, donde pierde “la lozanía y el color”. El lenguaje religioso alude al sufrimiento y a la degradación de la protagonista: “arrasta na Mouraria/ a cruz da agonía/ a cruz do Calvário!”. La estrofa final, que se repite, encierra toda la filosofía unamuniana del sentimiento trágico de la vida, característico de los pueblos ibéricos, donde la muerte supone una liberación:

Não tarda o dia  
em que ela, enfim, já vencida,  
terminará a agonia  
de arrastar na Mouraria  
toda a cruz da sua vida.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2008/06/maria-da-cruz.html>)

Idéntica idea y similares pretensiones literarias encierra el “Fado da Prostituta”, escrito por António Lobo Antunes. Tras realizar un inventario de símbolos lisboetas y objetos personales y religiosos, la protagonista menciona sus senos desde un erotismo tanático, expresando su indiferencia absoluta ante la muerte:

Minha santa Filomena,  
meu fio de ouro quebrado,  
minha rolinha de empena,  
afago de namorado [...]

Meus seiinhos de mulher,  
corninhos da Satanás.

Se me derem a escolher,  
vida ou morte, tanto faz.

<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/10/fado-da-prostituta.html>

En “A Casa das Mariquinhas”, que popularizó Alfredo Marceneiro, se hace alusión a un prostíbulo que supuestamente existió en Lisboa, regentado por la tal Mariquinhas. La imagen de las ventanas con tablonces (“janelas com tabuinhas”), representa lo oculto y la protección contra la curiosidad morbosa de las vecinas. Asimismo, en toda la letra se juega al despiste (“Vive com muitas amigas/ aquela de quem vos falo”), sin mencionar en ningún momento la prostitución ni su desempeño como *madame*, aunque los adjetivos que acompañan a los sustantivos calle y casa ya nos dan bastantes pistas (“bizarra” y “alegre”). La guitarra portuguesa, icono por excelencia del fado, luce bien visible en el salón y simbolizaría la unión primigenia del fado y la prostitución, así como una reivindicación de la pureza de dicha canción, cuyo acompañamiento musical por excelencia es con guitarra portuguesa, en oposición al piano de los hogares burgueses. Por último, con la alusión a la pobreza, tema tan del gusto del régimen salazarista, se buscaba seguramente la aprobación de la censura:

P’ra guardar o parco espólio  
um cofre forte comprou,  
e como o gas acabou  
ilumina-se à petróleo.

<https://www.lettras.com/alfredo-marceneiro/379143/>

La mencionada pieza de Tavares Silva que popularizó Alfredo Marceneiro, tiene su continuación en “O leilão da casa de Mariquinhas” (“La subasta de la casa de Mariquinhas), del repertorio de otro gran intérprete masculino, Fernando Maurício. El narrador se encuentra en Mouraria con el Chico do Cachené, personaje presente también en otros fados, y le pregunta por la célebre casa. Éste le cuenta que fue subastada<sup>110</sup> en su totalidad, incluidas las tablas de las ventanas. Chico logra llevarse de la subasta algunas reliquias ya mencionadas en el fado de Marceneiro: (“espelho, colchas com

---

<sup>110</sup> Las casas de empeño eran comunes en Portugal en los años cuarenta, cuando se compuso este fado.

barra, fogão, chinelinhas...”) De este modo, la nostalgia se transmite a través del espacio vacío y de los objetos, que funcionan asimismo como fetiches de una lujuria de los bajos fondos. El embargo de la casa debido a las protestas de los vecinos por “tener fado hasta la madrugada” sugiere, una vez más, la tradicional asociación de la práctica del fado con la prostitución. Al igual que en la canción inaugural del ciclo de Mariquinhas, en ningún momento se menciona el ejercicio de la prostitución, ni los vínculos de amistad entre las muchachas, probablemente menores de edad, desde una mirada que oscila entre la compasión y el deseo:

Aprendiam-lhe as cantigas,  
as mais ternas, coitadinhas,  
formosas como andorinhas  
olhos e peitos em brasa.  
Que pena tenho da casa  
da formosa Mariquinhas!

(<https://www.lettras.com/fernando-mauricio/o-leilao-da-casa-da-mariquinhas/>)

Hay además otra serie de fados en los que vuelve a aparecer este personaje enigmático. Por citar algunos: “Vou dar de beber à dor”, “Vou dar de beber à alegria”, “Encontrei a Mariquinhas” y “O testamento da Mariquinhas”.

No obstante, la iconografía fadista por excelencia está representada en el conocido cuadro del pintor portugués José Malhoa, titulado *Fado* (1910), que recoge el ambiente del antiguo retiro Quebra Bilhas, en el barrio lisboeta de Campo Grande, frecuentado por mujeres de dudosa moral. Una de ellas, Adelaide Facada, es immortalizada por Malhoa fumando, en una postura indolente y provocativa, inclinada hacia un rufián que está tocando la guitarra portuguesa. La luz de petróleo conforma un motivo recurrente a la hora dibujar los ambientes del fado en el siglo XIX. A través de la écfrasis, el “Fado Malhoa” se refiere con tono admirativo y patriótico a la escena que supuestamente vio y pintó el artista:

Subiu a um quarto que viu  
à luz do petróleo  
e fez o mais português  
dos quadros a óleo!

Um Zé de samarra  
c'o a amante a seu lado,  
com os dedos agarra,  
percorre a guitarra  
e ali vê-se o fado!

(Morais, 2003: 23)

Otro fado emblemático, “Esquina de rua”, se construye a partir la mirada compasiva hacia la prostituta clandestina, cuyo oficio le impide desarrollar una existencia plena como mujer. El tú al que se dirige la voz narrativa es la meretriz triste, arquetipo que sienta sus bases en el Romanticismo y en la noche. Asimismo, la esquina es el símbolo por excelencia de la prostitución callejera y un lugar de no retorno:

Tinhas o corpo cansado  
e a cidade era tão fría.  
Ninguém dormia a teu lado,  
ninguém sabia que amado  
o teu corpo se acendia.

Andavas devagarinho  
pelas ruas de Lisboa  
em busca de algum carinho  
que te fosse pão e vinho  
e te desse noite boa.

Eras triste se sorrias  
e mais nova se choravas.  
Nas palavras que dizias  
tinham dores e alegrias,  
mas só ternura deixavas

Por ti não houve ninguém  
para quem te desses nua.  
Podias ter sido mãe,  
podias ter sido alguém,  
mas foste esquina de rua.

(<http://fadosdojado.blogspot.com/2008/06/esquina-de-rua.html>)

[Tenías el cuerpo cansado/ y la ciudad era tan fría./ Nadie dormía a tu lado,  
nadie sabía que amado/ tu cuerpo se encendía.// Caminabas despacito/ por las  
calles de Lisboa/ en busca de algún cariño/ que fuera para ti pan y vino/ y te  
diese buena noche.// Eras triste si sonreías/ y más joven si llorabas./ En las  
palabras que pronunciabas/ había dolores y alegrías/ pero solo ternura dejabas.//  
Por ti no hubo nadie/ al que entregarte desnuda./ Podías haber sido madre,/  
podías haber sido alguien,/ mas fuiste esquina de calle].

Por último, entre los arquetipos sobresalientes que integran el mundo de la prostitución aparece la figura de la alcahueta “Tia Macheta” en una letra de Linhares Barbosa subtitulada “Maus agouros” (“Malos augurios”). Rescata el personaje del mismo nombre, creado por Júlio Dantas en su novela *A Severa* (1901) en el cual hallamos trazos de las pinturas negras de Goya o del esperpento valleinclanesco. En el cuadro de costumbres que dibuja el célebre letrista predominan la decadencia, el feísmo y la suciedad atravesados por la superstición. Paradójicamente, aflora la visión romántica de la prostituta fiel, encarnada, una vez más, en la figura de Maria Severa, que espera pacientemente el regreso incierto de su amante, el Conde de Vimioso. De hecho, hay un gusto por mostrar, a través de un conservador decoro, una faceta monógama de la heroína:

O amante não aparecera,  
triste Severa, sempre fiel,  
chamou a tia Macheta,  
velha alcoveta,  
p`ra saber dele.

A velha pegou nas cartas  
sebentas, fartas,  
de mãos tão sujas,  
antes de as embaralhar  
pôs-se a graznar  
como as corulhas.

Ele não vem, minha filha,  
di-lo a espadilha,  
há maus agoiros.  
A velha guardou as cartas  
de sebo fartas  
sob a roupeta.

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/07/tia-macheta.html>)

[El amante no apareció,/ triste Severa, siempre fiel,/ llamó a la tía Macheta,/ vieja alcahueta/ para saber de él.// La vieja cogió el montón/ de cartas grasientas/ con las manos tan sucias,/ antes de barajarlas/ se puso a graznar/ como las corujas.// Él no viene, hija mía,/ lo dice el as de espadas,/ hay malos augurios./ La vieja guardó las cartas/ llenas de grasa/ bajo la faltriquera].

Siguiendo esa línea temática, la fidelidad inquebrantable al amado converge con la entrega en cuerpo y alma al fado como forma de estar en el mundo. Así se muestra en “Rua do Capelão”, protagonizada, una vez más, por la Severa, pues hace además alusión a la calle donde vivió y murió la artista:

Tenho o destino marcado  
desde a hora em que te vi.  
Ó meu cigano adorado,  
viver abraçada ao fado,  
morrer abraçada a ti.

(En Morais, 2003: 89)

Este aspecto representativo de Maria Severa resume bien la tensión observada por algunos investigadores como Ellen Gray (2013: 3558), cuando el Estado Novo trata de apoderarse del fado: “tension between illicitness (with regard to both gender and race) and its function in building nation (including normalizing gender and sexuality)” (“hay una tensión entre la ilicitud (con respecto al género y la raza) y su función en la construcción de la nación (incluida la normalización del género y de la sexualidad”).

A partir del siglo XX, y con el fenómeno de profesionalización del fado y la habilitación de espacios propios como las casas de fado, se deja de relacionar a las fadistas con la prostitución. Sin embargo, permanecen los vínculos legendarios y lo que Ellen Gray (2013: 3337) denomina “el imaginario atemporal bohemio”, presente en un buen número de letras de fado que circunscriben la prostitución a barrios tradicionales de Lisboa, reducidos principalmente a Alfama, Mouraria y Barrio Alto. Sin embargo, la investigadora norteamericana comenta que esos mismos vínculos continúan añadiendo al fado, como práctica social, una carga de género y sexualización (*Ibid.*: 3340-3341).

Tanto Gray (2013) como Colvin (2008) observan que las fadistas actuales son conscientes de su genealogía de prostíbulo, tan presente en la historia del fado. De hecho, artistas de fama internacional como Mariza se sirven de ella escenográficamente en algunos momentos concretos de sus espectáculos y la siguen alimentando, pero desde un acercamiento posmoderno y *kitsch*.

### **8.3. El ángel del hogar**

En la canción de Lisboa es habitual que la mujer y la voz lírica femenina en primera persona se representen como sujeto pasivo que espera el regreso del amante, ya sea del mar tras una larga travesía o para una reconciliación. No cabe duda que la situación legal inferior de la mujer durante la dictadura de Salazar influyó en este tipo de representaciones, cuya figura por excelencia es la de la mujer que espera y expresa su desventura. Se evidencia a partir del análisis de los textos que la paciencia y la sumisión son algunos de los atributos más característicos de las voces femeninas del fado. En “A chave da minha porta”, el gesto simbólico de dejar las llaves del hogar debajo de la puerta revela la última esperanza de regreso del compañero a la que se aferra la protagonista:

Esperava por ti, como é dever de quem ama,  
tu vinhas tarde p'rá casa  
eu ia cedo prá cama.  
P'rá me enganar, que a esperança en mim estava morta  
deixava a chave a espreitar  
debaixo da minha porta.

[\(https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/563790/\)](https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/563790/)

Observamos a lo largo del repertorio de letras cómo el autoengaño ante la ausencia o el abandono del hombre es uno de los atributos de la buena esposa, que se somete al cónyuge a través de un amor lleno de obediencia y mortificación. Por ejemplo, piezas como “Não venhas tarde”, narradas desde el punto de vista del marido adúltero, muestran cómo la mujer intenta contener los celos. A pesar de conocer la infidelidad, las protagonistas no pierden la dulzura, uno de los ideales femeninos según los cánones patriarcales:

Tu estás sentindo  
que te minto e que sou cobarde,  
mas sabes dizer baixinho,  
meu amor, não venhas tarde.

Não venhas tarde,  
dizes-me sem azedume  
quando o teu coração arde  
na fogueira no ciúme.

[\(https://www.lettras.com/carlos-ramos/482597/\)](https://www.lettras.com/carlos-ramos/482597/)

El “Fado das Tamanquinas” hace alusión al acercamiento de la burguesía a la canción de Lisboa, un fenómeno que se dio desde finales del siglo XIX. El patio se representa como espacio privado que guarda, y el ejercicio de la costura contribuye a



una feminidad hogareña alejada de profesiones técnicas que, según la ideología fascista, estaban reservadas a los hombres.<sup>111</sup>

Burgêsinha do Chiado,  
no seu patio costureira,  
nos retiros canta o fado,  
no mercado é regateira  
e o Tejo e seu namorado.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564662/>)

Un artículo de Maria Baptista dos Santos Guardiola titulado “A Mocidade Portuguesa Feminina”, publicado en julio de 1939 en la Revista *Y*, resume la doctrina y los objetivos de dicha institución, tan afín a la Sección Femenina, con la que estableció lazos de amistad:

[...] interesar a las afiliadas en todo lo que se refiera a Literatura, Arte e Historia, y las actualidades de la vida, además de contribuir a su formación intelectual y al perfeccionamiento de su gusto artístico y prepararles a su misión de esposas, madres y dueñas de casa (En Martínez del Fresno, 2010: 383).

Como sucedía en la literatura del Siglo de Oro, la honra es un atributo esencial del ángel del hogar, cuya representación entre símbolos militares nos remite también a la literatura medieval y al romancero. Es el caso del fado “Perseguição”, cuya protagonista responde al arquetipo de la casada fiel que no sucumbe a los admiradores ni al dinero. Su complemento es un marido pobre pero honrado, prototipo masculino que también señalamos en la copla, muy del gusto del nacionalcatolicismo en su empeño de representar la superioridad moral de los pobres:

Se de mim, nada consegues,  
não sei porque me persegues  
constantemente na rua!

---

<sup>111</sup> Al igual que vimos en la copla, rara vez se menciona a mujeres que leen, salvo en clave cómica. Debemos tener en cuenta el marco histórico en el que se compusieron las letras, con una cifra alta de analfabetismo. En la España de 1940 la tasa era aproximadamente del 24%, mientras que en Portugal ascendía al 52%.

Sabes bem que sou casada,  
que fui sempre dedicada  
e que não posso ser tua!

Lá porque és rico e elegante,  
queres que eu seja a tua amante,  
por capricho ou presunção?  
Ah, eu tenho o marido pobre  
que tem uma alma nobre,  
e é toda a minha paixão!

Como sentinela alerta,  
noite e dia sempre esperta  
na posição de sentido.  
Eu sou a todo o instante  
sentinela vigilante  
da honra do meu marido.

<https://fadotradicional.wixsite.com/fadotradicional/fado-perseguiacao>

[Si de mí nada consigues/ ¡no sé por qué me persigues/ constantemente en la calle!/ Sabes bien que soy casada,/ que fui siempre dedicada/ y que no puedo ser tuya.// Porque eres rico y elegante/ ¿quieres que sea tu amante/ por capricho o arrogancia?/ ¡Ay, yo tengo un marido pobre/ que tiene un alma noble,/ y que es toda mi pasión!// Como centinela alerta, noche y día siempre despierta/ en la posición de sentido// Yo soy en todo momento/ centinela vigilante/ de la honra de mi marido].

De este modo, la defensa del honor del esposo ejercida por la protagonista, nos remite a las reflexiones de Anahory-Librowicz (1989: 321) sobre dicho concepto:

Diríase que la mujer nace con una especie de tesoro (entiéndase: su virginidad), cuyo acceso debe defender celosamente como doncella. Una vez entregado el tesoro a su dueño y señor (el marido), la esposa debe defenderlo contra ilegítimos invasores (pretendientes). Mientras el tesoro permanece su poder, su

honor está a salvo. Basta que lo toquen manos ajenas, la deshonra cubre al marido y a la mujer”.

Por último, en esta serie de fados que ensalzan al ángel del hogar, encontramos un concepto de lo femenino ligado siempre al amor heteronormativo<sup>112</sup> y a una construcción de estereotipos simplificada y esquematizada en base a las coordenadas de una ideología nacionalista. McClintock (1993: 62) muestra como en el Portugal salazarista, “women are typically construed as the symbolic bearers of the nation, but are denied any direct relation to national agency” (“las mujeres son típicamente interpretadas como las portadoras simbólicas de la nación, pero se les niega cualquier relación directa con la acción nacional”).

#### **8.4. *Varinas* y vendedoras ambulantes**

Dentro los llamados fados descriptivos, los estereotipos femeninos de más frecuente aparición son las *varinas* y las vendedoras ambulantes. De hecho, encontramos innumerables letras que cantan a la mujer humilde y honrada, de clase obrera. Las canciones-pregón interpretadas por mujeres eran una fórmula común en la música popular a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, como se puede rastrear en sainetes, tonadillas, cuplés o coplas y ofrecían flores, fruta, billetes de lotería, etc. El fado no se queda atrás en esta modalidad de canto que juega con la figura de la vendedora poniendo énfasis de las implicaciones afectivas de su presencia en espacios públicos y las implicaciones sociales de su acercamiento físico directo, al tener que interactuar con los compradores potenciales. Si algunos géneros musicales transmiten la soledad, tristeza o sufrimiento de la vendedora, en el fado este tipo de temática exhala la alegría de lo pintoresco y la celebración de la capital lusa, con sus pregones callejeros de sabor marítimo.

Elliott (2008) insiste en la importancia que tuvieron las clases trabajadoras y sus experiencias cotidianas en los orígenes del fado. Por tanto, es comprensible como algunos temas hacen referencia a las profesiones de sus protagonistas. Es el caso de uno de los fados más emblemáticos con nombre de mujer, “A Rosinha dos limões”, donde la

---

<sup>112</sup> En la exhaustiva revisión de las letras, no hemos encontrado un solo fado que haga referencia al lesbianismo.

voz narrativa sigue de cerca el paso de la vendedora ambulante de limones y ensalza su gracia y picardía. De hecho, las frutas, tan presentes en las cancioncillas de la lírica tradicional, poseen connotaciones eróticas.

Cuando ela passa,  
franzina e cheia de graça,  
há sempre um ar de chalaça  
no seu olhar feiticeiro [...]

Passa ligeira,  
alegre e namoradaira  
e a sorrir para rua inteira  
vai pregoando os limões [...]

(<https://www.letras.com/marco-rodrigues/rosinha-dos-limoes/>)

[Cuando pasa ella,/muy delgada y llena de gracia,/ siempre hay un aire de broma/ en su mirada hechicera// Pasa ligera,/ alegre y enamoradiza / y sonriendo para toda la calle/ va pregonando los limones].

Las *varinas* procedían de la localidad de Ovar, de ahí su etimología. Se instalan en Lisboa en los albores del siglo XIX, en barrios de tradición marinera como Madragoa, tan presente en la letrística del fado. La imagen iconográfica de este tipo de vendedoras ambulantes, muy difundida en las artes plásticas, se hará extensiva a toda la ciudad. Se representan siempre descalzas y con una cesta de pescado en la cabeza. Como revela Véronique Mortaigne (2003: 6) “la vendedora ambulante de las calles lisboetas no es una mujer común”. De ahí su representación en fados como “Maria Lisboa”, compuesto por David Mourão-Ferreira, y todo un ejemplo de la idealización de la *varina*, descrita a través de la simbología del mar para representar la esencia atlántica de Lisboa a partir de una danza onírica:

É varina, usa chinela,  
tem movimentos de gata.  
Na canastra, a caravela;  
no coração, fragata.

Em vez de corvos no xaile,  
gaivotas vêm poisar,  
quando o vento a leva ao baile  
baila no baile com o mar.

É de conchas o vestido,  
tem algas na cabeleira,  
e nas veias o latido  
de um motor de uma traineira.

Vende sonho e maresia,  
tempestades apregoa,  
seu nome próprio, Maria.  
Seu apelido, Lisboa.

(<https://www.lettras.com/mariza/485214/>)

[Es *varina*, usa chancletas,/ tiene movimientos de gata./ En la canasta, la carabela;/ en el corazón, la fragata// En el chal, en vez de cuervos,/ vienen a posarse gaviotas,/ cuando el viento la lleva al baile/ baila en el baile con el mar.// Es de conchas el vestido,/ tiene algas en el cabello,/ y en las venas el latido/ de un motor de una trainera.// Vende sueños y olor a mar/ pregona tempestades,/su nombre propio, María,/ su apellido, Lisboa].

Otro rasgo a destacar es la alegría de las *varinas*, contraria al tono lúgubre de una amplia mayoría de fados. Frederico de Brito hace alusión a la misma en “Rosa da Madragoa”, una pieza que Daniel Gouveia y Francisco Mendes (2014: 104) califican como “fado-monumento” por los logrados “versos pictóricos”:

Sobe escadas divertida  
numa alegria que alastra;  
baila-lhe a saia garrida,

não lhe pesa a cruz da vida,  
pesa-lhe mais a canastra! [...]

(En Gouveia y Mendes, 2014: 108)

[Sube escaleras divertida/ con una alegría que esparce; le baila la falda elegante/  
¡No le pesa la cruz de la vida, le pesa más la canasta!]

Con la modernización de Lisboa, la descripción de una figura arquetípica como la de la *varina* da pie para encadenar metáforas que remiten al imaginario de las *Descobertas*, explícitamente nacionalista y nostálgico del pasado:

Saias rodadas são velas  
que o vento alarga e fustiga.  
São asas de caravelas  
em corpos de rapariga.

As pernas altas são mastros  
que nenhum vento quebranta,  
os olhos são negros astros,  
dois faróis em terra santa.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2008/10/varinas.html>)

[Faldas redondas son velas/ que el viento alarga y fustiga./ Son alas de carabelas/  
en cuerpos de muchacha.// Las piernas largas son mástiles/ que ningún viento  
quebranta,/ los ojos negros son astros,/ dos faros en tierra santa].

Pero, por encima de todo, prevalece el imaginario marinero, al ser la mercancía de las *varinas* pescado, y al vivir mirando constantemente hacia el amplio Tajo. Algunos letristas hacen una analogía entre su pregón y el canto de las sirenas, que atrapa a los hombres:

Belezas que vão saudar  
a brisa das marés cheias.  
Ao vê-las chego a pensar

que as encantadas sereias  
andam fugidas do mar.

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2018/06/varinas.html>)

A Bia da Mouraria<sup>113</sup> forma parte del escaso repertorio de fados festivos con final feliz en el que se cumple el ideal popular de los barrios: casarse en la capilla de la Senhora da Saúde, en Mouraria. Una vez más, se ensalzan las vidas sencillas, así como el sacramento del matrimonio entre individuos de la misma clase social:

Lá vai a Bia, que arranjou um par jeitoso,  
é vendedor como ela, ali para o Bem Formoso.  
São dois amores, duas vidas tão singelas,  
em quanto ela vende flores, o Chico vende cautelas<sup>114</sup>.

(<https://www.lettras.com/carminho/1500596/>)

La figura de la *varina* es complementaria al arquetipo masculino difundido por el Estado Novo del héroe-explorador imperial. Recordemos que el libro de cabecera en esos años era *Os Lusíadas*, de Luis de Camões. En palabras de Ana Ferreira: “virile seafarers bolstered by a concomitant uncontrollable enlightening force of sexual love [in relation to other women]” (2002, 108-110). (“marineros viriles rebosantes de una fuerza iluminadora, concomitante e incontrolable de amor sexual [en relación con otras mujeres]”).

Este tipo de masculinidad la observamos en temas como “O marujo português” también conocido como “Fado Marujo”, de Linhares Barbosa, un prototipo de marinero explorador (“há sempre um Vasco da Gama no marujo português”) de ademanes seductores y atractivo físico, al que se rinden las mujeres a su paso por Lisboa:

Quando ele passa com seu alcache vistoso,  
traz sempre pedras de sal, no olhar malicioso.

---

<sup>113</sup> Es un rasgo generalizado que los topónimos de los personajes femeninos remitan a los barrios populares de Lisboa.

<sup>114</sup> Cabe señalar la bisemia del lexema *cautelos*: recibo de empeño y cautela en el sentido de precaución. Pues la prudencia y la falta de ambiciones eran algunos de los valores habituales que promulgaban los regímenes fascistas.

Põe com malícia a sua boína maruja,  
mas se inventa uma carícia,  
não há mulher que lhe fuja.

Uma madeixa de cabelo descomposta  
pode até ser a fateixa de que uma varina gosta.  
Sempre que passa o marujo português  
passa o mar numa ameaça de carinhosos marés.

(<https://www.letras.com/amalia-rodrigues/marujo-portugues-fado-marujo/>)

[Cuando él pasa con su cuello marinero vistoso,/ trae siempre piedras de sal, en la mirada maliciosa./ Se pone, con malicia, su boina marinera,/ pero se inventa una caricia,/ no hay mujer que se le resista./ Una madeja de pelo despeinado/ puede hasta ser el anzuelo que le gusta a una *varina*./ Siempre que pasa el marinero portugués/ pasa el mar en una amenaza de mareas cariñosas].

Según el análisis de Kimberly DaCosta Holton (2006: 6), las teorías impresionistas en torno al nacimiento del fado en el siglo XV a bordo de las naves de las *Descobertas*, ven al fadista del siglo XX como una extensión de Vasco da Gama y otras figuras del panteón luso de protagonistas históricos. Por consiguiente, una de las parejas clásicas estereotipadas, propias de la cultura popular de Lisboa es la de la *varina* y el marinero,<sup>115</sup> con la variante de la pescadera y el pescador. El primer modelo lo encontramos en “Cena fadista”, donde el marinero se presenta hipermasculinizado, con un atrevimiento que provoca la pelea con un rufián de Mouraria. Es el eterno retorno a los tiempos de las peleas y las navajas, toda una escenografía de pasiones trágicas propulsadas por unos celos primitivos:

Um marinheiro de Alfama  
que tem fama na Moirama  
de atrevido e valentão.  
Beijou a Rosa varina,  
em surdina, mesmo à esquina  
da Rua do Capelão.

---

<sup>115</sup> Esta unión se suma a las ya mencionadas: fadista-rejoneador (*cavaleiro*) y fadista-forcado. Otro maridaje habitual es el de fadista-guitarrista.



Mas nisto, o Chico da Guia,  
rufia da Mouraria,  
com um sorriso canalha,  
segundo o que se presume,  
por ciúme, aponta o gume  
traíçoeiro da navalha.

[Un marinero de Alfama/ que tiene fama en Mouraria/ de atrevido y fanfarrón./  
Besó a Rosa, la *varina*,/ en sordina, y la misma esquina/ de la Rua do Capelão.//  
Pero, en esto, el Chico de Guia/ rufián de Mouraria,/ con una sonrisa canalha,/  
según lo que se supone,/ por celos, aponta el filo/ traicionero de la navaja]

La segunda pareja se difunde a través de fados como “O namorico da Rita”, que llega hasta nuestros días en múltiples versiones.<sup>116</sup> La historia original se ambienta en el popular Mercado da Ribeira, donde Rita, la pescadera, se enamora de Chico, el pescador, con la oposición de la madre de ella. Pero, cualquier pretexto es bueno para encontrarse. No podía faltar otro de los símbolos icónicos por excelencia de Lisboa: la sardina.

Namoram de manhãzinha  
e da forma mais diversa,  
dois caixotes de sardinha  
são dois dedos de conversa [...]

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564732/>)

Al contrario de la mayoría de los fados que sitúan a las *varinas* en Lisboa, “Linda Ribeira” rinde homenaje a Oporto. La estampa más característica y panorámica de la ciudad, a Ribeira, es el elemento femenino fusionado con el masculino Duero, y se metaforiza en una *varina* que, como un Narciso en femenino, se mira vanidosa en sus aguas:

---

<sup>116</sup> Recientemente, se ha realizado un versión gay y transgresora de dicho fado, por parte del grupo Fado Bicha, que se podría traducir como como “Fado marica”.

Ó linda Ribeira  
menina bonita, gaiata e travessa.  
Varina tripeira,  
vestido de chita, canastra à cabeça  
decerto não há  
mais linda e airosa no seu casario.  
Mal rompe a manhã  
vai ver-se vaidosa nas águas do rio.

Venham, ver, venham ver... Tras do Miradouro  
a Ribeira e o Douro... Num romance feliz.  
Venham ver, venham ver... A Ribeira vaidosa  
escutando orgulhosa... O que o Douro lhe diz.

O linda Ribeira, as tuas canções são trovas amigas,  
á tua maneira, entoas pregões parecendo cantigas.  
O rio de frente  
pasando a cantar fala ao coração  
e as almas da ponte onde eu vou rezar  
a minha oração.

<http://fadosdofado.blogspot.com/2011/07/linda-ribeira.html>

Tal y como podemos observar, se trata de fados de tono alegre, donde las *varinas* transmiten jovialidad, ingenio y ligereza. En el lenguaje del simbolismo, “la canasta representa el cuerpo maternal, los trabajos domésticos y la fertilidad” (Litvak, 1998: 122). Las vendedoras son admiradas por su belleza, pero también por su ingenio, picardía y astucia, pues tienen un don especial para esquivar o responder a los piropos de los hombres. En su voz convergen la música y el pregón.

Nos pareció interesante incluir en el corpus de textos el “Fado Varina” de José Carlos Ary dos Santos<sup>117</sup>, que revisita piezas anteriores que tratan el arquetipo de la *varina* con sus tópicos marítimos, mencionando también a poetas cultos como Césareo

---

<sup>117</sup> De Ary dos Santos, popular letrista, declamador y animador político, José Fanha y José Jorge Letria (2003: 221) destacan su habilidad para trabajar la musicalidad de la lengua portuguesa.

Verde, que las retrató en sus poemas, reflejando los contrastes de una capital en pleno crecimiento:

São as varinas  
dos poemas do Cesário  
a vender a ferramenta  
de que o mar é o operário.

Minha varina,  
chinelas por Lisboa.  
Em cada esquina  
é o mar que se apregoa.

Por último, Richard Elliott (2008) se sirve del concepto de Roland Barthes de “biografema” para explicar la imagen de una joven Amália Rodrigues antes de triunfar en el fado como vendedora de fruta por las calles de Lisboa. Así, podemos pensar en esa primera Amália como *varina*, recorriendo los barrios lisboetas mientras pregona alimentos y canta fados y *marchas da rua*.

En suma, las *varinas* forman parte de un paisaje portuario lisboeta ya desaparecido, pero no por ello dejan de estar presentes en el imaginario popular y en las artes plásticas como arquetipo femenino portador de una identidad local que se puede ampliar al ámbito nacional, por su estrecha vinculación con el mar, la gastronomía y el comercio.

### **8.5. La mujer que espera**

Dentro del amplio tema de la espera, tan común en el fado, el motivo de la ventana se emplea de manera exhaustiva como alegoría de un aguardar pasivo. A propósito del asunto de la ventana, comenta Barbara Zecchi (2002: 195-196):

La ventana, un medio entre el interior y el exterior, es una abertura entre dos Mundos, un punto de contacto entre dos espacios diversos y opuestos. El cristal en su marco movable, los visillos y las cortinas, facilitan diferentes maneras de

mirar: asomarse hacia el exterior, ver el exterior sin ser observado; o dejar que el interior sea visto por el exterior. Sin embargo, la ventana no sólo permite comunicación: es también una barrera. Reconocer la presencia de una ventana –de una frontera– es reconocer los límites de exclusión. La ventana se convierte, así, en un medio de separación y, por lo tanto, de represión.

Y añade algo que se hace extensible al imaginario de la copla, si sustituimos ventana por reja:

Numerosísimas son las representaciones de una mujer enmarcada por una ventana o recluida detrás de ella en el mundo literario y artístico y en la cultura popular. Denominador común de estas imágenes es que la mujer “ventanera” desafía los límites que la división de la sociedad entre esfera pública y esfera privada le imponía a la mujer” (*Ibíd*).

Es importante analizar este tema de la espera partiendo de los espacios, en su mayoría, claustrofóbicos y desangelados: casa, cuarto (por lo general vacío), paredes encaladas, sábanas mojadas por el llanto, ventana, calle donde la mujer que espera es presencia perpetua. De hecho, la calle melancólica es el espacio central del célebre fado “As pedras da minha rua”. Las piedras, por un lado, simbolizan la calzada portuguesa de adoquines, típica de las calles de Lisboa. Y, por otro lado, representarían la espera perpetua de la amada urbana, cuyo universo existencial y amatorio se reduce a su calle, con cuyos elementos –piedras, farola, luz de luna– se identifica hasta personificarlos. Asimismo, en las piedras se refleja su sufrimiento interior y cansancio ante una espera que anticipa el abandono. El paisaje urbano resulta de una extrema soledad:

Esta noite choveu muito  
nas pedras da minha rua,  
depois vi nelas a sombra  
que me parecia ser a tua.

**Esperei** que subisses as escadas  
mas teus passos não ouvi.

Lá fora as pedras molhadas  
pareciam chorar, chorar por ti.

Quando chove como hoje  
e as pedras estão a brilhar,  
eu velho meus olhos nelas  
já tão cansados de tanto **esperar**.

(<https://www.lettras.com/carminho/as-pedras-da-minha-rua/>)

Al final del estribillo aparece la súplica, característica de este tipo de poemas:

Eu e elas não te vemos,  
meu amor, há quase um mes.  
Volta amor, volta a pisar  
estas pedras outra vez.

(*Ibid*)

Las reflexiones de la escritora canadiense Anne Carson (2015: 45) acerca de *eros* y la espera bien podrían trasladarse al contexto poético del fado: “La fragilidad es evidente en la mujer que espera, que es consciente de su papel de sujeto pasivo, que vive solo para guardarle ausencia al amado, una ausencia que puede ser permanente”. Así lo sugiere el final de “Guarda-me à vida na mão”.

**Esperei** por ti todas as horas,  
frágil sombra olhando o cais,  
mas mais triste que as demoras  
é saber que não vens mais.

(<https://www.lettras.com/ana-moura/1228972/>)

En general, la espera está conectada con el tema del mar. Y, por tanto, otro escenario que se repite a lo largo del cancionero es el del puerto, donde el espacio por excelencia de las despedidas y de la esperanza del regreso es el muelle (*o cais*), como ya vimos en el apartado de la ausencia. Precisamente, “A vida que eu sofro em ti”, de

Vasco Lima Couto, está narrado desde la voz de la mujer del marinero. Como en la tradición greco-latina, la espera produce ciertas metamorfosis en la heroína que, en su penar, dialoga con lo telúrico y se metaforiza en mar:<sup>118</sup>

Peço ao vento essa coragem  
que anda na tua memória.  
Sou maré alta no mar,  
porque é nos longes do mar  
que roubam a nossa história.

(<https://www.lettras.com/beatriz-da-conceicao/a-vida-que-eu-sofro-em-ti/>)

Ante los peligros del mar y la incertidumbre del regreso, todo queda suspendido. Ni siquiera las cartas son tranquilizadoras. Una profunda *saudade* (entendida desde el deseo de unidad y presencia física) hace mella en los amantes. Por otra parte, los sustantivos, adjetivos y verbos que contiene el poema son de signo negativo, dentro de un ambiente de inmovilidad:

Na angústia do nosso quarto,  
cheio de sombras aflitas,  
vivo as palavras paradas,  
as saudades esmagadas  
que tu nas cartas me gritas.

Anda o tempo devagar,  
parece que se esqueceu.  
Ó meu amor nesta espera  
como eu sofro a primavera  
que a tua vida me deu.

(<https://www.lettras.com/beatriz-da-conceicao/a-vida-que-eu-sofro-em-ti/>)

---

<sup>118</sup> Esta simbiosis orgánica con el mar en la mujer que espera como metáfora de la soledad y del vínculo amoroso, es recurrente en la poética de Vasco Lima Couto. En una estrofa de la letra “Disse-te adeus e morri”, expresa una idea similar: “Preso no ventre do mar/ o meu triste respirar/ sofre a invés das horas./ Pois na ausência que deixaste,/ meu amor, como ficaste,/ meu amor, como demoras (<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564108/>).

Anne Carson (2015: 148) estudia las ambigüedades del tiempo en la poesía amorosa clásica, donde las coincidencias con la poética del fado son notables: “Los que aman siempre están esperando. Odian esperar, aman esperar; atrapados entre estos dos sentimientos, los amantes llegan a pensar mucho sobre el tiempo y a entenderlo muy bien, a su manera perversa”. Dicha reflexión se refleja bien la pieza “Deste meu quarto vazio”:

Os minutos já são horas,  
que eu conto, dias a fio.  
E o tempo não quer andar,  
parece parar neste quarto vazio.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2015/10/deste-meu-quarto-vazio.html>)

La espera trae casi siempre la angustia y el desasosiego, sentimientos amplificadas en muchas canciones. La figura de la mujer solitaria y abnegada, a la espera del regreso incierto de su marinero, es un arquetipo perdurable en el imaginario fadista y tiene como modelo primigenio a Penélope. La actitud de resistencia de ésta la tomó la cultura occidental para establecer el ideal de esposa fiel, a partir de un ideario conservador.

Abunda en la canción de Lisboa un tipo de espera intrínseca a la noche y al insomnio, la cual propicia el soliloquio de las protagonistas femeninas, así como el monólogo interior. Como explica Jean Paul Tarby (1991: 99) “La noche no es siempre el momento de la reunión física de los amantes sino el de la separación, de la espera, o sea, del mal de amor que se manifiesta casi patológicamente a través del tema del insomnio”.

Si bien el tema de la “otra” es mucho menos común en el fado que en la copla, en la letrística hay algunos ejemplos de esperas relacionadas con amores ilícitos, como es el caso del poema de Goulart Nogueira, “Madrugada sem sono”, donde los celos y el desamparo afectan la protagonista:

Na solidão a esperar-te,  
meu amor fora da lei,  
mordi meus lábios sem beijos,  
tive ciumes, chorei.

De madrugada sem sono,  
sem luz, nem amor, nem lei  
mordi os brancos lençóis,  
tive saudades, chorei.

(<https://www.vagalume.com.br/gisela-joao/madrugada-sem-sono.html>)

La sexualidad de la mujer que aguarda es expresada a través de una condición de *stasis*, opuesta a los movimientos de las *varinas*, de un erotismo más explícito y provocador, y de las fadistas, moviéndose libremente por la ciudad e interactuando con un público masculino.

Esperar resulta ser un verbo clave en la semántica del fado y en su engranaje trágico. Sin embargo, forma parte de un entramado mítico más amplio, de reminiscencias nacionalistas. Recordemos el sebastianismo, entendido como espera a un nivel superior, que sume a Portugal en una inercia pasiva e idealista, propiciada asimismo por el sentimiento de periferia geográfica. En este contexto, la contemplación del mar contribuye a la expansión de las emociones.

## 8.6. Fadistas y *cantadeiras*

Además de mitificar a Maria Severa, la figura femenina con mayor número de apariciones en las letras de fado, los autores otorgan una gran importancia a la mujer cantante como transmisora de una nostalgia doliente. Así, encontramos en la canción de Lisboa que el ideal de mujer es la fadista. Heredera de una larga tradición de sirenas y otros seres mitológicos femeninos, hechiza con su canto a los hombres.

La mirada de los letristas se detiene, no sólo en el talento musical de las *cantadeiras*, sino también en su gracia natural, el talante bromista o la picardía, rasgos predilectos que vimos anteriormente en la figura de la *varina*. El chal negro trenzado, *atrezzo* solemne y símbolo de la mujer fadista, puede ejercer de vínculo amoroso o alianza, tal y como observamos en el siguiente fragmento:

Trigueirinha de olhos verdes,  
vê lá se perdes, o olhar trocista,



por tua graça travessa  
perde a cabeça, qualquer fadista.

Se és cantadeira de brio  
vem cantar ao desafio, mas toma tino.  
Não dês um passo mal dado  
porque o teu xaile traçado  
já traçou o meu destino.

(“Trigueirinha”)

(<https://www.lettras.com/mariza/trigueirinha/>)

Al igual que las cantaoras de la copla, las fadistas viven historias de amor atormentadas, y así lo expresan a través de su cante. Es habitual su implicación en triángulos amorosos y escenas de celos, de las cuales se saben vencedoras si la rival no canta fado o si no está a su altura cuando cantan al desafío. Así lo ejemplifican los temas “Da-me o braço anda daí” y “Foi na travessa da Palha”:

Da-me o braço anda daí,  
vêm porque eu quero cantar.  
Cantar encostada a ti,  
sentir cair raios de luar,  
cantar encostada a ti,  
até a noite acabar [...]

Quero sentir o prazer  
de passarmos lado a lado,  
ao lado dessa mulher  
que tens agora e **não canta o fado**,  
ao lado dessa mulher  
com quem me tens enganado.

Depois bate-se para as hortas,  
adoro esta vida airada

beijar-te de fora de portas,  
e alta noite, à hora calada!

Beijar-te fora de portas  
e amar-te à porta fechada!

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564105/>)

Foi na travessa da palha  
que o meu amante, um canalha,  
fez sangrar meu coração.  
Trazendo ao lado outra amante,  
vinha a gingar petulante,  
em ar de provocação.

A ver quem tinha mais brio,  
**cantamos ao desafio,**  
eu e essa outra qualquer.  
Deixei a perder de vista,  
mostrando ser mais fadista,  
probando ser mais mulher.

(<https://www.lettras.com/lucilia-do-carmo/foi-na-travessa-da-palha/>)

Las letras arriba citadas recrean el fado como un arma poderosa de seducción. La fadista se muestra segura de sí misma y libre de rencor o de celos violentos, una postura contraria a la que vimos cuando estudiamos el estereotipo de la cantaora en el apartado de la copla.

Otro aspecto fundamental resulta la voz. Ellen Gray (2013) sugiere que la voz femenina de la canción de Lisboa, según el imaginario popular, ha de ser una voz castigada, maltratada por la noche, y pone como ejemplo el fado “Cantarei até que voz me doa” (“Cantaré hasta que me duela la voz”), un tema cantado exclusivamente por mujeres. La letra nos habla de la entrega absoluta a la música, a modo de sacerdocio, y de la práctica habitual en el fado de cantar hasta una edad muy avanzada. Pero, al mismo tiempo, es un alegato a favor de la libertad de la artista y de la mujer, con una

alusión a la fadista como representante de Portugal en el panorama de las músicas del mundo:

Cantarei até que voz me dóa,  
para cantar, cantar sempre o meu fado,  
como ave que tão alto vola  
e é livre de cantar em qualquer lado.

Cantarei até que a voz me dóa,  
ao meu país, à minha terra, à minha gente,  
à saudade e tristeza que magoa  
o amor de quem ama e morre ausente.

[\(https://www.lettras.com/maria-da-fe/486306/\)](https://www.lettras.com/maria-da-fe/486306/)

[Cantaré hasta que la voz me duela,/ para cantar, cantar siempre mi fado,/ como ave que vuela tan alto/ y es libre de cantar en cualquier parte.// Cantaré hasta que la voz me duela,/ a mi país, a mi tierra, a mi gente,/ a la *saudade* y tristeza que aflige/ el amor de quien ama y muere ausente].

En otro plano, en el “Fado da saudade”, la voz enunciativa de la fadista se detiene a analizar el ejercicio del canto, en paralelo a su circunstancia de ruptura sentimental. Se trata de una pieza profundamente introspectiva, desde los primeros versos:

Eu canto o fado para mim,  
abre-me as portas que dão  
do coração cá para fora.  
E a minha dor sem ter fim  
que está naquela prisão,  
sai da prisão, vai-se embora.

Ai, minha dor  
sem o amargo do teu pranto  
não cantava como canto  
no meu canto amargurado.

Ai, meu amor,  
que és agora que eu sofro e choro?

Afinal, agora que adoro  
é por ti que eu canto fado!

Eu canto o fado para mim,  
já o cantei para nós dois  
mas isso foi no passado.  
Já que assim é, seja assim,  
já me esqueceste depois,  
já cada qual tem seu fado.

[\(https://www.letras.com/amalia-rodrigues/564661/\)](https://www.letras.com/amalia-rodrigues/564661/)

Atendiendo a las teorías musicales de Roland Barthes (1986: 252) en el vocablo *voz* confluyen al menos dos sentidos: el emergente de la enunciación y la “corporeidad del habla”, configurando así un entramado semántico en el que la voz se convierte en el espacio intermedio donde se hace efectivo “el movimiento de vaivén del acto de escuchar”. Por tanto, debemos hacer una distinción entre la voz lírica y la voz performática, “entendiendo por esta última la apropiación corporal de la primera hecha por el cantante durante la interpretación” (Dalbosco, 2018: 13). Asimismo, para el teórico francés

la voz humana es en efecto el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz [...] siempre quedará un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo: la voz. Este objeto siempre *diferente* ha sido situado por el psicoanálisis en la categoría de objetos del deseo (o de la repulsión [...]). Toda relación con la voz es por fuerza amorosa, y por eso es en la voz donde estalla la diferencia de la música, su obligación de evaluación, de afirmación.

(Barthes, 1986: 273).

Al hilo de esta última idea, queda patente que uno de los grandes atractivos de la mujer cantante es la voz. Voz que acaricia, pero también voz de resonancias antiguas. La cantante actual Lula Pena recurre a dos términos hebreos presentes en la Biblia, para caracterizar la voz de Amália Rodrigues: *shekhina*, en el sentido de presencia divina y *ruah*, que designa tanto el soplo como el espíritu (En el blog: <https://jepleuresansraison.com/2020/10/06/la-voix-damalia-tout-latlas-de-lantique/>). Por tanto, la artista podría referirse a una voz sobrenatural, de resonancias antiguas. Esto nos remite a uno de los temas más populares del repertorio de la diva del fado, “Foi Deus”. Este tema compuesto por Alberto Janes, de imaginario panteísta, hace referencia a las implicaciones divinas en la voz de la canción de Lisboa. Para Manuel Halpern (2004: 51), es posiblemente el tema que mejor ilustra la visión de Amália sobre su música, así como el concepto del fado tradicional de cantar para calmar el dolor y el sufrimiento interior:

Não sei, não sabe ninguém  
por que canto o fado  
neste tom magoado  
de dor e de pranto.  
E neste tormento  
todo o sofrimento  
eu sinto que a alma  
cá dentro se acalma  
nos versos que canto.  
[...]  
Foi Deus  
que me pôs no peito  
um rosário de penas  
que vou desfiando  
e choro a cantar.  
E pôs as estrelas no céu  
e fez o espaço sem fim,  
deu o luto às andorinhas,  
ai, e deu-me esta voz a mim!

(En Halpern, 2004: 51)

El poema daría así otra respuesta, como sugiere Elliott (2009: 12-13) al enigma de la magia y la universalidad de la voz de la diva, una voz que le permitió trascender la política y las tradiciones de su tiempo. Sin embargo, en la biografía de Vítor Pavão dos Santos (2005: 76) Amália menciona, con algo de contrariedad, la asociación inevitable que hacía el público de los poemas interpretados con su biografía.

Vemos pues a lo largo del repertorio de letras como las referencias a la voz de las cantantes femeninas son constantes en el fado. También “Vielas de Alfama” se hace eco de su tono triste y herido. Se trata de una sobrecarga de *pathos* un tanto artificial que responde al tópico extendido del fado como canto dolorido:

Horas mortas, noite escura,  
uma guitarra a trinar,  
uma mulher a cantar  
o seu fado de amargura.  
E através da vidraça  
enegrecida e quebrada,  
a sua **voz magoada**  
entristece quem lá passa.

(<https://www.letras.com/mariza/485228/>)

Los versos arriba citados presentan una voz enigmática que canta sólo de noche y se camufla al otro lado de las cristaleras “ennegrecidas”. El espacio portuario donde acontece el fado, Lisboa, caracterizado por las llegadas y partidas, encuentros y desencuentros, hibridación y enmascaramiento, propicia una identidad ya de por sí problemática, que se redimensiona (Robin, 1996: 30). Por tanto, debemos fijarnos bien en las características enunciativas para analizar el mensaje que hay detrás y todos los matices de la simbología de la voz.

Todos estos rasgos contrastan con la voz masculina del fado, encarnada en uno de los intérpretes míticos, Alfredo Marceneiro. Así fue descrita en la revista *Guitarra de Portugal*:

Su voz extraña, casi bronca, cavernosa –que no todo el mundo es capaz de sentir y que no todo el mundo entiende– nos ofrece, con aparente sencillez, toda la

gama de sensaciones imaginarias, traduce todos los estados de ánimo. Acaricia y araña, desprende dulzura y amargura. A veces es tan suave como olitas sobre la arena, otras, arrasa con el indómito oleaje que erosiona el granito (En Mortaigne, 2003: 47).

Se podría hablar de hipermasculinidad en la voz de Marceneiro, pero también de ciertos componentes femeninos en la misma, como la aludida “dulzura” y la expresión de los estados de ánimo. Pero, por encima de todo, lo que se evidencia es que la amargura es inherente a las voces del fado de hombres y mujeres, así como su indefinición.

Cabe destacar el papel determinante que desempeñaron tanto Alfredo Marceneiro como Amália Rodrigues en “la modificación de un universo aún pautado por estereotipos heredados del siglo XIX y de las primeras décadas del XX”, como explica Ruben de Carvalho (1999: 149). Así, ambos intérpretes lograron unir la raíz popular-marginal con la asunción del fado como espectáculo profesional y pautado, pero que no perderá su sello popular. El rito de paso de un fenómeno de sociabilidad popular a un género musical culminará con su internacionalización e inserción en el circuito de la *world music*.

Raúl Dorra (2003: 74) explica cómo la voz revela un sujeto en devenir, pues a medida que va tomando forma en la ejecución, también va transformándose. Este aspecto nos hace pensar en el fado tradicional, cuyo margen de improvisación al interpretarlo hace que cada cantante le imprima su modulación y variaciones personales. Son bastante habituales en la letrística las alusiones a las dos intérpretes más importantes de la historia del género, María Severa y Amália Rodrigues, reencarnadas en otras gargantas, trascendiendo así el espacio y el tiempo. La cantante de fados actual Mariza, en una entrevista reciente, mencionaba: “todos tenemos a Amália en nuestra voz” (<https://amecopress.net/Mariza-presenta-Mariza-canta-a-Amalia>).

A menudo la voz lírica se define como *fadista* y el don de la música se configura como destino ineludible y forma trágica de estar en el mundo. Esta idea nos remite a las teorías de Frith acerca de la experiencia musical, que tanto para el intérprete como para el oyente ofrece una manera de darle sentido a la existencia (Frith, 1996: 192). Así se manifiesta en “Minha mãe eu canto a noite”:

Minha mãe, eu canto a noite  
porque o dia me castiga.  
É no silencio das coisas  
que eu encontrô à voz amiga.

(<https://www.vagalume.com.br/argentina-santos/minha-mae-nasci-fadista.html>)

Salwa Castelo-Branco (2000: 75) señala que “desde la incorporación del fado al teatro de revista en los años veinte, el concepto de *vedette* (estrella) está asociado a los cantantes profesionales y contribuye a acentuar la importancia del estilo profesional dentro del género”. Sin duda, la visibilidad y prestigio de los artistas crece al empezar a frecuentar teatros y escenarios más amplios que el habitual y precario de la taberna, donde además se cuestionaba la reputación de las mujeres fadistas.

Amália Rodrigues “para muchos oyentes simboliza la esencia del fado, e incluso el carácter portugués” (Castelo-Branco, 2000: 88). Su carrera artística dilatada es común en los artistas de fado, pero en ella sobresale además lo prolífico de su discografía y la internacionalidad. Como sugiere Manuel Halpern (2004: 50), Amália fue probablemente la primera artista que modificó la estructura de la canción popular en vivo como espectáculo musical, asegurando “espectáculos completos”, al contrario del canon clásico, que consiste en que un fadista cante dos o tres fados y ceda el lugar al siguiente intérprete. El poeta y letrista David Mourão Ferreira definió así el estilo de la artista: “La suprema alianza entre la voz, las palabras y la música” (En García Prieto, 2020).

El fado “Amália” que escribió para ella José Galhardo, se enfoca en su voz, que “chora a cantar”, cumpliendo su sino de sufrir por amor (“*e como até morrer, amar é padecer*”) (<https://www.letras.com/amalia-rodrigues/1051391/>). De este modo, los fadistas son representados como seres atormentados que conciben el canto como desventura, a la par que terapia. Son además conscientes de las implicaciones negativas asociadas a la profesión de cantante en cuanto a actividad pública y en constante exposición.

Por último, otro aspecto interesante es la identificación de los cantantes con un público popular y fundamentalmente *bairrista*, pues tradicionalmente procedían de las capas más humildes de la sociedad. Un ejemplo es la letra de João Alberto, “Figuras do



passado”, que recuerda a célebres intérpretes ya desaparecidos. Se refiere, entre otros, a Lucília do Carmo como “figura imponente/ que o povo tanto gostou”, y a la forma de cantar de Hermínia Silva “com fadistice bairrista” (En Halpern, 2004: 60).

## 8.7. La madre

A lo largo del análisis del repertorio fadista comprobamos la importancia concedida a la madre, reverenciada e idealizada en un buen número de letras. Al igual que sucedía en la lírica medieval de la península ibérica<sup>120</sup>, se trata de un arquetipo de frecuente aparición. Funciona como concepto cultural cargado de una fuerte emocionalidad pues, como bien señala Paulo Valverde (1999: 19), “é suficiente pronunciar a palavra ‘mãe’ no contexto de um fado, para gerar uma forte intersubjetividade em que seja necessário contar a história da mãe”.

En primer lugar, observamos que en el fado la religión está estrechamente vinculada a la visión de la madre. De hecho, la comparación predominante de ésta es con la Virgen María, percibida como mediadora entre la humanidad y Dios. Un ejemplo elocuente es la letra de “Duas mães”, compuesta por Gabriel de Oliveira. Estilísticamente, observamos la abundancia de diminutivos en la descripción de la figura materna, que transmiten acercamiento afectivo:

Tanto a Virgem se parece  
a minha santa mãezinha,  
qual a dele e qual a minha [...]

É dos pobres protetora,  
tem um filho, é pobrezinha,  
é tal qual Nossa Senhora  
a minha santa maezinha.

(<http://fadosedofado.blogspot.com/2013/11/duas-maes.html>)

---

<sup>120</sup> Especialmente en las Cantigas de Amigo son frecuentes las confidencias a la madre, que actúa como consejera. También hay ejemplos de discusiones madre-hija por no aprobar una relación.

Manuela Cook explica así la concordancia entre la madre y la Virgen María: “a mãe humana tem como modelo a mãe celeste e dela se espera uma alta medida de virtude” (Cook, 2000: 118). Más adelante, justifica el culto mariano por el contexto histórico-religioso del Portugal del siglo XX, impulsado, por un lado, gracias a las buenas relaciones del Régimen de Salazar con las autoridades eclesiásticas y, por otro, por las apariciones de Fátima, cuyo reconocimiento por parte de la Iglesia católica se reafirma con la visita del Papa Pablo VI en 1967:

O culto mariano permeava a vida quotidiana como devoção religiosa e padrão moral, numa terra à qual a mãe de Deus se dignara descer. Era todo um ambiente inspirador de um misticismo em que o terreno e o celeste facilmente se encontravam (Cook, 2000: 119).

[El culto mariano impregnaba la vida cotidiana como devoción religiosa y norma moral, en una tierra en la que la madre de Dios se había dignado a descender. Era todo un ambiente inspirador de un misticismo en el que lo terrenal y lo celestial se encontraban fácilmente].

El subtema mariano está presente asimismo en “Duas Santas”, de Augusto Martins, y coincide con el prototipo de mujer devota, de firmes creencias religiosas, analizado anteriormente. La tendencia a canonizar la figura de la madre se hace visible desde los primeros versos, que hacen referencia al arte sacro y a los retablos:

Eu vi minha mãe rezando  
aos pés da Virgem Maria,  
era uma santa escutando  
o que outra santa dizia.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2012/02/duas-santas.html>)

La crianza de los hijos entra en conexión estrecha con la religión y con el sacerdocio. Así lo expresa Brigitte Leguen (2010: 117): “Se insiste en su naturaleza dependiente y dócil, en el voluntario enclaustramiento en la vida doméstica. La maternidad se convierte entonces en sacerdocio con componentes masoquistas y místicos”:

Embalando os sonhos meus  
nos braços, de quando em quando,  
seus olhos iam fitando  
o infinito dos céus.  
A pedir por mim a Deus,  
eu vi minha mãe rezando.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2012/02/duas-santas.html>)

Observamos cómo la figura de la madre aparece representada de una forma mucho más etérea que terrenal. Su cuerpo, exento de carnalidad, se metaforiza en elementos religiosos y objetos de liturgia, respondiendo así al arquetipo de madre *madonna*:

O seu peito era um sacrário  
onde o amor refulgia.  
Presa a atroz agonia  
vendo o meu triste fadário  
de lágrimas fez um rosário  
aos pés da Virgem Maria.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2012/02/duas-santas.html>)

En ocasiones, la representación del sufrimiento femenino tiene paralelismos con la de las mártires cristianas, por la abnegación con la que afrontan la adversidad. Podemos relacionar el poema citado con la teoría Jules Michelet, al aplicar este lenguaje de la mística a la mujer en su texto titulado *La Femme*: “La mujer es una religión, un altar, una poesía en vivo, hecha para sostener al hombre, educar al niño, y santificar a la familia” (En Leguen, 2010: 117). Por tanto, el espacio doméstico en el contexto de las dictaduras fascistas era el santuario de la mujer, y su misión de educar a los hijos se consideraba sagrada.

La gran estudiosa de la devoción mariana Yvonne Knibielher (2001: 32) señala que:

Al elevar la maternidad por encima de la naturaleza [...] e inclusive por encima de la afectividad, la arranca a la inmanencia, la transfigura; abre el acceso a la trascendencia para las mujeres más humildes. El mito y el culto de la virgen

María permitieron que los cristianos compensaran la desaparición de las diosas con la ascunción de una mujer, pero de una sola mujer.

En un plano más realista, la figura de la madre compasiva que empatiza con los hijos también es una constante en el fado. Pero, ni siquiera su naturaleza protectora puede aliviar o poner fin al sufrimiento de los hijos, al estar sujeta a las leyes implacables del *fatum*:

Minha mãe disse-me assim  
ao ver-me lágrimas tristes  
banhando-me o pobre rosto;  
não posso, não sei dar fim  
à tua grande desgraça,  
ao teu amargo desgosto.

(“Conselhos de minha mãe”)

(Lencastre, 2015: 12)

La figura de la madre consejera, que se remonta a las jarchas, también hace su aparición en el popular fado “Duas lágrimas de orvalho”. Compuesto de sextetos, posee una estructura tan similar a la del fado anterior del mismo autor, que se podría considerar un autoplagio:

Duas lágrimas de orvalho  
caíram nas minhas mãos  
quando te afaguei o rosto.  
Pobre de mim pouco valho  
para te acudir na desgraça,  
para te valer no desgosto [...]  
Se estás a tempo, recua,  
amordaça o coração,  
mata o passado e sorri.  
Mas se não estás, continua,  
disse-me isto a minha mãe  
ao ver-me chorar por ti.

(<https://www.lettras.mus.br/carlos-do-carmo/483792/>)

Paul Vernon (1998: 20-21) hace alusión a la vida familiar como uno de los temas propagandísticos durante los años de la dictadura salazarista (1928-1968). La familia es, sin duda, el eje central según la concepción fascista del mundo, y así lo resume Vernon: “great importance was placed upon the strength that the family gave back to mother Portugal. Acts of kindness, nobility and sacrifice within the family group were often used as allegorical propaganda by the government and reported in the newspapers or on radio as ‘human interest’ stories”. (Se dio gran importancia a la fuerza que la familia devolvió a la madre Portugal. Actos de bondad, nobleza y sacrificio dentro del grupo familiar se utilizaban a menudo por parte del gobierno como propaganda alegórica y eran reseñados en los periódicos o en la radio como historias de “interés humano”).

El investigador inglés concluye que muchos Fados *Canção* favorecían los valores familiares por encima de los valores materiales, en una época donde predominaban temas como el amor a la familia, la religión y el sacrificio individual. De hecho, el subtema de la pobreza asoma en piezas como “Minha mãe foi cigarreira” y “O xaile da minha mãe”. Si en la primera juega con la bisemia del término portugués “mortalha” (mortaja o papel de fumar) y ensalza las virtudes de la madre desaparecida, rompiendo con la clásica asociación de la figura de la cigarrera con la *femme fatale*, como vimos anteriormente en el mito de Carmen (<https://jepleuresansraison.com/2018/08/23/filipe-pinto-minha-mae-foi-cigarreira/>), en la segunda, el poema se construye a partir de un objeto, el chal, que representa la única herencia familiar, pero de un impagable valor sentimental, portador de afectos y arrullos maternos. Por tanto, las virtudes de la buena madre no se adscriben únicamente al plano religioso. La focalización en el instinto maternal como pilar de la vida femenina pone en relieve la ideología patriarcal dominante y el escaso margen de elección de la mujer dentro de los sistemas dictatoriales, cuyos valores absolutos, como vimos anteriormente, eran la familia, la procreación, la patria y la religión.

Además, el chal negro se asocia inmediatamente con el fado tradicional. Podríamos decir que es la prenda de vestir fetiche de las *cantadeiras*<sup>121</sup> y la más nombrada. Es digno de mención el fuerte poder simbólico y evocador que tienen los objetos en el fado:

Com suas franjas cantava  
ou dormia docemente,

quando minha mãe cantava  
as canções de antigamente.

(<https://www.vagalume.com.br/amalia-rodrigues/o-xaile-da-minha-mae.html>)

La figura de la soltera aparece raras veces en la canción de Lisboa, al contrario de lo observado en la copla. Una excepción es el poema “Mãe solteira”, escrito por José Carlos Ary dos Santos, un autor conocido por tratar temas transgresores. En el mismo, la madre habla en primera persona. Se trata de una voz fuerte, que no sucumbe a la tristeza ni a la autocompasión habituales en la representación de la mujer caída. Al contrario, se va superando a sí misma por amor a su hijo. Es interesante el modo en que el sujeto enunciativo implora respeto a una audiencia o colectividad invisible, a través de un discurso donde subyace cierta ideología marxista:

Lá porque sou mãe solteira, não me atirem o desdém,  
amei de muita maneira, com amor de pai também.  
Fui opéraria do meu corpo, mulher e homem a lutar,  
eu não quis um filho morto; o meu filho sabe andar.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2008/07/me-solteira.html>)

Por último, encontramos la figura de la madre celadora de la virtud en el tema “Minha mãe, nasci fadista”, que intenta, sin éxito, apartar a la hija fadista la carrera artística:

Minha mãe nasci fadista,  
mora o fado no meu peito;  
não se canse, não insista,  
não há ninguém que desista  
quando vive satisfeito.

(<https://www.vagalume.com.br/argentina-santos/minha-mae-nasci-fadista.html>)

---

<sup>121</sup> Una de las leyendas en torno al chal negro es que las fadistas lo vistieron en señal de luto por la muerte de Maria Severa en 1846 y se habría mantenido hasta nuestros días para honrar su memoria.

En la citada pieza, escrita en quintetos octosílabos, el letrista, juega con la doble acepción del vocablo fado: como destino, a partir de su raíz greco-latina de hado y como música popular,<sup>122</sup> refiriéndose también en este caso concreto a una profunda vocación por la música. Como ya vimos en otras letras, esto da pie a mezclar los significantes y reelaborar el concepto clásico de destino:

Fado é triste solidão,  
fado existe em todos nós.  
Cantar fado é um condão,  
é dar fala ao coração  
e viver com essa voz.

Ao cantar vivo contente,  
tenho a sorte que Deus quis.  
Quando o fado é permanente  
dá tristeza a quem o sente,  
mas quem o canta, é feliz.

*(Ibid)*

La convicción subyacente en el poema citado, rastreable a lo largo del repertorio fadista, es que al cantar fado el individuo puede actuar sobre su suerte. El canto ejercería así de conjuro para evitar una fatalidad, de ahí su poder transformador.

En cualquier caso, la madre abnegada del fado sufre por unos hijos que están predestinados a una vida llena de adversidades, siguiendo el ejemplo católico de la Virgen María con Jesucristo. Manuela Cook (2003: 25) observa como el alto perfil otorgado a la “madre santificada” reafirmaba el modelo de mujer entregada con devoción a su familia y a la crianza de unos hijos que podrían honrar a la Iglesia y a la patria. En otra línea temática, la investigadora aporta una interpretación interesante al asociar en el fado la tipología de la madre con las guerras coloniales que tuvieron lugar entre 1961 y 1974 en las llamadas provincias ultramarinas de Portugal. Analiza “Cruz de guerra” (1935), de Armando Neves, uno de los grandes éxitos de Berta Cardoso y

---

<sup>122</sup> En portugués también existe el verbo “fadar”, entendido como predestinar, vaticinar.

ampliamente difundido a través de la radio. Aunque el letrista se inspiró en la participación de los portugueses en la Primera Guerra Mundial, la canción volvió a cobrar actualidad con la guerra de ultramar, y fue rescatada por la cantante Isabel de Oliveira en los años sesenta. El poema gira en torno al dolor supremo que experimenta la madre de un soldado cuando le comunican la muerte de su hijo y le entregan la cruz al mérito militar, de manera póstuma. Pero, tiene como peculiaridad distanciarse de los fados bélicos coetáneos, que se enfocaban en enaltecer las cualidades del soldado portugués. Esta madre, en cambio, extiende su dolor al de las madres del bando enemigo, solidarizándose plenamente:

E a pobre mãe rematou... neste contraste,  
dorme, dorme o sonho eterno... filho meu.  
Por causa da cruz da guerra... que ganhaste  
quantas mães estão chorando... como eu.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2008/09/cruz-de-guerra.html>)

## 8.8. La gitana

La aparición de los gitanos en la literatura culta portuguesa data de comienzos del siglo XVI, según relata Lopes da Costa (1999: 48), aunque hay indicios de que los primeros grupos de gitanos que llegaron a España en la segunda mitad del siglo XV pudieron cruzar por las mismas fechas la frontera portuguesa y asentarse en territorio luso, dado su carácter itinerante:

Las más remotas fuentes (de índole literaria) que hasta hoy se conocen en Portugal en relación con los gitanos datan de los umbrales del siglo XVI. Pero, en nuestra opinión, es muy posible que su llegada al extremo occidental del continente europeo aconteciera en época anterior [...]

La primera obra literaria e histórica que referencia la presencia de los gitanos en Portugal es la pieza teatral de Gil Vicente, la *Farsa das ciganas*, que data de 1526. En la misma, como explica João Filipe Marques (2007: 22) “con la mirada antropológica que caracteriza toda su obra, ironiza acerca de sus costumbres y de su lenguaje”. De hecho,



sus personajes hablan castellano con rasgos meridionales propios de variantes del dialecto andaluz como el ceceo.

En cuanto al fado, el investigador del área de ciencias sociales, José Machado Pais (2018: 231) al mencionar las distintas visiones sobre los orígenes del género, añade a las ya conocidas una posible influencia gitana de la que no se hablado tanto: “Nos cronotopos do fado, encontramos lusitanos, ciganos e africanos, do mesmo modo que confluem influências do lundum, do fandango e até do flamengo [...] Nas antigas mourarias ouviam-se *malagueñas* e muitas tabernas de Lisboa de século XIX eran lugares de encontro para as danças do lundum, do fandango e do fado batido”.

Analizando el repertorio fadista, encontramos una serie de letras de tema gitano, enfocadas, esencialmente, en retratar a mujeres de etnia gitana poniendo todo el énfasis en sus rasgos exóticos y en sus destinos adversos. Esto se evidencia en el “Fado da cigana”, donde la voz narrativa muestra, a través de una mirada solidaria, lo penoso de la vida nómada de la protagonista, que la sitúa en los márgenes de una sociedad despreciativa. Enlaza con el *fatum*, que predestina a las mujeres gitanas “a sofrer e cantar”:

A cigana tem um fado que é bem triste,  
o fado do seu destino, sem ter pátria e sem ter lar.  
E se a sua negra sorte ainda resiste  
é que há um poder divino que a encoraja a lutar.

Escorraçada como um pobre cão vadio,  
não se importa que lhe neguem o direito de viver,  
que a cigana haja sol ou faça frio  
foge às pragas que a perseguem como a sombra até morrer.

(<http://fadosdojado.blogspot.com/2009/02/fado-da-cigana.html>)

En la última estrofa, es interesante como la voz enunciativa cambia a primera persona para dar voz a la gitana:

Corre a gente de terra em terra, de porta em porta  
e ninguem de nós se importa, só nos tratam como a mortos.

Porque é que a humanidade nos repele  
se na cor da nossa pele brilha o sol que é pai de todo.

(<http://fados dofado.blogspot.com/2009/02/fado-da-cigana.html>)

El poema arriba citado podría aludir a las duras leyes contra los gitanos en Portugal, pues su historia en el país vecino, tal y como la relata João Filipe Marques (2007: 22) tras el análisis de los textos legales<sup>123</sup>, es la de la “violenta represión de sus actividades y de las medidas administrativas encaminadas a su expulsión o su sedentarización forzosa”.

“Ciganita”, fado popularizado por Fernando Farinha, sugiere que la buenaventura es una de las pocas profesiones atribuidas a la mujer gitana. El letrista, además, hace una referencia a una vida errante y de penurias económicas, siempre de feria en feria. El argumento de esta historia melodramática es idéntico a los que vimos en algunas coplas: el de la gitana que se enamora de un hombre que no pertenece a su etnia.

De hecho, es en el tratamiento del tema gitano cuando el fado más bebe de la canción española, incorporando así un tópico tan caro a la literatura culta y popular. Además, las tipologías de la gitana desgraciada y la gitana *femme fatale* que al irse con un hombre ajeno a su comunidad hace enloquecer a su enamorado gitano, las encontramos en ambas músicas. En el segundo caso, con una estructura argumental parecida, explotan la tragedia, victimizando al hombre, rendido ante la *femme fatale* codiciosa y calculadora, que traerá su desgracia. Hans Mayer (1999: 33) observa en su *Historia maldita de la literatura* cómo “lo femenino-fatídico es imposible de domesticar”. El estribillo parece una traducción directa de alguna copla clásica en la que el personaje masculino advierte a la mujer de las consecuencias de abandonar su comunidad:

Linda cigana, beleza da minha raça,  
volta para a caravana, não faças minha desgraça.  
Quem te roubou, onde estas que eu te não vejo?  
Foi alguém que nunca te amou e quis matar um desejo.

---

<sup>123</sup> El primero de estos textos es un edicto de expulsión de 1522, firmado por Juan III de Portugal: “[...] que no entren gitanos en el reino y que salgan los que ya están aquí”.

Se fores culpada desta farsa, certamente  
terás de ser renegada pela fé da nossa gente.

<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/06/ciganita.html>

En el esperado desenlace, la tragedia alcanza su clímax:

Passou-se muito tempo, até que um dia  
farto de esperar por ela, adoeceu,  
sem ter fé, nem esperança ou alegria  
o pobre do cigano adoeceu.

*(Ibid)*

Otra variante de la figura de la *femme fatale* es la derivada de una estructura amorosa triangular. La podemos ejemplificar en la pieza “A cigana calé” (<http://fadosdofado.blogspot.com/2013/05/a-cigana-cale.html>), creación de Carlos Conde, cuya protagonista, una gitana “volúvel, incerta” que triunfa como cantante de fados, creando estilos nuevos, provoca una pelea entre dos hombres. El desenlace posee todos los ingredientes del *fado da desgraçadinha*: la riña acaba en sangre y ambos rivales son condenados al destierro. Acaban sus días pidiendo limosna a la entrada de la catedral. De la gitana no hay mención. Es como si saliera de escena para mostrar las desgracias que provoca su belleza y canto maléficos.

“Carmencita” es probablemente la pieza más popular de este grupo. Las similitudes con la copla en su doble vertiente musical y poética son, una vez más, evidentes. Si su melodía posee reminiscencias de zambra, el texto aparece plagado de lugares comunes que remiten al universo atemporal de los gitanos: “caravana” “caminhos” (en alusión a la vida nómada), “cavalos fugindo”, etc. El argumento es recurrente: la gitana reniega, con frialdad de su raza para medrar, y lo logra valiéndose de su belleza:

Chamava-se Carmencita  
a cigana mais bonita  
do que um sonho, uma visão.  
Diziam que era a cigana

mais linda da caravana  
mas não tinha coração.

[\(https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564094/\)](https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564094/)

El atractivo físico es un rasgo habitual atribuido a las protagonistas de etnia gitana. Al igual que sucede en la copla, la canción de Lisboa connota su sexualidad atávica y desinhibida y su espíritu indómito, que en esta pieza aparece simbolizado en los caballos que huyen en la noche de luna. Nótese asimismo las influencias lorquianas:

Numa noite de luar  
ouviram o galopar  
de dois cavalos fugindo.  
Carmencita, a linda graça,  
renegando a sua raça,  
foi atrás dum sonho lindo.

[\(https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564094/\)](https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564094/)

Quizá la gitana que posee más similitudes con lo andaluz es “Maria Dolores”. La letra, de rasgos costumbristas, elabora la clásica estampa del jinete que lleva a la flamenca en la grupa del caballo y ansía lucirla en la corrida de toros:

Na garupa dum cavalo  
hei-de levar-te connigo,  
serás a minha cigana  
e eu serei o teu amigo.

[\(http://fadosdofado.blogspot.com/2009/09/maria-dolores.html\)](http://fadosdofado.blogspot.com/2009/09/maria-dolores.html)

El tipismo contrastado es claro, pues la voz poética se encarna en un fadista, que luce también su traje tradicional decimonónica, tras darle a la mujer las premisas de cómo arreglarse y resaltar su sensualidad, con el predominio del rojo, que también se vincula con lo taurino-andaluz:

Põe as argolas vermelhas  
e o teu vestido azulado,  
põe um cravo sobre a orelha  
e um baton avermelhado.

Eu levo a minha samarra  
e umas calças de cotim,  
levo também a guitarra  
e o fado dentro de mim.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2009/09/maria-dolores.html>)

De contenido similar es el fado “Anda conmigo”, donde se pondera una vida nómada y bohemia y cierto nacionalismo, simbolizado todo ello en los caballos de raza lusitana:

Anda conmigo,  
vem por vales e ladeiras,  
neste carro tão antigo,  
onde cantam as guiseiras.

(<https://www.vagalume.com.br/miguel-sanches/anda-comigo.html>)

Nuevamente aparece la aspiración de visitar los escenarios de los personajes del pasado vinculados al fado: los *marialvas*, Maria Severa y las fadistas de su época y sustrato social (de ahí el plural “Severas”):

Anda conmigo, porque vais gostar deveras,  
por tras também andaram  
Marialvas e Severas.  
Veste a Samarra,  
põe o teu chapéu de lado,  
traz contigo uma guitarra  
e vamos cantar o fado.  
Depois dirás, mais uma vez,  
como isto é lindo, é português.

(<https://www.vagalume.com.br/miguel-sanches/anda-comigo.html>)

La atención puesta en la vestimenta es un rasgo identitario característico de la canción popular portuguesa que incluso precede al género musical, pues el vocablo fadista, antes de tener la acepción de cantante de fados, señalaba, en palabras de Dalbosco (2019: 32) “a un tipo social descrito como una especie de criminal tolerado, frecuentador de tabernas de mala muerte, de imagen acicalada y altamente codificada”.

Así, las similitudes del tema de la gitana con la copla son claras, tanto en las descripciones de los prototipos femeninos como en las líneas argumentales y la negociación entre lo pintoresco y lo trágico circunscrito a un *fatum* que no se puede modificar. Todo ello reafirma la estrecha relación entre el imaginario gitano y el folclore.

### 8.9. La *flâneuse*

Observamos en la letrística ciertas representaciones de la mujer afines a una tipología de *flâneuse*, cuando recorre la ciudad de Lisboa. En primer lugar, consideramos la errancia un rasgo característico del fado, propia de personajes desubicados, exhibiendo su desasosiego. También podemos relacionarla con la localización periférica-atlántica de la capital portuguesa.

Otra de las claves para entender la dimensión de la *flânerie* es la ociosidad en cuanto a que no hay un tiempo pautado y el paseo se puede prolongar indefinidamente. En la lírica del fado, sin duda, está presente la dimensión contemplativa, enfocada en la ciudad del pasado y en la reflexión sobre el paso del tiempo. Por encima de una mirada de asombro, la de la *flâneuse* fadista es una mirada velada por una pátina de nostalgia de los viejos tiempos bohemios.

Si en los inicios las paseantes eran mujeres públicas, el fenómeno evoluciona y acaban ocupando el espacio público. Wolff (1985) no incluye a las clases bajas en la *flânerie*, y esto es precisamente lo más abundante en el fado.

Otra de las características por excelencia de la *flâneuse*, es que deambula por la ciudad “bajo su propia voluntad”, como establece la especialista Anne Friedberg (1993: 36). Pone el ejemplo del consumo, pues la novedad de los grandes almacenes a finales del XIX permitió a la mujer salir de compras sola o en compañía femenina, gozando de una movilidad respetable.

En la canción de Lisboa la mujer no es fiscalizada por caminar ociosa y sin carabina. De hecho, entre sus códigos está el afán de recuperar “la vieja tradición fadista” y realizar una especie de peregrinación por los lugares primigenios del fado. Este ritual aporta a las cantantes un mayor conocimiento de las raíces y la esencia *bairrista*, que repercutirán en una mejor interpretación de la música. Esta idea la recoge el “Fado de outrora”:

Fui reviver o passado  
nas ruas da Mouraria,  
não vi fadistas nem fado  
desde a Graça até a Guia.

(<https://www.vagalume.com.br/maria-teresa-de-noronha/fado-de-outrora.html>)

Hallamos pues muestras de una figura femenina que idealiza las tradiciones y lugares de antaño vinculados al “viejo Fado”, personificado en un tipo bohemio, con vestimenta tradicional del siglo XIX y que, por tanto, se resiste a las mudanzas operadas tanto en el género musical como en la ciudad de Lisboa. De ahí su búsqueda desesperada por los barrios antiguos de la capital lusa de ese fado masculino, análoga a la búsqueda de un amor imposible que ya observamos en otras piezas. Así lo expresa el tema “Viram por aí o fado?”, enumerando además los barrios, un recurso muy del gusto de la canción de Lisboa:

Pois eu, ja percorri  
Alfama inteira e não o vi!  
Já fui ao Bairro Alto  
e ao Charquinho dei um salto;  
já fui à Madragoa  
e já corri meia Lisboa;  
e ainda, se calhar,  
bato p`ra o Ferro d' Engomar!  
Pois bem: Vou até à Mouraria!  
Que tristonha e que sombria  
a Moirama está agora!  
Ali, nas vielas do passado,

já ninguém conhece o Fado,  
ninguém sabe onde ele mora!

(<http://letrasdefados.blogspot.com/2014/09/viram-por-ai-o-fado.html>)

El “Fado Tamanquinas”, escrito por Linhares Barbosa, retrata a una “burguesita” del barrio del Chiado, que bien podría entrar en la categoría de *flanêuse*:

Burguesinha no Chiado,  
no seu pátio costureira,  
nos retiros canta o fado,  
no mercado é regateira  
e o Tejo e o seu namorado.

Faz das cantigas pregões,  
gosta do sol e da lua,  
vai com fé nas procissões,  
doida nas marchas da rua<sup>124</sup>,  
tem ciúmes e paixões.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/564662/>)

Así, hallamos cierto sabor castizo lisboeta en la descripción de la protagonista, aficionada a las tradiciones de la ciudad: las procesiones, las marchas de las calles. El rasgo de mujer devota que revela uno de los versos se despliega más ampliamente en el tradicional “Fado Pintadinho”, donde la protagonista reza “Padrenuestros de *saudade*”, pero comparte la faceta contemplativa característica del paseante, así como de la movilidad:

Eu vi outrora o luar  
às portas de Santa Cruz,  
era o silêncio à rezar  
Avé Marias de luz [...]

---

<sup>124</sup> Se refiere a las Marchas Populares de Lisboa, un concurso que comenzó en 1932, en el cual cada barrio aporta su marcha y su vestuario particular y desfila por Avenida Liberdade. Suelen contar con figuras públicas, entre las que se encuentran fadistas célebres.



Passou o tempo voltei,  
vi a mesma claridade  
E fui eu que então rezei  
Padre Nossos de saudade.

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/07/pintadinho.html>)

También en el contexto del metafado, visto anteriormente, observamos a algunos prototipos de fadistas-*flâneuses*. El empeño de cantar con sello personal un fado “extraño y dolorido” va unido al hecho de deambular por la ciudad en busca del amante invocado en los versos. La letra vendría a decir que es a través de esa búsqueda del amor perdido o imposible, caminando por los barrios y casas de la ciudad, como se gesta el auténtico fado.

Eu queria cantar-te o fado  
que toda a gente ao ouvi-lo  
visse que o fado era teu.

Um fado estranho e magoado,  
mas que pudesses senti-lo  
tão em alma como eu.

E seria tão diferente  
que ao ouvi-lo toda a gente  
dissesse quem o cantava.

Quem o escreveu não importa,  
que eu andei de porta em porta  
para ver se te encontra-va [...]

(<https://www.letras.com/amalia-rodrigues/1051389/>)

Otro de los rasgos de la propios de las paseantes es su reivindicación “como sujetos críticos, dentro de la esfera pública” (Iglesia, 2019: 93). Así, esta variante de *flâneuse*-fadista lanza una crítica velada a los cambios urbanísticos de la capital lisboeta, que van destruyendo el paisaje del fado del siglo anterior. Su mirada es, la mayoría de las veces, retrospectiva y nostálgica.

Podemos concluir que el fado resignifica a las heroínas que caminan autosuficientes por la ciudad, en general, bajo el impulso de encontrar reminiscencias del fado en las calles capitalinas, convirtiéndose así en sujetos de acción. De este modo, la intervención de la mujer en el espacio público la empodera, y le otorga libertad de movimientos. No obstante, no dejan de ser ejemplos aislados si tenemos en cuenta el predominio de una tipología de mujer más pasiva, en general, a la espera del amigo.

Por otro lado, la figura del *flâneur* y, por extensión, de la *flâneuse*, a pesar de que académicos como Janet Wolff (1985) nieguen la existencia de la segunda, va más allá del mero transeúnte que camina. De hecho, como señala Anna María Iglesia (2019: 16) se entiende también como “poeta, artista y, en última instancia, crítico”. De este modo, podemos afirmar que la mujer en el fado genera, en algunas piezas, una experiencia urbana en cuanto caminante por los barrios de la capital Lisboa y, en ocasiones, crítica con un urbanismo y unos cambios que afectan a la esencia del fado, en concreto a los barrios de Alfama y Mouraria, cuna de dicha música. Por tanto, produce también una narrativa urbana cimentada en el metafado y en los conocimientos de los orígenes míticos de la canción de Lisboa, desde una postura de resistencia a la modernización inevitable de Lisboa.

En cierto sentido, la paseante del fado ocupa las calles por derecho propio; también las desenvueltas *varinas* y vendedoras ambulantes, cuya seguridad e independencia las podría emparentar con las *flâneuses*. Asimismo, en algunas piezas observamos un componente activo en la ausencia, al ir en busca del amado, como si el movimiento y la errancia pudieran atenuar el vacío. Este comportamiento arquetípico está presente desde la Antigüedad clásica y todo el ciclo caballeresco de la Tabla redonda, a la que la errancia es consustancial. Piezas como “Andei à tua procura”, tradicionalmente del repertorio masculino, pero interpretado también por mujeres con pequeñas modificaciones en la letra, poetiza un profundo sentimiento de *saudade* y frustración ante la búsqueda infructuosa de un amor ausente. Al mismo tiempo, la voz lírica toma la ciudad nocturna como confidente:

Perdida na noite oscura,  
andei à tua procura,  
pelas ruas da cidade.

E em cada homem que vi  
não te encontrei, mas senti  
aumentar esta saudade.

Fui de porta em porta a esmo,  
chorei e ri de mim mesma  
como quem perde a razão.  
Aos outros não disse nada,  
só às pedras da calçada  
abri o meu coração.

As ruas onde passamos,  
os jardins onde andamos,  
os lugares onde te vi,  
na minha mente cansada  
tudo ri à gargalhada  
ao ver-me chorar por ti.

[https://www.youtube.com/watch?v=ehN7Yf2pUVI&ab\\_channel=MariadeLourdesFadista](https://www.youtube.com/watch?v=ehN7Yf2pUVI&ab_channel=MariadeLourdesFadista)

[Perdida en la noche oscura/fui en tu búsqueda/por las calles de la ciudad./Y en cada hombre que vi/ no te encontré, mas sentí/ aumentar esta *saudade*./Fui al azar de puerta en puerta,/ lloré y me reí de mí misma/ como quien pierde la razón.//No conté nada a los otros,/solo al empedrado de la calle/le abrí mi corazón.//Las calles por donde pasamos,/los jardines por donde andamos,/los lugares donde te vi,/en mi mente cansada/todo ríe a carcajadas/al verme llorar por ti.]

Recordemos la asociación tradicional del *flâneur* con la creatividad, donde entrarían también los cantantes de fado, pues su deambular por las calles de la capital lusa no se distanciaría de esa mirada creativa, al tratar de reconstruir el fado antiguo en localizaciones, en muchos casos, ya desaparecidas para preservar sus cánones. Por tanto, esta figura de la que podríamos denominar *flâneuse fadista* respondería a la definición tradicional de la *flânerie* de actor femenino que interpreta la ciudad (Cuardic, 2012: 179) desplazándose, además, con una libertad sin restricciones (*Ibid*: 182). Esto ampliaría algunos modelos de feminidad tradicional que estudiamos en apartados anteriores.

## **APARTADO COMPARATIVO**

## 9. ASPECTOS HISTÓRICOS Y COMPARATIVOS

### 9.1. Aspectos históricos y de intercambio

Como venimos observando, y tras un estudio exhaustivo del *corpus* de letras acotadas en un periodo que abarca buena parte del siglo XX, las semejanzas entre la copla y el fado, a pesar de sus contextos locales y nacionales diferentes, resultan mucho más abundantes de lo que *a priori* se podría percibir. En primer lugar, en los capítulos introductorios, mencionamos las relaciones de intercambio entre un género y otro a través de los intérpretes y músicos. En el caso de la copla, lo más llamativo fue el descubrimiento de la primera película sonora de la historia, rodada en 1923 y hallada en 2010 en la Biblioteca del Congreso de Washington, protagonizada por una jovencísima Conchita Piquer. En la cinta, la artista valenciana interpreta un repertorio ibérico de tres piezas, compuestas por el maestro Manuel Penella: un cuplé de aires andaluces, una jota y un fado heterodoxo titulado “Anda mais”. De este último podríamos decir que lo españoliza, al bailarlo a paso de jota mientras toca las castañuelas. Por tanto, el eclecticismo o pastiche es absoluto, en pleno auge de las Vanguardias. La nomenclatura “fado” para esas músicas también podría responder al objetivo de darles una nota exótica, tal y como sugiere Daniel Gouveia (2013: 241). Este fenómeno lo observamos en otros fados o “pseudo fados” como los denomina el citado investigador (*Ibid*), compuestos en España durante el primer cuarto del siglo XX, cuya “curva melódica podría sugerir vagamente música portuguesa” (*Ibid*: 243). Gouveia documenta un total de cinco “fados” grabados en España en torno a 1930, pero estimamos que existen bastantes más. En todo caso, la mayoría coinciden en una letrística de escasa elaboración poética, con constantes referencias a Portugal y a la mujer lusitana. También era habitual que formaran parte de espectáculos de revista y se fusionaran con otros ritmos musicales de moda (foxtrot, polka, vals, couplet, machicha, etc.), en unos años de intercambios literarios y musicales entre España y Portugal. Dichos intercambios habían empezado a dar sus frutos gracias al entusiasmo de escritores realistas unas décadas atrás, que fomentaron asimismo las traducciones literarias. Posteriormente, las relaciones entre modernistas españoles y portugueses se prestaron a enriquecedores intercambios que culminan con la estancia de Almada Negreiros en Madrid y la presencia de la obra de Fernando Pessoa en España, a través de revistas y

traducciones. La primera data de 1925 (Sáez Delgado, 2020). Asimismo, es en los años veinte cuando en España se traduce a Júlio Dantas y suscita interés el mito de Maria Severa, inspirando una zarzuela y una revista, como ya comentamos en el capítulo dedicado a la primera cantante de fados conocida. No podemos dejar de mencionar un ejemplo más contemporáneo de fado fusionado con copla. Nos referimos a “María la Portuguesa” (1986), del cantante y compositor Carlos Cano, que dedicó a Amália Rodrigues, incluso la llegaron a cantar a dúo, como podemos apreciar en el siguiente enlace de youtube: ([https://www.youtube.com/watch?v=IuuBLBWK-BY&ab\\_channel=AntonioGil](https://www.youtube.com/watch?v=IuuBLBWK-BY&ab_channel=AntonioGil)). Con letra en castellano y una trama de amores de contrabando localizada en la frontera entre España y Portugal (“de Ayamonte hasta Vila Real”), la canción lleva una instrumentalización de guitarra portuguesa y, en la actualidad se canta incluso en los locales de fado más tradicional, plenamente integrada tanto en el repertorio de fado como en el de copla.

No es menor la atención que despertó la copla en el medio fadista, a partir de los años cuarenta. Incluida en los intercambios culturales entre las dictaduras, crece también gracias a la versátil Amália Rodrigues. La reina del fado confesó su afición por la música popular española, en especial por la copla y el flamenco, y grabó temas como “Ojos verdes”, “Los piconeros” y “Los aceituneros”, aportando matices vocálicos y rítmicos característicos del fado. Su primer viaje artístico a España en febrero 1943, invitada por el embajador portugués, es de suma importancia en su carrera al entrar en contacto con la copla y el flamenco, que incorporará de inmediato a su repertorio y a su amplia discografía.<sup>125</sup> En su primera salida de Portugal entablará amistades duraderas con Carmen Amaya e Imperio Argentina<sup>126</sup> y con algunas figuras del toreo de aquella época. Asimismo, durante ese viaje, cantará junto a Concha Piquer en una fiesta celebrada en un barco.

Precisamente, Manuel Halpern (2004: 51) hace referencia a la afición al flamenco de Amália Rodrigues, que se puede hacer extensiva a la copla. Ambos estilos musicales influyeron en su estilo fadista, modificando incluso algunos aspectos de su

---

<sup>125</sup> La propia Amália resume en su biografía la trascendencia que tuvo este viaje: “Essa minha primeira ida a Espanha teve uma grande influência em mim, porque fui ver um espectáculo de flamenco e fiquei apaixonada por aquela música. Daí a minha mania de cantar espanhol. Todas as minhas espanholadas são filhas dessa viagem” (En Pavão dos Santos, 2005: 64).

<sup>126</sup> En la biografía de Vítor Pavão dos Santos confiesa su entusiasmo por la película “Carmen de Triana”, que había visionado repetidas veces. De la misma cantará “Ojos Verdes”, “António Vargas Heredia” y “Los Piconeros”. Sus versiones tuvieron la aprobación pública de la propia Imperio Argentina.

técnica vocal al añadirle una coloratura más rica, donde no faltan reminiscencias del cante gitano:

Particularmente, o conhecido gosto de Amália pelo flamenco, terá tido grande influência na sua forma de cantar, na personalidade da sua voz e mesmo nas transformações que provocou no próprio fado. Segundo Frederico de Freitas, introduz ‘pequenos melismas, que, não obstante a característica fadista, nos trazem à ideia de uma lembrança recôndita do canto cigano andaluz ou do peregrino mourisco. É a própria Amália que diz: ‘Não cheguei a esse ponto porque nasci em Lisboa, rodeada por gente da Beira Baixa, mas devo ter uma costela cigana ou árabe. Se tivesse vivido no meio dos ciganos teria sido [...] Carmen Amália’”.

Además, la copla tuvo visibilidad en Portugal en esas décadas gracias al cine. Un ejemplo es la película de Perdigão Queiroga, *Fado. História d'uma cantadeira* (1948), protagonizada por Rodrigues, donde graba, en una escena donde se representa una fiesta en la Embajada de España, el conocido tema de Quintero/ León y Quiroga, “No me quieras tanto”,<sup>127</sup> acompañada de una orquesta y con una puesta en escena y gesticulación al estilo de la canción española. Amália Rodrigues nos da la clave de la estrecha relación a nivel artístico y sentimental entre el fado y la copla a lo largo del siglo XX cuando confiesa que se siente “una cantora ibérica”. Y añade: “eu não trocava o fado pelo espanhol, mas queria ter podido cantar as duas coisas” (En Pavão dos Santos, 2005: 66).

En el plano histórico, ambos géneros tienen su época dorada durante el periodo de las dictaduras de Franco y Salazar, que aislaron las culturas ibéricas durante varias décadas y las sometieron a una estricta censura. A esto se sumó el papel periférico desempeñado por España y Portugal en la Edad Moderna. Los respectivos aparatos propagandísticos se sirvieron de sus músicas populares para difundir algunos estereotipos convencionales y reaccionarios, buscando una homogeneidad cultural — En el caso de Portugal se resumió en el tópico de las tres efes: Fútbol, Fátima y Fado— desde la exaltación de valores ligados a ideologías fascistas, como son la familia, la

---

<sup>127</sup> Se puede visualizar esa escena concreta de la película musical en el siguiente enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=3nspk3tfba0&ab\\_channel=RADIOSANTOS%28REM%29](https://www.youtube.com/watch?v=3nspk3tfba0&ab_channel=RADIOSANTOS%28REM%29)

austeridad, la religión católica o la referencia a un pasado imperial glorioso o a la época de las invasiones napoleónicas. Esta última está presente, por ejemplo, “Lola la Piconera”, “Lisboa não sejas francesa” y “Lisboa Antiga”, uno de los fados más conocidos internacionalmente. Traducido al español con al menos dos letras diferentes, reproducimos la que fue traducida y versionada por los propios compositores José Galhardo y Amadeu do Vale, “Lisboa Antigua”:

Lisboa antigua reposa  
llena de encanto y belleza  
que fuiste hermosa al sonreír  
y al vestir tan airosa.  
El velo de la nostalgia  
cubre tu rostro  
de linda princesa...  
No volverás  
Lisboa Antigua y señorial  
a ser morada feudal,  
a tu esplendor real.  
Las fiestas y los lúcidos saraos  
y los pregones al amanecer  
ya nunca volverán.

(En Gouveia, 2013: 253)

Teresa Cascudo (2010: 299-300) arguye respecto a la música portuguesa del periodo de entreguerras que “la labor de legitimación en términos nacionalistas de las obras musicales se encuadró en un proceso más vasto, donde la construcción de imágenes de Portugal, adaptadas a programas políticos concretos o a la ideología de los regímenes que las producían, se convirtió en una prioridad”. En la misma dirección, Ruben de Carvalho (1999: 9) observa cómo la Dirección General de la Cultura Popular y espectáculos, perteneciente al Secretaría Nacional de Propaganda, trató de estimular la versión mitificada de un fado de raíces medievales, trovadorescas y aristocráticas, que se pudiera asociar de inmediato con la Reconquista y los Descubrimientos. En otra dirección, Manuela Cook (2003: 23) subraya cómo el aparato de censura del Estado Novo se dedicó sobre todo a despolitizar el fado, más que a hacerlo portavoz de determinadas nociones y valores.



En cualquier caso, las circunstancias históricas no impidieron que se crearan y divulgaran algunas de las piezas más brillantes del cancionero, de un gran valor poético, estético y musical. En un buen número de letras y en los intersticios de sus imágenes hallamos elementos de gran originalidad o de disidencia (Gubern y Mira, 2005: X), sobre todo en las piezas protagonizadas por mujeres en los márgenes de la sociedad que narran su drama en primera persona. El ejemplo más claro de grito de rebeldía lo encontramos al final del estribillo de la copla “Amante de abril y mayo”, en boca de la protagonista, cuyo nombre nunca es revelado. Solo sabemos que se salta todas las convenciones de la época al enamorarse y casarse con un muchacho veinte años más joven que ella:

Desde los pies a la boca,  
que aprendan todas de mí—¡ay, ay, de mí—  
a querer como las locas.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 293)

Alberto Mira (2004: 347-348) llega a afirmar que “la identificación con la marginalidad es la única lectura realmente fiel a estos textos”, de ahí que la comunidad gay fuera especialmente receptiva a la copla, al hallar en las letras, que tan fácilmente se prestaban a dobles lecturas, un correlato a sus experiencias y silenciamiento durante el periodo franquista. Asimismo, el autor subraya cómo “la copla pudo funcionar a niveles más profundos con aquellos que compartían aspectos con las protagonistas de algunos de sus temas más perdurables [...] estas canciones reflejaban la experiencia emocional de aquellos cuya sexualidad el franquismo había condenado al silencio [...] la emoción era igualmente intensa” (*Ibid*: 344).

Respecto al fado, ya referimos su genealogía de prostíbulo que explotan hasta la saciedad los letristas. En ese sentido, tampoco sorprende que haya surgido recientemente el grupo “Fado Bicha”, que reinterpreta las letras desde una perspectiva *queer*, centrándose en visibilizar los ambientes portuarios y canallas que aparecían tímidamente en ciertos fados tradicionales. Supone una postura transgresora tratándose de una comunidad hasta hace poco ausente en el contexto de la canción de Lisboa. No obstante, a pesar del imaginario heteronormativo de la canción popular portuguesa, la figura del marinero tiene un tratamiento ambiguo en ciertos textos, al igual que sucede en la copla.

Por tanto, ni la copla ni el fado están exentos de una ambigüedad llamativa pues, por un lado, alimentaron a todo un pueblo en un periodo de muchas carencias, dándole

cierta esperanza e instrumentos de supervivencia,<sup>128</sup> pero, por otro lado, no dejó de haber un intento de apropiación e instrumentalización por parte de las dictaduras políticas ibéricas, al no tener un proyecto cultural propio. Además, pusieron especial atención en el adoctrinamiento de la mujer para que cumpliera su misión de esposa y madre, a través de dos instituciones muy afines y conectadas: la Sección Femenina de Falange (SF) y la Mocidade Portuguesa Feminina (MPF). Ambas, además, concedieron importancia a las danzas y cantos regionales y al folclore, en general. Por tanto, no podemos pasar por alto el nuevo contexto sociopolítico a partir de 1939,<sup>129</sup> que propició el intercambio entre España y Portugal de músicas populares y cine folclórico. Antonio Rivero Machina (2016: 697) define las relaciones de ese periodo histórico como “un calculado proceso de institucionalización cultural común que ayudará a engrasar las complejas relaciones de amistad, necesidad y recelo mutuos entre el *Estado Novo* y la dictadura franquista”.

No obstante, según nuestro punto de vista, en las letras, que forman parte de la memoria colectiva, aflora sobre todo el sentir de un pueblo y su visión de grandes temas como el amor, la muerte o el desengaño amoroso, muy por encima de los elementos ideológicos.

La difusión internacional de las músicas estudiadas se centraba en los países iberoamericanos, con cierta actitud paternalista o neocolonialista que recogen también algunas letras, como la titulada “Concha Piquer”, que la propia artista interpretó:

Si canté para dos razas  
y las dos me han entendido  
ya puedo morir tranquila [...]  
Y por los palacios de viejos virreyes,  
y por la manigua del sol y la caña,  
esta cantaora no tuvo más leyes  
que poner jirones de sangre de España.

([https://www.youtube.com/watch?v=XpGCU1KWKtw&ab\\_channel=ConchaPiquer-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=XpGCU1KWKtw&ab_channel=ConchaPiquer-Topic)).

---

<sup>128</sup> Basilio Martín Patino en su película *Canciones para después de una guerra* (1971), las describía como “canciones que eran para sobrevivir, canciones con calor, con ilusiones, con historia; canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo; canciones para tiempos de soledad”.

<sup>129</sup> El 17 de marzo de 1939, Oliveira Salazar y el embajador de España en Portugal, Nicolás Franco, firman el “Tratado de amistad y no agresión”.

Eran comunes en los años cuarenta y cincuenta las largas estancias de algunas artistas en América, que a veces duraban años, como las de Amália Rodrigues en Brasil, donde debutó por primera vez con gran éxito en 1944, en el Casino de Copacabana. Cabe reseñar, asimismo, las giras que realizaban los fadistas por las aún colonias portuguesas de entonces (Angola, Mozambique, Guinea-Bisáu, Goa, etc.). Y, del lado de la copla,<sup>130</sup> el hecho de que Concha Piquer y Gracia de Triana en los años cuarenta y cincuenta, respectivamente, residieran unos años en Buenos Aires y cantaran en los teatros más prestigiosos, como el Colón, en unos años en los que fueron constantes las largas giras de las compañías de espectáculos por toda la geografía latinoamericana, ante un público heterogéneo (nativos, exiliados de la Guerra Civil, emigrantes, etc.) y multitudinario.<sup>131</sup>

Con el final de los regímenes dictatoriales en Portugal y España, el hecho de haber sido la banda sonora de esos años grises, hizo que, se las etiquetara con el marbete de “músicas decadentes” promovidas por las respectivas dictaduras. Pero, no debemos olvidar que el fado también ha sido asociado al movimiento obrero, sindicalista y republicano anterior a 1926, y que algunas de las coplas más exitosas se compusieron en los años de la República Española, como “María de la O”, “La *bien pagá*”, u “Ojos verdes”. Es sabido que la copla nunca se significó políticamente<sup>132</sup> y fue escuchada por los dos bandos durante la Guerra Civil. Del lado republicano, letristas como Salvador Valverde y el popular cantante Miguel de Molina, por su militancia, tuvieron que exiliarse a Argentina. Tras el conflicto armado, no hubo un punto inflexión en las composiciones (Montero, 2017) sino que los autores de copla siguieron el camino iniciado a finales de los años veinte, exprimiendo durante cuatro décadas más los ingredientes que garantizaban su éxito. Es decir, no cambiaron el estilo, los temas ni la forma de componer.

---

<sup>130</sup> La tradición de las giras por Latinoamérica de las compañías de copla tiene su precedente en la zarzuela, que también cosechó grandes éxitos en todos los países de habla hispana.

<sup>131</sup> Encontramos un periódico colombiano donde se reseña una actuación de Conchita Piquer en Bogotá, en el teatro al aire libre La Media Torta, que convocó a 40.000 espectadores en 1946. (El Tiempo, 25/3/46)

<sup>132</sup> El maestro Quiroga declaró al respecto: “Son canciones matrices. Es decir, nos moriremos nosotros y se seguirán cantando” (En Montero, 2017: 160). Mientras que Rafael de León afirmó con contundencia en el programa televisivo “Cantares” (1978) en una de sus escasas apariciones en televisión: “La canción española era antes de la Guerra, en la Guerra y después de la Guerra”.

## 9.2. Vínculos con la tradición lírica

Venimos observando la intertextualidad de los dos géneros con la lírica tradicional ibérica. Se pueden emparentar con las Cantigas de Amigo y, al igual que éstas, al ser escritas en su mayoría por hombres para ser interpretadas predominantemente por mujeres, son, parafraseando a Marcos y Serra, (1999: 13-14) “artificialmente femeninas [...] son un género de composición, no escrita por una mujer, sino en las que tiene lugar la expresión del sentimiento femenino. Por eso, el poeta asume la personalidad de la mujer amada que normalmente lamenta la ausencia del amigo”.

Otro punto en común que enlaza con la tradición lo encontramos en el empleo de un simbolismo atemporal que se remonta a las viejas canciones populares de la Península Ibérica. Margit Frenk (1998: 160) se refiere al mismo como “un conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana”. Además, explica la trayectoria histórica de los símbolos naturales:

En la Península Ibérica se manifestaron primero indirectamente, a través de una serie de hermosas Cantigas de Amigo, altamente estilizadas, compuestas por juglares y trovadores gallego-portugueses del siglo XIII; luego, unos cuantos siglos después, en muchas de las canciones populares [...] puestas por escrito durante los siglos XV a XVII. Como los poetas cultos y semicultos de esa época fueron a menudo influidos por tales canciones populares, los símbolos naturales también aparecerían con cierta frecuencia en sus poemas. Nuevamente los encontramos, en el siglo XX, en la poesía de García Lorca, por una parte, y por la otra, en los arcaicos cantares de boda de los judíos sefardíes y en las canciones populares que hoy se cantan en los países de habla española, sobre todo, al parecer, en España y Portugal (*Ibid*).

Así, en la abundancia de los símbolos acuáticos donde se sitúan los encuentros amorosos en la música popular, hallamos una correspondencia con el análisis de la citada medievalista:

en las canciones populares europeas, no hay, por lo visto, aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de

que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se las mencione de manera expresa [...] Y lo mismo ocurre con otros elementos de la naturaleza y con acciones humanas como coger flores, lavar camisas, encontrarse debajo de un árbol, etc” (Frenk, 1998: 162).

Otros elementos que conectan con la tradición son los lexemas. Por ejemplo, uno de los más repetidos en los dos géneros es “locura”, empleado por los poetas para metaforizar los padecimientos amorosos, y rastreable tanto en las Cantigas de Amor como en las de Amigo. Mussons (1991: 164) observa la siguiente dinámica:

La *locura*, entonces, como efecto del dolor que el amor no correspondido produce en el trovador (*cantiga d’amor*) o en la mujer (*cantiga d’amigo*), es uno de los motivos que configuran el esquema temático esencial de gran parte de las composiciones, por cuanto su presencia va casi siempre ligada a la *coita* que es, junto con la *morte*, el más repetido.

En cuanto a los letristas, notamos semejanzas entre los poetas renovadores del fado y los autores principales de la copla —de León, Ochaíta, Valverde, Valerio— pues todos ellos procedían de la poesía culta, a la cual incorporan elementos populares. Además, se rigen por parámetros y exigencias comerciales propios de la industria discográfica y de la cultura de masas. Un ejemplo es su empeño en componer una pieza con letra y música comprensible para un público popular. Con lo cual, el texto debía sintetizar una buena historia dramática con un contenido similar al de una novela o una obra de teatro.

### 9.3. La temática

Es en los temas tratados y en los *topoi* donde hallamos las mayores coincidencias entre los dos géneros. Tras el análisis del corpus de letras, apoyándonos en la tematología, podemos afirmar que el amor pasional es el tema de temas en ambas músicas y se asocia claramente con el universo femenino. Un amor, en la mayoría de los casos, inconstante por parte del hombre o malogrado por las circunstancias (ausencia, viaje, impedimentos legales, muerte, etc.). Por tanto, la mujer cobra una centralidad

absoluta en los poemas y lleva el peso de la voz enunciativa, mientras que el hombre es representado, por lo general, en un segundo plano o como ausencia que se hace presencia a través de la evocación y el recuerdo nostálgico.

En los dos repertorios estudiados se evidencia una colisión entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Se trata de músicas de inspiración dionisiaca, como apuntan Pérez López (2012) y Pindado (2019) en las cuales las heroínas sienten la presión social de regresar a la cordura. En esa lucha interior el sufrimiento se localiza en incontables textos como correspondiente a los efectos devastadores del amor, apoyándose en los símbolos nictomorfos:

Julguei endoidecer quando partiste,  
deixando entre nos dóis funda barreira.  
Caiu dentro de mim a noite triste,  
feita de sombras negras, sem clareira.

(“Julguei endoidecer”)

[\(https://www.letras.com/andre-baptista/julguei-endoidecer/\)](https://www.letras.com/andre-baptista/julguei-endoidecer/)

No hay en la noche de mi desventura  
una estrellita que venga a alumbrar  
esta senda de eterna amargura  
que, triste y oscura, no sé adónde va.

(“Torre de arena”)

[\(https://www.letras.com/marife-de-triana/1926246/\)](https://www.letras.com/marife-de-triana/1926246/)

La importancia asignada a la idea de enajenación a partir del extrañamiento del sujeto poético femenino es algo que, sin duda, incomoda al oyente. Asimismo, la tristeza es otro de los temas sobresalientes en común, vinculada, sin duda, a la idealización del dolor, pues algunas de las tramas principales de las canciones se podrían resumir en que la protagonista expresa su sufrimiento en primera persona, con derrotismo, a causa de una relación amorosa frustrada. En relación al folclore andaluz, arguye Rafael Cansinos Assens (1985: 55):

El andaluz ama el dolor quizá con delectación morbosa; gusta de asumir anticipadamente la actitud del vencido, de recordarse a sí mismo las postrimerías

y el término de cada cosa. Su mirada se detiene en la muerte y su pensamiento se sienta en los sepulcros. Sus coplas tienen a veces acentos propios de la Danza Macabra.

En el caso portugués, afirma Miguel de Unamuno (1969: 11) en su libro *Por tierras de España y Portugal*: “Aun más acaso que en nosotros los españoles, se encuentra en los portugueses el culto al dolor”. Culto que se eleva a mitología nacional a través del sebastianismo.

El adjetivo “amargo” en el contexto mencionado de la pena de amor se relaciona mayoritariamente con la mujer, en posición de inferioridad respecto al hombre, y con una disposición incondicional hacia el *pathos*. De hecho, ambos géneros emplean “argumentos patéticos” (Linares Alés, 2019: 3) seguidores de las leyes del *fatum* y altamente predecibles. Las protagonistas son capaces de sacrificar todo por amor, desde una sumisión reaccionaria en la que se proyectan como propiedad del hombre. María Payeras (2009: 239-240) observa cómo “la mujer débil o desvalida fue otra variante que pobló el imaginario artístico, precisamente cuando la mujer se disponía a iniciar el camino hacia su emancipación”. Dicha obediencia es expresada en alegorías tradicionales como la de la cárcel de amor:

Vale más que los tesoros –del moro–  
tu cariño para mí.  
Por tu madre yo te imploro  
que me encierres *pa* vivir  
en esa cárcel de oro.

(“Cárcel de oro”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 296)

Mas prende bem teus braços sem piedade  
e juro da prisão não sair mais.  
Não posso ouvir o fado sem vibrar  
e não domino em mim a febre de o cantar,  
mas dá-me um beijo teu fremente  
verás que fico assim, calada eternamente.

(“Dá-me um beijo”)

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/230935/>)

No obstante, las imágenes simbólicas de “cautividad” que crean sobre sí mismas estas voces femeninas de las canciones pueden dejar entrever su insatisfacción” (Payeras, 2009: 240). Carmen Martín Gaité (2000: 133) se refiere al “jugo amargo” que tenían algunas piezas del repertorio de Concha Piquer: “[...] y aquel ingrediente excepcional –su amargura– era lo que las diferenciaba netamente de las demás”. La amargura, en palabras de Miguel Ángel García (2012: 10), “sería una tristeza más llena de sensualidad, la tristeza de la carne o de los sentidos”. Un ejemplo representativo lo encontramos en la pieza “Te lo juro yo”:

Llévame por calles de hiel y amargura,  
ponme ligaduras y hasta escúpeme.  
Y échame en los ojos un *puñao* de arena;  
mátame de pena, pero quíereme.

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 160)

En el fado tradicional, el tono de amargura parece ser uno de los ingredientes esenciales de su poética:

Eu só entendo o fado  
plangente, amargurado,  
à noite a soluçar baixinho.  
Que chega ao coração num tom magoado,  
tão frio como as neves do caminho.

(“Fado lisboeta”)

(<https://www.letras.com/amalia-rodrigues/564669/>)

Asimismo, hallamos una vinculación de la tristeza con el agua en ambas músicas. En la copla está asociada a los ríos Darro y Genil, que enmarcan la trama en la Granada de “la tristeza andaluza”<sup>133</sup>, en contraposición al Guadalquivir, epítome de la Andalucía alegre. En el fado, una de las representaciones del Tajo (*o Tejo*) es la del amigo y confidente de Lisboa, alegoría de una mujer. Mientras que el mar posee connotaciones trágicas, al ser el causante de la separación de los amantes. En último

---

<sup>133</sup> Esta contraposición de ríos recoge ecos intertextuales con la “Baladilla de los tres ríos” de García Lorca (2017: 291).



lugar, las fuentes simbolizan un erotismo frustrado y tanático. Lo ilustran temas de los dos repertorios que analizamos anteriormente como “Catalina” y “Lenda da fonte”.

En cuanto al tema de la mujer solitaria o abandonada, en los dos géneros se desarrolla de forma similar. Las protagonistas cobran conciencia de su soledad. Si bien en el caso portugués es una soledad de índole más lírica, incluso lánguida, indisociable de la *saudade*, palabra que, según Karl Vossler (2000: 15), “corresponde a la idea de un estado de ánimo suave y reprimido”. Una soledad que resulta en todo momento sinónimo de la espera del amado ausente o fruto del abandono y la traición. Por consiguiente, podemos identificar una inclinación hacia el sufrimiento en los personajes femeninos, a padecer por elección, incapaces de poner fin a amores dañinos. En ese sentido, cabe mencionar la influencia en la lírica fadista de la conocida obra de Bernardim Ribeiro, *Menina e moça* (1554), que, como señala Óscar Lopes, “expone um querer sofrer porque sim, uma interpretação fatalista sentimental de quanto existe, o gosto da solidão, da noite, da distância indefinida” (En De Carvalho, 1994: 20). Así, podríamos decir que el autor se adelantó tres siglos al Romanticismo.

Otro tema recurrente en las dos poéticas es la religión como forma de devoción popular. Las mujeres “pecadoras” o “descarriadas”, según la moral de los respectivos regímenes, se aferran a la figura de María Magdalena, “epítome de la pecadora redimida por amor” (Murillo Amo, 1999: 9) para justificar que su conducta no es condenable si va acompañada de virtudes como la bondad y el arrepentimiento:

[...]

Hasta que un buen día la vio de venir  
y a sus pies llorando la cañí se echó:

–*Pa* que me perdone he venido aquí,  
como a Magdalena Jesús perdonó.

Y al verla triste y llorosa,  
así le dijo besando  
su cara de Dolorosa [...]

(“María Magdalena”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1999: 139)

De igual modo, algunas madres solteras, rechazadas por la sociedad, rezan y aferran a dicha santa, por lo que se trata de letras con un fuerte contenido ideológico. Por ejemplo, el estribillo de “La ventera de Aracena”, a ritmo de fandango, dice:

Se espantan de mis *pecaos*,  
toíto el mundo me condena,  
y de mis *pecaos* se espantan.  
Más pecó la Magdalena  
y luego la hicieron santa  
cuando vieron que era buena

(<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1721294/la-ventera-de-aracena-concha-piquer>).

Al otro lado de la frontera, el fado “Maria Madalena” expresa una reflexión idéntica:

Quem por amor se perdeu  
não chore, não tenha pena,  
que uma das santas do céu  
foi Maria Madalena.

Jesús só nos quis mostrar,  
que o amor não se condena,  
por isso quem sabe amar,  
não chore não tenha pena.

(<https://www.letras.com/lucilia-do-carmo/maria-madalena/>)

Así, ambas poéticas recurren a la Biblia para justificar la inclinación de la mujer hacia el pecado cuando da rienda suelta a su deseo. En ocasiones, las heroínas se aferran a la religión como forma de paliar la culpa y de justificar su apuesta por el amor pasional.

En referencia tema de la muerte, hallamos diversas analogías. Por ejemplo, en el motivo de la muerte de la artista famosa – Pastora Imperio, Carmen Amaya, María

Severa– y el llanto generalizado e hiperbólico del pueblo. También en la muerte del torero o el rejoneador y sus correspondientes rituales de paso. Mientras que, en el plano amoroso, encontramos ejemplos de un deseo de muerte en las protagonistas a causa de relaciones sentimentales frustradas o mal correspondidas. Así, el amor provoca una especie de muerte interior y, en otros casos, el amado ejerce simbólicamente de verdugo:

Tudo o amor que nos prendera  
como se fora de cera  
se quebrava e desfazia.  
Ai funesta primavera,  
quem me dera, quem nos dera  
ter morrido nesse dia.

(“Fado primavera”)

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/230949/>)

No sé si hay otra que quiera  
con la pasión que yo a ti.  
Vivir de esta manera  
más que vivir es morir.  
¿Por qué despierto temblando, *azogá*.  
Y miro a la calle desierta y sin luz?  
¿Por qué yo tengo la *corazoná*  
de que vas a darme sentencia de cruz?

[...]

¿No estás viendo que al llamarte como loca  
desde el alma hasta la boca  
se me sube el corazón?

(“Me embrujaste”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 299)

Otro de los asuntos más habituales tratados en la canción de Lisboa, el metafado, también aparece en la copla, aunque mucho menos extendido. Ésta recurre asimismo a

lo autorreferencial, especialmente en los años de su declive (a partir de la década de 1960), cuando los espectáculos folclóricos dejan de ser rentables en los teatros<sup>134</sup> y es desplazada por otros géneros musicales: pop, rock, músicas en inglés o la canción francesa e italiana. Se trata de un punto de inflexión respecto al periodo autárquico del franquismo, donde la idea de no dependencia del exterior se aplicó también a las artes para defender que España “se retroalimentaba de sus propias creaciones y de sus propios géneros autóctonos” (Álvarez Ramos, 2008: 200). Un ejemplo evidente es “Coplas de la España Mía”, grabado por Juanita Reina en el año 1973. El procedimiento estilístico es similar al del fado, con idéntico empleo de la personificación:

Con su bata de volantes  
y una pena en el semblante  
ante mí se presentó.  
Y me dijo: “Compañera,  
soy la copla y yo quisiera  
que me hicieras un favor.  
Necesito que la gente  
me conozca nuevamente  
pues me tienen *olvidá*;  
y que tú, de mensajera,  
me llevaras de bandera  
por la tierra y por la mar.

*Estrillo:*

Copla de la España mía,  
bravía,  
de amores y de pasión.  
Yo te llevo de por vida  
metida  
muy dentro del corazón.

---

<sup>134</sup> La cantante Gracia de Triana en una entrevista concedida a Lauren Postigo en el programa Cantares en 1978, comenta que cuando formó compañía propia a su regreso de América en la década de los sesenta, se arruinó. Esto nos da una idea del cambio de gustos musicales. La artista acabó regentando una pensión en Madrid, una vez retirada de los escenarios.  
([https://www.youtube.com/watch?v=gzD0wolQtew&t=1482s&ab\\_channel=RAULDEPARRA](https://www.youtube.com/watch?v=gzD0wolQtew&t=1482s&ab_channel=RAULDEPARRA))

Por la tierra y por las olas,  
¡ay las olas, ay las olas!  
Tu mensaje tendré que llevar;  
porque yo como soy española  
cuando miro mi copla tan sola,  
me dan ganas de llorar.

[...] Por lo mismo me da pena  
que mi copla tan morena,  
tan garbosa y tan juncal,  
ande aquí metida en mi casa,  
sin saber lo que le pasa,  
solitaria y *arrumbá*.

([https://www.youtube.com/watch?v=yGKmFb7i16E&ab\\_channel=Lam%C3%BasicadeIrecuerdo](https://www.youtube.com/watch?v=yGKmFb7i16E&ab_channel=Lam%C3%BasicadeIrecuerdo))

Se trata de canciones en fase de decadencia,<sup>135</sup> coincidente con los últimos años de las dictaduras. Si comparamos esta pieza con el “Fado Daniel”, hallamos ciertas similitudes. Las más notables son el tono confesional y la voz narrativa en primera persona, representada por el personaje de una cantante. Reproducimos el poema completo, para evidenciar mejor los puntos en común con la pieza de Rafael de León y su engranaje:

Se eu te dizer ao ouvido  
que o fado me tem pedido  
para ninguém o cantar;  
Por favor, guarda o segredo  
porque o fado está com medo  
que alguém o queira matar.

---

<sup>135</sup> Conviene matizar esta afirmación, ya que el fado sí supo renovarse a finales del siglo XX con el movimiento del *Novo Fado*. Y en la copla, a pesar de la escasez de nuevos compositores, ha surgido una nueva generación de artistas ha sabido hacer un lavado de imagen, dándole otras lecturas mucho más reivindicativas y modernas, incluso viscerales. Es el caso de Elsa Rovayo, “La Shica” (Ceuta, 1976) que en su álbum *Supercop* fusiona la canción española con sonidos urbanos como el rap y el hip-hop.

E anda tão envergonhado  
que diz que já nem é fado  
nem julga que o fado exista.  
Porque quem sente vaidade  
em dar abrigo à saudade  
já não pode ser fadista.

E depois o fado diz  
que não pode ser feliz  
na boca de toda a gente.  
E que tal vez a meu lado  
possa voltar a ser fado.  
Como era antigamente.

É por isso que eu lhe digo  
Que quando lhe dou abrigo  
sinto o peito tão cansado.  
E um dia, tal vez consiga  
que ao chorar o fado diga  
que quer voltar a ser fado.

<http://fadosdofado.blogspot.com/2019/03/na-boca-de-toda-gente.html>

Tampoco faltan las referencias a otras músicas que desplazan a la copla. En el caso del chotis “Mantoncito de Manila” (Raffles/ Font de Anta), que rinde homenaje a la zarzuela “La verbena de la Paloma”, no deja de resultar curioso que Conchita Piquer grabara una primera versión alrededor de 1930 con la siguiente estrofa inicial:

A pesar que en Madrid lo que reina  
es el *charles* y el bandoneón,  
yo no faltó a ninguna verbena  
sin ponerme orgullosa el mantón.  
La prenda que al alma llega  
recordando la canción (bis)

que inmortal hizo a Bretón  
y a Ricardo de la Vega.

[https://www.youtube.com/watch?v=XTQq8kbESCw&ab\\_channel=TamerlanMusicTraduccionesII](https://www.youtube.com/watch?v=XTQq8kbESCw&ab_channel=TamerlanMusicTraduccionesII)

En 1961, ya retirada de los escenarios, la célebre artista rescató el tema para incluirlo en una grabación para la discográfica Columbia, con una pequeña modificación de la letra y un tempo mucho más pausado, pues sustituye bandoneón por *rock and roll*, adaptándose así al contexto de los sesenta y haciendo referencia a la nueva moda de la música anglosajona, que llegaba con fuerza.

[https://www.youtube.com/watch?v=P--pWGanBvQ&ab\\_channel=TamerlanMusicTraduccionesII](https://www.youtube.com/watch?v=P--pWGanBvQ&ab_channel=TamerlanMusicTraduccionesII)

Del mismo modo, algunas letras de fado, mencionan con desprecio e ironía su internacionalidad<sup>136</sup> y su incursión en la revista teatral como un signo negativo, pues implica alejamiento del canon y la ortodoxia performativa.

La diferencia radica en el género: la copla es femenina y el fado masculino, con todo lo que esto implica simbólicamente en sus representaciones tradicionales. Pues si la primera aparece personificada como una señora solitaria, recordando viejos tiempos de esplendor, el segundo es el epítome de un rufián bohemio, mujeriego y decadente, habitante de los barrios populares lisboetas. Y este sentido, las continuas referencias a un pasado legendario y noctámbulo, que en el caso de la copla tiene relación con el flamenquismo y sus espacios de ocio, ilustran atmósferas reductoras y plagadas de clichés, sirviéndose de un imaginario circular de escasa renovación temática.

En cuanto a temas de índole histórica, muy del gusto de los letristas de los dos países, una leyenda tan portuguesa como la de los amores de Inés de Castro con el Rey Pedro I de Portugal es aprovechada por la copla titulada “Inés de Castro” (Del Valle, Rivas y Gardey, 1947):

---

<sup>136</sup> En algunas letras no exentas de ironía se mencionan sus éxitos en Madrid, París, Inglaterra o Japón.

Doña Constanza murió  
y Portugal que sabía  
la pena que la mató,  
la muerte de Inés de Castro  
el pueblo entero pidió.  
La condenaron a muerte,  
la condena se cumplió,  
y al rey Don Pedro dejaron  
viviendo sin corazón.

(<http://lapoesiadela copla.blogspot.com/2010/09/ines-de-castro.html>)

El fado menciona asimismo esta leyenda, pero sin llegar a profundizar en ella, pues se enfoca en la enumeración de lugares comunes que identifican a la ciudad de Coimbra:

Coimbra do choupal  
aínda és capital  
do amor en Portugal, aínda.  
Coimbra onde uma vez  
com lágrimas se fez  
a história dessa Inês tao linda.

(<https://www.lettras.com/amalia-rodrigues/546761/>)

#### **9.4. Cine**

Aunque en el presente trabajo no profundicemos en el terreno cinematográfico, no podemos dejar de mencionar la importancia que tuvo el cine a la hora de difundir la música popular tanto en España como en Portugal. La influencia e interés mutuo lo percibimos en la incorporación de elementos de la copla en el cine portugués y en cierta estética y musicalidad del fado en algunas cintas españolas. Es el caso de la película musical “Mi hijo no es lo que parece” (1973) donde artista la argentina Celia Gámez interpreta dos temas de aires lusitanos con letra de Rafael de León y música de Gregorio García Laguna, “Fados” y “Estudiantina portuguesa”, con una puesta en escena más



propia de la tuna que del fado, pues la diva y sus coristas salen a escena con bandurrias en vez de guitarras portuguesas. Aunque todas lucen el característico chal negro, la letra hace un repaso de los tópicos divulgados por la españolada (vino, mujeres hermosas, etc.). Encontramos, además, un imaginario luso mal asimilado (“cantora de la tierra lusitana”) que más bien parece andaluz, aunque en parte recree el fado de revista, tan popular en los años treinta y cuarenta en Lisboa y coincidente con la época de los grandes triunfos de Celia Gámez.<sup>137</sup>

No menos importante es el hecho de que António Ferro, Jefe de Propaganda Nacional del Estado Novo y más tarde Jefe de la Secretaría Nacional de Información, Cultura Popular y Turismo, se inspirara en las llamadas “españoladas”, protagonizadas por las estrellas de la copla de la época, como Imperio Argentina, Lola Flores, Juanita Reina o Concha Piquer, para producir en los años treinta y cuarenta películas portuguesas donde la canción de Lisboa era el *sound track* o el argumento principal. Claros ejemplos son: *A Severa* (1931), *Capas negras* (1947) y *Fado, história d’uma cantadeira* (1947), que penetraron en la conciencia popular y contribuyeron a encumbrar el fado como canción patria (Gubern y Mira, 2005: 26). De hecho, el apelativo *Canção nacional* también se aplicó a la canción española. Al trascender ambos géneros las etiquetas de “canção de Lisboa” y “canción andaluza” funciona idéntico mecanismo de hacer de lo local metonimia de una idea de lo nacional construida a través de los clichés. Sin embargo, las respectivas dictaduras, como bien apunta Pilar Boyero (2002), asimilaron solo “los aspectos más manejables”, escudándose en el poder que ejercía la cultura de masas. Desde el punto de vista histórico, debemos tener en cuenta que el recurso de la mitología patriótica se oponía al del “internacionalismo marxista” (Lourenço, 2000: 35), marcando así los dos países ibéricos una resistencia cultural en todos los sentidos.

En paralelo, por esas mismas fechas, la expansión de la radio y de la industria discográfica contribuyó en gran medida a consolidar la cultura de masas y la difusión de las músicas populares, que entraban en los hogares a través de las ondas, tanto con las emisiones directas de conciertos como por medio de discos.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> La revista *Las Leandras* (1931) supuso la consagración de la *vedette* argentina Celia Gámez y de temas tan conocidos como “Pichi”.

<sup>138</sup> Las primeras grabaciones se realizaron en discos de pizarra de 78 RPM.

## 9.5. La representación de la mujer

Hemos analizado, la representación de lo femenino a lo largo de los capítulos en oposición a una masculinidad primitiva vinculada a la Península Ibérica, cuyos arquetipos por antonomasia son: el torero, el bandolero, el *cavaleiro* (rejoneador portugués), el marino y explorador luso de los Descubrimientos. De este modo, el concepto de supremacía de la masculinidad y feminidad se construye a través de las estructuras binarias tradicionales (hombre/ masculino/ heterosexual y mujer/ femenina/ heterosexual) y de una serie de estereotipos que en los años áureos de la copla y el fado resultan epítomes de la identidad nacional y, por lo tanto, contrarios a los mitos posmodernos y a los postulados feministas. A lo que hay que añadir una constante ambivalencia *femme fatale / donna angelicata* para exaltar, entre contradicciones, el amor pasional y, por otro lado, el destino de la mujer como esposa y madre amantísima, representación claramente vinculada al culto a la Virgen María. En la primera, hallamos una clara predilección por la gitana ardiente, causante de la desgracia a los hombres. Encabo y Rubio Faus (2014: 248) consideran que “el mito de la gitanería no tiene tanto que ver con la libertad, la pureza y la belleza, sino con lo marginalidad, lo misterioso y peligroso”. Su modelo canónico es la Carmen de Mérimée, pero adaptado a sus respectivos contextos e ideologías. Así, en la canción de Lisboa, vemos el empeño de Dantas y de otros letristas e historiadores en gitanizar a Maria Severa, agrandando, de este modo, su leyenda y exotismo. La influencia de dicho mito es notable, sobre todo a la hora de representar lo femenino desde su condición trágica y melancólica a partir de una perspectiva “abiertamente misógina” (Zubiarre, 2015: 316). Condición que se acrecienta por el hecho de sucumbir a unas pasiones y unos excesos sin cabida en una sociedad (la española y la portuguesa) fundamentada en un catolicismo opresor. De ahí el calvario y la condena de errar por los caminos, siempre áridos. De este modo, este tipo de personajes femeninos son la alegoría de una exclusión social que para la gitana es doble, al renunciar también a su comunidad. Ejemplificamos a continuación dos fragmentos análogos:

Y con prisas por dejarte yo me fui por los caminos,  
con mis coplas y mis sueños y mis ansias de vivir,

y al momento mis volantes se enredaron entre espinos  
y los nardos y las rosas fueron cardos para mí.

(“Carcel de oro”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 296)

Os afagos y os carinhos,  
perdeu-os pelos caminhos  
sem nunca os ter conhecido.

Andou buscando aventura  
como quem anda á procura  
dum grau de areia perdido.

(“Carmencita”)

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2008/07/carmencita.html>)

Al citado arquetipo habría que añadir el de la prostituta y sus frecuentes apariciones en los respectivos cancioneros. En ambas poéticas se menciona a la meretriz a través de sutiles elipsis o metáforas (“rosa caída”, “las desgraciadas”, “de mi puerta cerrada más de cien tienen la llave”). Algunos letristas insisten en el hecho de que no tengan nombre (“yo soy esa”, “porque mi nombre lo tapa” “he perdido hasta mi nombre”) o se sitúen un espacio vedado para la mujer “cristiana y decente”, revelador de su oficio (“esquina da rua”, “esa oscura clavellina/ que va de esquina en esquina”, “*Apoýá* en el quicio/ de la mancebía”), lo cual pone énfasis en su marginación y en la incomprensión e hipocresía de la sociedad de la época. Si la copla se enfoca “en la fugacidad trágica del momento sentimental”, parafraseando a Murillo Amo (1999: 17) y percibido claramente en temas clásicos como “Ojos verdes” y “Tatuaje”, el fado carga las tintas sobre la desgracia y los espacios mugrientos y degradados para representar los ambientes prostibularios.

En cualquier caso, ambos géneros narran la condición de la mujer a lo largo del siglo XX y su sentimiento de perdedoras, completamente antagónico a la alegría artificial que promulgaban las dictaduras. En Rafael de León, especialmente, queda patente “la recurrencia de motivos inusuales y heterodoxos”, como observa Alberto Mira (2004: 347). Un rasgo inicialmente atribuido a motivos biográficos y a su experiencia personal como homosexual en un régimen opresor, que también podría responder a “una simpatía (y sintonía con) ciertos tipos de

posicionamiento: el amor a solas, la pasión prohibida, el secreto, los rumores, el rechazo, cierto desgarró” (*Ibid*).

En cuanto al estereotipo generalizado de la mal casada en las representaciones de la esposa, sorprenden las semejanzas temáticas entre ciertas letras, así como la postura profundamente estoica de asumir la traición. “A ciegas” y “A chave esquecida” presentan de forma idéntica a la mujer que acepta sumisamente el engaño del marido:

Yo muchas noches sentía, cercano ya el día,  
tus pasos en la sala.  
—¡Gracias a Dios que has llegado, que no te ha pasado  
ninguna cosa mala!

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 263)

Quantas veces já de madrugada  
e cansada das horas contar,  
eu ouvía os teus passos na escada,  
logo corria para te abraçar,

Meus tormentos calavas com beijos,  
nesse tempo ainda era tua,  
mas agora tens mais uma chave  
de outra porta que há na mesma rua.

([https://fadosdofado.blogspot.com/2018/04/a-chave-esquecida\\_26.html](https://fadosdofado.blogspot.com/2018/04/a-chave-esquecida_26.html))

Un detalle importante que no podemos pasar por alto en las dos músicas es que un porcentaje altísimo de letras fue compuesto por hombres para ser cantado — especialmente en el caso de la copla — por mujeres. Éste hecho explicaría parte de los clichés y la perpetuación de una tradición misógina, que representa a la mujer a merced del hombre o envuelta en misterio y transitando en una nocturnidad ilícita que, de acuerdo a las teorías de Inés María Luna (2019: 275) se podría interpretar como castigo “por su conciencia de sensualidad”:

Y voy sangrando, lentamente,  
de mostrador en mostrar,  
ante una copa de aguardiente  
donde se ahoga mi dolor.

(“Tatuaje”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 181)

Se quiseses saber de mim,  
onde me perco encontrada,  
pergunta aos guardas da noite,  
pergunta ás portas fechadas,  
pergunta ás mulheres compradas  
pelo fantasma do fado.

(<http://fadosdofado.blogspot.com/2008/06/vim-para-o-fado-e-fiquei.html>)

Respecto al tratamiento de la mujer trabajadora, percibimos enfoques diferentes. La canción española experimenta una clara involución en relación al género musical anterior, el cuplé, que sí plasmó retratos costumbristas de la clase obrera del primer cuarto del siglo XX. En las letras es habitual encontrar modistas, dependientas y hasta diputadas, en piezas de tono reivindicativo. Sin embargo, en la copla no es común la aparición de mujeres de clase trabajadora,<sup>139</sup> salvo las vendedoras de flores y las artistas (cantaoras, bailaoras), con mayor protagonismo en las letras.

Si en fado del siglo XIX las fadistas y las *camareiras* de los cafés de Mouraria arrastraban el estigma de la prostitución, a lo largo del siglo XX hay un claro proceso de dignificación de la mujer *cantadeira* y, en general de la mujer trabajadora pobre, pero honrada, devota de la familia y de la Virgen María. Por un lado, la figura de la *varina* o vendedora ambulante de pescado gozaba de un atractivo popular y esencialmente lisboeta, muy querido para los letristas del fado. Además, la simpatía hacia la mujer trabajadora en Portugal está relacionada con la religión y, en concreto, con el milagro de Fátima (Cook, 2003: 32) donde, supuestamente, la Virgen se les apareció a tres niños, humildes pastores, depositando su mensaje en la pastora Lúcia.

---

<sup>139</sup> María Teresa Gallego (1983: 172) explica cómo “el Estado franquista puso en funcionamiento diversos dispositivos legales para reforzar la familia patriarcal, la gran agencia socializadora en el autoritarismo y en la sumisión, con dos objetivos prioritarios: incrementar la natalidad y excluir a la mujer del mercado de trabajo, recluyéndola en el hogar”.

Por último, encontramos una analogía bien visible a través del vínculo de las mujeres de la copla y del fado con lo castizo, un concepto cuya construcción, según Isaac Donoso (2009: 8) “se nutre de elementos exógenos que abstrae en una idealización asumida como real”. Y aquí entraría también “la conflictividad inherente a la cultura, entre lo propio y lo ajeno, entre lo popular y lo culto [...]” (*Ibid*). Su indumentaria por excelencia es el mantón de Manila, que sería además la prenda que unificaría esa idea del casticismo peninsular dramatizado, asociado, tanto en España como en Portugal, con la feminidad meridional y con los rasgos seductores de la mujer andaluza. Si en la copla la iconografía del mantón, no exenta de orientalismo y colonialismo (Zubiarre, 2015), germina en el cuplé y se traspa a la copla, en el caso de la canción de Lisboa, antes de que Amália Rodrigues extendiera la indumentaria y chal negros, era habitual que en las casas de fados las artistas llevaran mantón de Manila<sup>140</sup> en vez de chal.

Por otro lado, sabemos por sus biógrafos que Rafael de León bebió de la poética del flamenco al frecuentar en su primera juventud los cafés cantantes de Sevilla,<sup>141</sup> hecho que pudo ser determinante en la construcción de un imaginario donde los elementos aflamencados y gitanos son una constante.

## 9.6. Divergencias

Por último, analizaremos algunas de las divergencias más reseñables entre la canción española y el fado. En primer lugar, los nexos de unión con lo popular poseen recorridos opuestos en las músicas que nos atañen. La copla nace en pleno auge de la cultura de masas, así como del movimiento del neopopularismo en poesía, con lo cual desde el principio la compusieron poetas cultos que toman fórmulas de la poesía popular. En cambio, el fado, cronológicamente anterior, comienza a ser cultivado en los albores del siglo XIX por camadas semi marginales, vinculadas a los barrios más conflictivos de la capital lusa. En su primera etapa, la mayoría de sus letras eran anónimas y se difundían a través de los mecanismos de la oralidad donde el repentismo y las *quadras ao despique* jugaban un papel importante. Tras un proceso evolutivo

---

<sup>140</sup> Aún podemos observar esta costumbre en algunas fadistas veteranas, especialmente en las representantes del *Fado Castiço* (Fernanda Proença, “Pimpona”, Olga de Sousa, etc.), sobre todo en conciertos y galas especiales de fado.

<sup>141</sup> Así lo recoge Manuel Román (1994: 25): “Lo que le volvía loco era el mundo de las variedades, de los cafés-cantantes. Era habitual cliente del Novedades, Tronío y Kursaal, los mejores salones sevillanos”.

donde se imbrican fenómenos históricos y sociales, no es hasta mediados de los años cincuenta cuando la diva del fado, Amália Rodrigues,<sup>142</sup> consolida el camino de refinamiento del mismo, recurriendo a poetas cultos para enriquecer una letrística que, por supuesto, no dejó de convivir con voces más populares, pues uno de los ingredientes más valorados en el imaginario fadista es su vinculación con el pueblo. De hecho, historiadores de la música como Ruben de Carvalho (1999: 31) defienden la calificación legítima del fado como “música popular urbana” que,

tendo embora beneficiado das mutações técnicas e comerciais surgidas no século XX, e evoluindo mesmo em função delas, manteve pela sua ligação íntima a um sector específico da população urbana (no essencial, os habitantes dos bairros antigos e populares), uma especificidade própria que limitou, e limita, a sua possibilidade de acceder ao estatuto transversal de *música de massas*, pese a influencia que alguns dos seus traços definidores exercem em Portugal sobre esse tipo de produção.<sup>143</sup>

El término popular no está exento de ambigüedad, tradicionalmente sometido a las tensiones entre la alta y la baja cultura. Mercedes Carbayo Abengozar (2002: 154) observa como el posmodernismo “ha revalorizado esta visión de cultura de masas que el modernismo había presentado como inferior o jerarquizada, al presentarla más que como una parte del binomio alta/ baja cultura, como una industria, como un tipo de cultura más democrática”.

Otra de las diferencias fundamentales radica en el plano estructural. Si la copla concede gran importancia a la trama y, como vimos en la introducción, cuenta una historia en tres o cuatro minutos con planteamiento, nudo y desenlace, rasgos que la acercan a la ópera, las letras de fado, aunque cuenten historias cotidianas en la ciudad de Lisboa, priorizan la expresión de los sentimientos y emociones de una forma lírica y, por lo general, en primera persona. Así lo resume Paul Vernon (1998: 1): “The lyrical

---

<sup>142</sup> Desde los inicios de su carrera artística, Amália se ocupaba personalmente de seleccionar con esmero las letras y músicas de su repertorio, que compraba a los autores, tal y como indica García Prieto (LNE, 31/01/20).

<sup>143</sup> Consideramos que esta afirmación ya no está vigente a día de hoy, pues desde 2011, cuando el fado fue declarado Patrimonio inmaterial de la humanidad, su explotación turística y comercial ha alcanzado el circuito de las tascas de Fado *vadio* o *amador*, con precios desorbitados y perdiendo la autenticidad y espontaneidad de las que gozaba, así como su función de convivencia y sociabilidad entre los habitantes de los barrios populares. Aquí entrarían también fenómenos de nuestros días como la gentrificación.

content of the Fado is of paramount importance, and the ability of the singer to communicate a range of emotions through the lyrics lies at the very heart of the genre [...] the Fado acts as a cathartic release for intense human emotions”.

[El contenido lírico del fado es de suma importancia, y la habilidad del cantante de comunicar una variedad de emociones a través de las letras se encuentra en el corazón mismo del género [...] el fado actúa como una liberación catártica de emociones humanas intensas].

Aparte, en el fado hay un vínculo más estrecho de la mujer con el mar y un empleo de lo onírico que en la canción española estaría relegado a un segundo plano:

Não te quero,  
eu digo que não te quero  
e de noite, de noite sonho contigo.

(“Lágrima”)

(Rodrigues, 1999: )

En cuanto a los temas extraídos de las letras, predominan las analogías y convergencias de múltiples subtemas dentro del tema principal, el amor. Sin duda, más pasional y extremo el cantado en la copla, frente a un tratamiento de mayor intimidad y espiritualidad por parte del fado. De hecho, Rémi Boyer (2010: 28) define el segundo como una forma de “autoerotismo sagrado y secreto” donde uno se hace dos a través de una mirada interior. Otras ligeras diferencias las hallamos en el tema de la religión, mucho más tratada en el fado<sup>144</sup> en los argumentos de las letras, a partir de un extenso imaginario mariano y en la concepción del canto como oración. De hecho, la visión de la cantante de fados espiritualizada no la encontramos en la canción española, cuyas cantaoras en la letrística se identifican con la nocturnidad y la transgresión. Los elementos religiosos conforman sobre todo el entramado expresivo de la canción española, a partir de recursos expresiones populares relacionadas con el sufrimiento cristiano. Manuel Vázquez Montalbán (2000: XXXII-XXXIII) observa al respecto: “La

---

<sup>144</sup> Es notable la abundancia de títulos de fado de los años veinte y treinta relacionados con la religión. Están abundantemente recopilados y analizados por Cátia Sofia Ferreira Tuna en su tesis doctoral titulada «*Não sei se canto se rezo*»: *ambivalências culturais e religiosas do fado (1926-1945)*. Disponible para consulta a través del enlace <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/44698>



pobreza representativa del tema religioso es una expresión indirecta de una presencia extensa pero superficial en la sentimentalidad popular. En general, el tema religioso aparece en las canciones de peor gusto y crea un desequilibrio racional entre los fines de una canción de consumo y el aval de tan altas potencias”.

No obstante, en ambos géneros los matices existenciales y el concepto del destino irrevocable están influidos por la religión, así como su trasfondo dualista y la focalización en los prototipos de la mujer pecadora y de la arrepentida. No olvidemos el contexto histórico de las respectivas dictaduras, donde la el discurso de la moral cristiana ejercía una fuerte presión sobre la mujer. La idea de pecado es idéntica y se resume en sexo fuera del matrimonio y en la vida disipada de las artistas, que circulan de noche por el espacio público, beben, fuman y se acuestan al amanecer, llevando una vida poco “santa” según los parámetros del nacionalcatolicismo ibérico.

Otra diferencia notable es la relacionada con el tema de la violencia. La canción española refleja un estado más policial, donde no faltan los murmuradores, los jueces, las malas lenguas siempre vigilantes, las muertes violentas. Lo que diferencia, principalmente, a las dos dictaduras, es que España pasó por una guerra civil fratricida, más allá del carácter de los pueblos. A lo anterior cabe añadir la visceralidad de algunas heroínas copleras cuando son traicionadas y los ejemplos mencionados anteriormente de crímenes pasionales. Quizá refiriéndose a ese aspecto, Amália Rodrigues comentó en una entrevista: “A Andaluzia tem uma coisa que anda no ar, que se traduz num tipo de letras que cá não existen” (En Pavão dos Santos, 2005: 77).

En el fado, exceptuando su convulsa etapa inicial, apenas encontramos ejemplos relacionados con la violencia, salvo como pensamiento irracional o en forma de letras donde verbalmente se maldice al antiguo amante por su inconstancia. La consecuente frustración, deriva, como bien observa Domingos Lobo, en “resignación, desprendimiento o en un amor silencioso (y aún expectante), que redime y vuelve lícitos los actos de la pasión” (En Conde, 2001: 15). De este modo, los celos, más o menos contenidos, de las protagonistas no desencadenan crímenes pasionales, ni siquiera para reparar la honra, como sucede en la canción española. Prevalece, por encima de todo, el amor incondicional de la mujer hacia su compañero y, por tanto, es impensable que los personajes femeninos del fado blandan un puñal. Su protesta, cuando la expresa, es de índole pasiva, reflejo de un profundo cansancio, y no trasciende lo verbal.

Esta diferencia sustancial tiene que ver con el carácter de los pueblos y la identidad ibérica. Ya la analizó a finales del siglo XIX el escritor portugués Oliveira Martins:

Hay en el genio portugués algo de vago y fugitivo que contrasta con el carácter rotundamente afirmativo del castellano; hay en el heroísmo lusitano una nobleza que difiere de la furia de nuestros vecinos; hay en nuestras letras y en nuestro pensamiento una nota profunda o sentimental, irónica o bruja, que en vano se buscaría en la historia de la civilización castellana, violenta sin profundidad, apasionada, pero sin entrañas (En Taibo, 2018: 109).

En el plano escénico, pensemos en la energía desbordante con la que algunas tonadilleras se meten en el papel de los personajes femeninos sufrientes, en su despliegue espectacular de la bata de cola, y su danza aflamencada, así como la importancia de la gestualidad (manos, ojos) para comunicar sentimientos como los celos o la rabia. En comparación, las fadistas se repliegan en sí mismas y expresan las historias de amores pasionales sublimando el dolor escénicamente de una forma sobria, casi estática, que se corresponde con la introspección que contienen las letras y con una imagen proyectada llena de recato.

La copla está mucho más teatralizada, y en su periodo de mayor esplendor se integraba en espectáculos amplios, compuestos de diversos números y estampas. En cambio, una clásica noche de fados transcurre con las actuaciones individuales de los cantantes, acompañados por guitarristas, que se van sucediendo, con algunas pausas y números instrumentales. El Fado *Castiço*, responde a un estilo de vida y a una configuración cultural propia que asienta sus raíces en la vida cotidiana y en la sociabilización de los barrios tradicionales de Lisboa. Es allí donde echa raíces y, predominantemente, en espacios pequeños: centros socio-culturales, tabernas, casas de fado, o en plena calle durante las verbenas y fiestas populares, lo cual lo dota de una expresividad muy propia. Posee lo que Firmino y Guerreiro (1984: 3784) refieren como “códigos simbólicos organizadores de las relaciones locales cuyo significado está en buena parte oculto para miradas ajenas”. De ahí que la importancia del receptor sea, entre otras cosas, un fenómeno social. Otro aspecto importante en relación a este tipo de socialización es la creencia expresada en los textos sobre la conveniencia de compartir la *saudade* para atenuarla (Páscoa y Soares, 2009: 10).

Se suma a las divergencias la deriva del fado en un mesianismo que no posee la copla, más centrada en "espiritualizar la tristeza" (Luna, 2019), y que se remonta al sebastianismo. Así, el mito del regreso providencial del monarca para acabar con las desgracias de Portugal subyace codificado en algunos fados de ausencia, cuando aluden a la llegada por sorpresa del amante marinerero:

Sei que um dia ele virá  
assim muito de repente,  
como se o mar e o vento  
nascessen dentro da gente

(“Fado para um amor ausênte”)

(<http://guardafados.blogspot.com/2008/06/fado-para-um-amor-ausente.html>)

Espacialmente, la poética de la evocación del fado, centrada en las frecuentes acuarelas poéticas de los barrios tradicionales lisboetas y sus costumbres es menos frecuente en la copla, donde no hay tantos referentes urbanísticos reales. No obstante, existen piezas localizadas en barrios de ciudades andaluzas, en concreto Sevilla (Santa Cruz, Triana, San Bernardo), Granada (Albaicín, la Alhambra), Córdoba (plaza del Potro), Málaga (Limonar, El Palo, La Victoria), Cádiz (Puerta Tierra, Barrio de la Viña). Si Vázquez Montalbán (2014: 232) se refería a “la dictadura de lo andaluz” en la canción popular española, lo mismo podríamos decir del fado, en cuanto a “dictadura” de lo lisboeta, lo que se traduce en una escasa aparición de otras regiones de Portugal, a pesar de su práctica en gran parte de la geografía lusa, incluso en Madeira y las islas Azores.

En cuanto a la métrica, el verso más comúnmente empleado tanto en la música popular portuguesa como en la española es el octosílabo o redondilla, vinculado a la tradición oral. Aunque, podemos encontrar todo tipo de variantes métricas, desde versos tetrasílabos a alejandrinos, algo que se incrementa en el fado con la incorporación de letristas provenientes de la poesía culta y la musicalización de sonetos a partir de los años sesenta en ambas músicas.

Por último, a nivel académico llaman la atención los diferentes acercamientos y perspectivas. A la copla se acercan fundamentalmente investigadores españoles, salvo algunas excepciones como el caso de Stephanie Sieburth, de Duke University (Estados Unidos), por lo que el análisis se realiza mayoritariamente desde una mirada nacional.

Se echa en falta una perspectiva desde el exterior y los estudios interculturales. Esto no ha sucedido con el fado, que desde los años treinta ha sido estudiado por autores y viajeros ingleses y, más avanzado el siglo, por académicos norteamericanos. También el enfoque brasileño de Ramos Tinhorão (1994) en cuanto a las teorías de sus orígenes es enriquecedor. Por último, algo en lo que también hay un vacío en la copla es en la perspectiva desde Latinoamérica y su recepción, y más teniendo en cuenta el éxito que tuvo allí y las largas estancias que mencionamos anteriormente de artistas consagrados. Durante nuestra estación de investigación en la Universidad de La Habana apenas pudimos encontrar documentación de los espectáculos de canción española en Cuba<sup>145</sup> en los años cuarenta y cincuenta, salvo menciones aisladas y breves notas de prensa. La escasa digitalización de las bibliotecas de la isla y la imposibilidad de acceder a los archivos de los teatros dificultaron este cometido.

---

<sup>145</sup> Tuvieron una gran acogida en el teatro Martí de La Habana las actuaciones de Conchita Piquer en 1946 y 1951, cuyos espectáculos se prorrogaron durante varios meses.

## 10. CONCLUSIONES

Mediante este trabajo comparativo entre la canción española y el fado portugués hemos ido observando a lo largo de la investigación y del análisis de los repertorios de canciones cómo la copla y el fado comparten abundantes afinidades y analogías. Éstas se dan especialmente a nivel temático, literario y filosófico, así como en el plano de su evolución histórica y de intercambios artísticos, y de la representación de la mujer, donde queda patente su protagonismo absoluto. Tal y como sucedía en la tragedia griega, cuyas obras también estaban compuestas mayoritariamente por hombres, la mujer es la parte más activa de la narración y la voz enunciativa predominante. Incluso podríamos considerarlas “canciones de mujeres”, secundando la teoría de Carbayo Abengózar (2002) respecto a la copla, que hacemos extensiva al fado. Su representación no está exenta de contradicciones internas y controversia, teniendo en cuenta los posicionamientos enfretados, dentro de la teoría feminista, de otras investigadoras, que consideran que las letras de la canción española encerraban un mensaje adoctrinador para controlar a la mujer (Cabello, 2019; Ortiz Ordesa, 2013; Prieto Borrego, 2016; Rosal, 2011;). En cualquier caso, la construcción de los modelos femeninos se cimienta sobre un esquematismo y un binarismo propios del imaginario patriarcal, cuyos extremos son la Virgen y la prostituta. No obstante, a pesar del aparente reduccionismo y las clasificaciones en función de las tipologías, existe una rica variedad de personajes femeninos, algunos de ellos con rasgos y personalidades bien definidos e individualizados.

Desde el punto de vista literario, encontramos claros indicios en ambas poéticas de la influencia del Romanticismo<sup>146</sup> y de la literatura del siglo XIX, en general, centrada en la antítesis de la condición femenina (Bremmond, en Naupert, 2003: 169) y en la oposición de dos espacios, el hogar y la calle. Recordemos el tratamiento de lo femenino en la novela realista y naturalista y en el Modernismo. Por tanto, las músicas populares a lo largo del siglo XX mantienen el interés por lo paradójico, que no impide, como hemos visto, amplias variaciones en los prototipos femeninos.

---

<sup>146</sup> El fado revisitaría un tipo de romanticismo más íntimo y confesional, mientras que la copla seguiría las directrices de la vertiente más exaltada de dicho movimiento.

Entre medias de los dos extremos arriba mencionados estarían la esposa abnegada y la artista. Las ansias de libertad de la segunda chocan con las normas de la sociedad conservadora de la época. A todo ello debemos añadir el gusto de las canciones estudiadas por los personajes de orígenes desconocidos o ambiguos, de ahí la indeterminación de sus nombres y el empleo abundante de seudónimos y topónimos por más señas de identidad, en sustitución de sus apellidos. Enrique Encabo y Berta Rubio Faus (2014: 248) lo atribuyen al deseo de mostrar cómo la representación les negaba su lugar en la sociedad, aunque tuvieran historias que contar y cantar. En los ejemplos sustraídos de las letras, que comentamos a lo largo del presente trabajo, sale a relucir la importancia concedida a la figura de la cantante y a su voz, pues el canto es uno de los rasgos que idealizan a la mujer. Así, cantaoras, tonadilleras y fadistas logran expresarse a través de las canciones, empoderándose, de alguna manera, y buscando de forma activa su identidad frente a la desigualdad de derechos. En un sinfín de letras estas mujeres artistas son gitanizadas por los letristas, para asignarles mayor exotismo y erotización. Su vulnerabilidad refleja su dependencia emocional y legal del hombre, por lo que nuestro análisis no pasa por alto el contexto socio-histórico en que fueron compuestas las letras, que coincide durante unas décadas con las dictaduras de Salazar y Franco, defensoras hasta el final de la subordinación de las mujeres dentro de un sistema patriarcal.

Por otro lado, la voz femenina tradicionalmente es asociada con la plañidera. De hecho, podemos identificar un tono elegíaco constante tanto en la canción española como en el fado, dentro de unas coordenadas de confesión íntima. Además, el empleo del arquetipo de la mujer abandonada como una figura retórica (Lipking, 1988: XXVI) es constante en las dos canciones y responde a una convención poética de muchos siglos, e históricamente, a la victimización de la mujer en Occidente y al concepto del amor como sacrificio, propio de las músicas populares (recordemos el sufrimiento en la clandestinidad, en piezas magistrales como el “Romance de la otra”). De ahí deriva una de las asociaciones más previsibles de la mujer con la melancolía. Las heroínas se abandonan a un tipo de tristeza que forma binomio con la sensualidad.

En otro plano, ocupan un lugar preponderante los ambientes marginales y bohemios que rodean a la mujer, cuyo espacio por excelencia es el café cantante y la casa de fados, donde es constantemente vigilada y su comportamiento juzgado. De ahí que una amplia mayoría de personajes femeninos expresen a través del cante y el baile la tragedia de no encajar en el espacio público de la época; nos hablan de un dolor

vivido y su dramatización. Incluso las heroínas más rebeldes no consiguen liberarse del todo de las convenciones, por lo que se trata, más bien, de una transgresión subyugada.

En el plano escénico se evidencia la expansión de la presencia de artistas mujeres en la esfera pública a partir de los espectáculos de variedades de principios del siglo XX. Pero la función de lo femenino en el caso de la música popular responde fundamentalmente a la esquematización de redes simbólicas en torno a conceptos como los de ciudad, raza, exotismo o transgresión. Algunos académicos de estudios de género incluso han encontrado vínculos más amplios con la modernidad, lo nacional y lo imperial (Berlant, 2008), (Chatterjee, 1993), (Gray, 2013) y (McClintock, 1993). En el caso de los géneros estudiados, observamos cómo se posicionan en esa defensa de lo autóctono que promulgaban ambas dictaduras, la franquista y la salazarista. A través de la explotación exhaustiva de clichés, del pintoresquismo y de la búsqueda de mitos fundacionales, como es el caso de Maria Severa en el fado o de la evolución de Carmen en la canción española, se pretende que algunos arquetipos románticos de mujer se identifiquen no solo con las músicas tratadas sino con la idea de nación. Por tanto, la loa al casticismo provoca visiones reduccionistas de Andalucía y Lisboa, respectivamente, que, sin embargo, elevan lo local a la categoría de nacional, en un empeño de homogeneidad cultural. Asimismo, honrar la tradición resulta una forma de búsqueda identitaria en las dos músicas.

Si tenemos en cuenta que la copla y el fado responden a fenómenos populares y urbanos coincidentes con el auge del consumo artístico de masas,<sup>147</sup> la democratización de la cultura y la revolución tecnológica de principios del siglo XX en que surge la industria discográfica, no se pueden entender sin “la radical historicidad que producen”, parafraseando a María Carreño (2008: 2). Por otro lado, la música popular como producto de la industria cultural acaba estandarizándose, repitiendo los mismos elementos comerciales que, según Theodor W. Adorno, sumen al oyente en una postura infantil provocada por “una escucha desconcentrada”, pues se detiene en los componentes más obvios, rechazando aquellos otros que no le son familiares (En Arce, 2005: 36). De ahí que, sin una renovación de su poética, como ha sucedido con el fado, quede relegada a un periodo temporal específico. Pues es obvio que hoy en día

---

<sup>147</sup> Como reseña Julio Arce (2005: 14), “en los años treinta comenzó el debate en torno al concepto de *sociedad de masas* (prolongándose hasta los años sesenta)”.

difícilmente se identificarán los oyentes con los mencionados arquetipos románticos, ya sean femeninos o masculinos (torero, bandolero, rejoneador, aristócrata bohemio) ni con algunos valores tradicionales transmitidos en los poemas, como pueden ser la honra, la sumisión, los celos extremos o un tipo de relación amorosa cimentada en la desigualdad de género. Con la canción española sucede además el hecho de un repertorio cerrado, que difícilmente brinda espacio a nuevos poetas y compositores, cuando ya se ha exprimido al máximo su imaginario.

Tras el análisis y la comparación entre las letras de copla y fado descubrimos importantes correspondencias a nivel temático, simbólico y estilístico. El tema fundamental es el amor, y la mujer enamorada es la heroína trágica por excelencia. Esto revela un predominio del sentimiento sobre la razón y la voluntad. De este modo, los dos géneros forman parte de la historia emocional ibérica, con toda su carga filosófica e identitaria, cuyo legado son las canciones, transmitidas de generación en generación. Así, los estados de alma constituyen muchas veces los motivos del discurso poético. Del mencionado tema troncal derivan muchos otros temas, análogos en ambas poéticas y expresados, en la mayoría de los casos, desde el punto de vista de la mujer, con un predominio de la voz narrativa en primera persona. Por ejemplo, los celos, el engaño, la ausencia, la honra, la maternidad, el destino, el sufrimiento o la nostalgia/ *saudade*, enfatizados a través de expresiones de dolor vinculadas mayoritariamente con una religiosidad popular muy presente en su imaginario. Asimismo, la queja ocupa un lugar importante en las voces líricas femeninas y remite, una vez más, a la tradición. Del lado de la canción española, Rosa Hurtado Balbuena (2003: 334) señala que “los celos, hiperbólicos y sin medida, constituyen la ocasión para que de la boca de los amantes surja la queja, el reproche, la maldición”. Y no son pocos los fados donde la protagonista maldice al amante y se queja de su inconstancia.

Copla y fado siguen las convenciones literarias de la tradición occidental donde el hombre o el héroe es el que abandona y la mujer cumple su destino de abandonada, arrastrando también la culpa. Los poetas recogen su desolación y su proceso de interiorización de una espera infructuosa que, como vimos anteriormente, en la copla deriva a menudo en resentimiento y en el fado en resignación y pasividad. A lo largo del análisis atendimos asimismo a la intertextualidad con la tradición, donde se pueden identificar claras influencias de las jarchas, el romancero, las Cantigas de Amigo galaico-portuguesas y de los cancioneros de palacio.



El *fatum* como concepto filosófico y *leitmotiv* impregna la poética del fado a través de su ideología, más allá de la raíz etimológica. Se trata de una ideología derrotista, cimentada en un determinismo absoluto que deja escaso margen de actuación a los hombres. A su vez, la copla adopta desde sus orígenes idéntica filosofía fatalista, cuyo referente se encuentra tanto en las tragedias griegas, como en vertientes populares, especialmente, el flamenco. Se traduce en “suerte”, “sino” y, como señala Hurtado Balbuena (2003: 348), “en ocasiones se habla de la suerte del hombre y éste tampoco escapa a su *fatum*”. Así, en los dos cancioneros ibéricos percibidos como en las tramas todo cobra un aire inevitable y conduce de forma natural a los finales trágicos, que se apoyan en una visión pesimista de la existencia. Los personajes femeninos, a un lado y a otro de la frontera, parecen estar predestinados a la nostalgia. Sin embargo, las heroínas no acaban de claudicar en la espera, debido a la creencia de que sólo el amor del hombre las podrá salvar (Luna, 2019: 275), pues parece lo único que da sentido a su existencia.

En consecuencia, el sentimiento de fracaso en el amor por parte de la mujer es fuerte en las dos poéticas, donde predomina “una visión dramática de las tensiones que provoca el binomio amor/ desamor” (Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 35). Pero esa misma derrota podría ser, por encima de todo, la de valores como el amor y la libertad. Estamos de acuerdo con Enrique Encabo y Berta Rubio Faus (2014) en cuanto a que los letristas pudieron reclamar en los textos, de manera personal dichos valores que, a su vez, reflejaban las demandas e ideales de su audiencia (predominantemente mujeres y homosexuales). Las heroínas se abandonan a la tristeza y su culto un tanto masoquista al sufrimiento connota también sensualidad y una forma persistente de amar que rebasa los límites de lo racional, aunque no haya salida posible; en muchos casos, por impedimentos legales o a causa de triángulos amorosos indisolubles. Mostramos a continuación dos ejemplos elocuentes de dicha perseverancia:

Remedio no hay *pa* lo mío  
ni yo me quiero curar,  
ni a voces llamo al olvido,  
que no lo quiero olvidar.  
¿Dónde está la criatura  
que muriéndose de pie,  
quiera con esta locura

–¡Ay, Virgen de la Amargura!–  
como quiere La Clavel

(“La Clavel”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 278)

Mas dia a dia vou indo  
sózinha, de rua em rua  
e em quanto vou presentindo  
a saudade vai unindo  
a minha tristeza á túa.

(“Presentimentos”)

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2010/03/presentimentos.html>)

Igualmente, percibimos a partir de las letras narradas en primera persona una clara conciencia de marginación. Aunque dictaduras consideraban ese tipo de amores al límite pecaminosos o abominables, no dejaban de atraer a buena parte de la audiencia, que en esos años grises vivía de “pasiones prestadas” (Moix, 1993: 17). Pero, como bien observa Alberto Mira (2004: 348), “la dignificación que se produce a partir de las interpretaciones emocionales de las tonadilleras constituye una respuesta a estos rigores”. Igualmente, observamos una solidaridad implícita y, por ende, reivindicativa por parte de algunos letristas en ese decir sin decir para esquivar el lápiz de los censores. Incluso en la representación de personajes más reaccionarios, como la casada sumisa, el hecho de que los poetas amplificaran la mirada en los mismos, podría significar un tipo de denuncia, al visibilizar las relaciones de género basadas en la desigualdad.

Asimismo, cuando *eros* es llevado al extremo, la muerte (*thánatos*) puede ser un sentimiento totalmente liberador para las protagonistas, capaces de sacrificar todo por amor como las heroínas de la ópera:<sup>148</sup>

Porque yo no puedo vivir sin tus ojos  
¡ay, Santa Lucía de mi corazón!

---

<sup>148</sup> Tosca, Madame Butterfly o Liú, sacrificándose por quien no las ama, tienen una actitud muy similar a la de los personajes femeninos de la copla y del fado, como apuntan Encabo y Rubio Faus (2014).

en la noche negra que me de la muerte  
es lo que mil veces le pido yo a Dios.

(“Tus ojos negros”)

(En Acosta, Gómez y Jiménez, 1997: 161)

Tudo o amor que nos predera  
se quebrara e desfizera,  
em pavor se convertia.  
¡Ai funesta primavera,  
quem me dera, que nos dera  
ter morrido nesse dia!

(“Fado primavera”)

(<https://fadosdofado.blogspot.com/2008/07/primavera.html>)

El recuerdo del amor perdido, la dramatización del deseo frustrado, así como de algunos momentos fugaces de plenitud expresados en las letras, “conlleva la tendencia al aniquilamiento”, parafraseando a David Pujante (2017: 63), pues “quien te da la vida, te da la muerte. Una relación amorosa lleva estampada en su reverso la destrucción”. En consecuencia, la densidad emocional que impregna las letras, vinculada en su esencia al sentimiento trágico de la vida de los pueblos ibéricos, se evidencia asimismo en el plano performativo, donde la gestualidad y los silencios tienen una presencia importante. Se apoyan en una teatralización del dolor que asienta sus bases en el melodrama y roza, en muchos casos, tanto lo hiperbólico como la ensoñación lánguida, pudiendo relacionarse también con cierta iconografía de los mártires cristianos. Todo ello enfatizado a través de recursos estilísticos como pueden ser las expresiones de dolor, estudiadas en los capítulos introductorios. Para el psiquiatra Castilla del Pino, “la función catártica de la escena recoge en gran parte el sentir del espectador con el personaje y, mediante esta identificación emocional que conlleva la fantástica transposición del espectador a la situación del personaje, descargar buena parte de las tensiones preexistentes en el sujeto” (En Aullón de Haro, 1994: 351).

El componente subversivo observado en las dos canciones no es un hecho aislado y así lo apuntan algunos estudiosos (Vázquez Montalbán, Martín Gaité, Mira, etc.). Lo demuestra la abundancia de personajes femeninos en los márgenes de la sociedad y de la ley que protagonizan los temas y a los que prestan voz los letristas,

aspecto aún más sorprendente si tenemos en cuenta que el discurso de los regímenes fascistas se dirigía primordialmente a un prototipo de familia burguesa y a las amas de casa, confinadas en el espacio privado. El ejemplo más claro de esta paradoja es el de las protagonistas de las archiconocidas piezas “Tatuaje” “Ojos verdes” y “La Lirio”, vinculadas a los universos de la prostitución y, por tanto, muy alejadas del ideal de feminidad que promulgaba la Sección Femenina. Enrique Encabo y Berta Rubio (2014: 247) resumen la trama de la copla de la siguiente manera: “la protagonista en la escena es una mujer, que canta su difícil situación en el mundo a causa de su rebeldía y pasión”. Pero, incluso los modelos más transgresores de mujer que buscan con ansias la libertad, ya sea por amor o por su arte, a pesar de su aparente fortaleza no se corresponden con los modelos de la nueva *mulier fortis*, deportista y fascinada con la modernidad y las máquinas, que tanto proliferaron tras la Primera Guerra Mundial, con la irrupción de las Vanguardias. Incluso detalles como la vestimenta, no las desvinculan de la tradición.

Del lado de la canción de Lisboa, su énfasis en la glorificación del pasado responde, según Colvin (2008) a una corriente subterránea rebelde, incluso en plena dictadura, pues constituye una subversión del “progreso” del régimen de Salazar. De igual modo, es llamativa la aparición reiterada en los poemas de las *flâneuses* y vendedoras ambulantes (*varinas*), que hacen suyo el espacio público, incluso de noche, con lo cual podría tener un componente rebelde en una época de escasa libertad para la mujer.

Por último, dentro de la expresión de sentimientos básicos que humanizan a los personajes femeninos, cabe subrayar dos palabras clave desde el punto de vista de la psicología de las emociones para entender los pilares de la poética de los géneros estudiados: “pena” y *saudade*. Funcionan como elementos cognitivos y catárticos, intrínsecamente ligados a las emociones transmitidas a través del canto. En esencia, revelan una verdad, a pesar de su ambivalencia, pues son a la vez memoria y sentimiento. En términos filosóficos, hallamos un nexo en común de lo ibérico, que nos determina como pueblo y explica el desarrollo de las músicas analizadas. Por consiguiente, en la poesía popular podemos apreciar la esencia del pensamiento de los pueblos y, en ese sentido, tanto el portugués como el español se consideran “idealismos *saudosos* o quijotescos, un ansia de lo imposible, proyectada hacia el pasado o el futuro” (Pérez López, 2012: 109). De ahí que ejercieran su influencia en el imaginario de la población y establezcan esquemas metafóricos análogos a partir del sentimiento y de las emociones.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

### ANTOLOGÍAS Y OBRAS DE REFERENCIA

Acosta Díaz, Josefa.; Gómez Lara, Manuel José y Jiménez Barrientos, Jorge. *Poemas y canciones de Rafael de León*. Madrid: Ediciones Alfár, 1997.

Álvarez Curiel, Francisco (Ed.). *Cancionero popular andaluz*. Málaga: Arguval, 1991.

Bocage, Manuel Maria Barbosa du. *Sonetos e outros poemas*. São Paulo, Brasil: FTD (Grandes leituras), 1994.

Braga, Teófilo (Ed.). *Cancioneiro popular*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1894.

Brenan, Gerald. *La Copla Popular Española*. Edición y estudio a cargo de Antonio José López López. Málaga: Miramar, 1995.

Burgos, Antonio. *Rapsodia española*. Madrid: La esfera de los libros, 2005.

Camões, Luis de: *Os Lusíadas*. Portugal: Publicações Europa-América, 2002.

*Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982 (edición facsimilar).

Castelo Branco, Camilo. *Amor de perdição*. Lisboa: Comunicação, coleção Textos Literários, 1983.

—. Eusébio Macário. Lisboa: Círculo de Leitores, 1983.

Chantal, Suzanne. *A caravela e os corvos: o romance de Lisboa*. Lisboa: Portugália editora, 1940.

Clementson, Carlos (Selección, estudio y traducción). *Alma minha gentil. Antología general de la poesía portuguesa*. Madrid: Eneida, 2009.

Conde, Paulo. *Fado. Vida e obra do poeta Carlos Conde*. Lisboa: Garrido editores, 2001.

Dantas, Júlio. *A Severa (peça em quatro actos)*. Lisboa: Sociedad Editora Arthur Brandão, 1931.

—. *A Severa. Romance*. (Prólogo de Rui Vieira Nery). Lisboa: A bela e o monstro/Rapsódia final, 2016.

Eça de Queirós, José Maria. *Os Maias*. [1888] Oporto: Porto Editora, 2021.

Espanca, Florbela. *Poesia completa* (Organización y notas, Rui Guedes). Lisboa: Bertrand editora, 1994.

Fanha, José y Letria, José Jorge (Ed.). *Abençoada saudade. Cem poemas portugueses do adeus e da saudade*. Lisboa: Terramar, 2002.

—. *Cem poemas portugueses sobre Portugal e o mar*, Terramar, Lisboa, 2003.

Feliú y Codina. *La Dolores: Historia de una copla*. 2 vol. Barcelona: Espasa y compañía, 1897.

—. *La Dolores: drama en tres actos y en verso*. Barcelona: La escena, 1941.

Frenk, Margit (ed.) *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Madrid: Castalia, 1990.

—. (ed.) *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra, 2004.

García Lorca, Federico. *Doña Rosita la soltera*. Madrid: Akal, 1992.

—. *Poesía completa* (Introducción de Miguel García-Posada). Asturias: Losada, 2017.

Gordo, José Luis. *Poemas do meu fado*. Lisboa: Fes Tejo, 2010.

Jiménez, José Olivio (ed.). *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1994.

Jiménez, Juan Ramón: *Selección de cartas* (1899-1958), prólogo de Francisco Garfias. Barcelona: Ediciones Picazo, 1973.

—. *Voces de mi copla*. (Prólogo de Francisco Giner de los Ríos). Madrid: Taurus, 1981.

León, Rafael de. *Pena y alegría del amor. Versos de Rafael de León*. Madrid: Ediciones Quiroga, 1941.

—. *Jardín de papel*. Barcelona: Alas, 1943.

—. *Entre el gozo y la pena* (Antología poética). Sevilla: Renacimiento, 2004.

—. *Romance del amor oscuro. Romance del amor resignado*. Buenos Aires: C.S. Ediciones, 2004.

—. *Teatro completo*. David Pérez Rodríguez (Ed.). Madrid: Fundamentos, 2016.

López, Nicolás María. *Tristeza andaluza*. Miguel Ángel García (Ed.) Granada: Universidad de Granada, 2012.

Lopo de Carvalho, Maria João. *O fado da Severa* (Romance histórico). Lisboa: Oficina do livro, 2018.

- Machado y Álvarez, Antonio (Demófilo) (Ed.). *Cantes flamencos*. Barcelona: DVD Ediciones, 1998.
- Machado, Antonio y Manuel. *La Lola se va a los puertos*. Madrid: Teatro selecto nº 26, 1936.
- Machado, Manuel. *Poesías completas* (Prólogo de José Luis García Martín). Sevilla: Renacimiento, 2019.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Madrid: Siruela, 1996.
- . *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Menéndez Pidal, Ramón (Ed.) *Flor nueva de romances viejos*. Barcelona: Austral, 2000.
- Noronha, Eduardo. *Alfama- Gente de mar*. Oporto: Livraria Civilização, 1939.
- Ortigão, Ramalho. *As farpas*. Colombia: Ex Libris, s.f (formato kindle).
- Poitou, Eugène. *Viaje por Andalucía* (Traducción de Marie-Christine del Castillo). Sevilla: Renacimiento, 2004.
- Régio, José. *Fado*. Lisboa: A Bela e o Monstruo, 2013. Edición facsimilar conmemorativa de los 500 años de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra.
- Ribeiro, Bernardim. *Menina e moça*. Lisboa: Dom Quixote, 1999. Rodrigues, Amália. *Versos*. Lisboa: Livros Cotovia, 1997.
- Rueda, Salvador. *Poesías completas*. Barcelona: Maucci, 1910.
- Teixeira de Pascoaes. *Arte de ser português*. Oporto: Renascença portuguesa, 1920.
- . *Saudade. Antología poética. (1898-1953)*. Sáez Delgado, Antonio (traducción y prólogo). Gijón: Trea, 2006.
- Valle-Inclán, Ramón María del. *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas* (Prólogo de Manuel Murgía). Madrid: Rúa Nueva, 1942.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Barcelona: Seix-Barral, 1986.
- Vicente, Gil. *Farsa das ciganas*. Lisboa: 1526. Disponible online en el enlace: [http://www.gilvicente.eu/autos/textos/Auto\\_das\\_Ciganas.html](http://www.gilvicente.eu/autos/textos/Auto_das_Ciganas.html)

## OBRAS ESPECÍFICAS SOBRE LA COPLA Y EL CUPLÉ

Alarcos Llorach, Emilio: “Tatuaje: Un acercamiento a la copla”, *Clarín*, nº 65, 2006, pp. 3-11.

Álvarez Ramos, Eva. “Aplicaciones didácticas de la copla en el aula de E/LE: una mirada retrospectiva para entender la cultura española”. En Saz, Sara M. (ed.) *Acortando distancias: La diseminación del español en el mundo*, Actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. Madrid: AEPE, 2008, pp. 195-204.

Amador, Pive. *El libro de la copla*. Córdoba: Almuzara, 2013.

Anastasio, Pepa. “¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, nº 13 (2-3), 2007, pp. 193-216.

Aparicio Serrano, Aurora. “La copla en España: Un Estado de la Cuestión”. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Granada, 2020.

Arce, Julio: “¡Por marica y por rojo! Miguel de Molina y las políticas de la memoria”. *Contrapulso, Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 1/1, 2019, pp. 1-12.

Arenas Cuenca, Carmen María. “Mujer roja, Mujer blanca, Mujer negra en la copla española”. Tesina. Viena: Universität Wien, 2017.

Arévalo García, Antonio. *Algo sobre la copla andaluza*. Córdoba: Tipografía artística, 1947.

Argentina, Imperio. *Malena Clara* (Con la colaboración de Pedro Manuel Villora). Madrid: Temas de Hoy, 2001.

Arredondo Pérez, Herminia. “Andalucía y la mujer en la copla”. En Arredondo Pérez, Herminia; García Gallardo, Francisco José. (Coords.). *Andalucía en la música*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014, pp. 125-147.

Arredondo Pérez, Herminia; García Gallardo, Francisco José. “La música de Andalucía: un jardín cultural, una comunidad imaginada”. En Arredondo Pérez, Herminia; García Gallardo, Francisco José (Coords.). *Andalucía en la música*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014, pp. 11-27.

Barreiro, Javier. “La Fornarina y el sino del casticismo español”. *Asparkía*, nº 16, 2005.

—. “Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad”. *Dossiers feministes*, nº 10, 2007, pp. 85-100.

Benet, Vicente J. “El retorno de las cupletistas: fantasías del pasado sublimado en el cine español de los años cincuenta”. *Lectures du genre*, nº 11: *Genre et cabaret: les*



*plaisirs nocturnes du corps*, 20 de agosto 2013. Disponible online: <https://lecturesdugenre.fr/author/lecturesdugenre/>

Bermudez, Silvia; Pérez, Jorge. “Spanish popular music studies”. *Journal of Spanish Cultural Studies* Vol. 10, nº2, 2009, pp. 127-133.

Bernete, Francisco. “De nuestra proyección en la copla. Dignidad ante la frustración en el *Romance de la otra*”. En *X Congreso Internacional de análisis textual. De cómo la copla canta el deseo de la mujer*. Trama & fondo. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2019.

Berrocal, Carla. *Doña Concha. La rosa y la espinas*. Barcelona: Penguin Random House, 2021.

Boyero Gómez, Pilar. “La copla: recuperación de un Patrimonio común, 1ª parte”. En *Revista Alcántara, Época IV, Número 57, Septiembre-Diciembre 2002*, Cáceres, Diputación de Cáceres 2002. La revista puede consultarse online, vid. <https://ab.dip-caceres.es/biblioteca/biblioteca-de-la-diputacion/revistas/revista-alcantara/revista-alcantara-n-57/estudios/index.html>

Cabanilles, Antònia: “¿La perversa poliforma? Reescribiendo la fascinación y la culpa”. En *Culturas de la seducción*. Patricia Cifre Wibrow y Manuel González de Ávila, Eds. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2014, pp. 217-224.

Cabello, Matilde. “*Dime que me quieres*. La copla como manual doctrinal femenino”. En *X Congreso Internacional de análisis textual. De cómo la copla canta el deseo de la mujer*. Trama & fondo. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2019.

Calero Carramolino, Elsa. *La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960)*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad Autónoma de Madrid. 2014.

—. “Historias de tres minutos. Una propuesta de revisión de los orígenes de la copla”. *Leitmotiv*, nº 4, 2015, pp. 22-32.

Candia, Bibiana. “Concha Piquer, la folclórica que vino de Broadway”. *Revista Jotdown*, 2020. Disponible en el enlace: <https://www.jotdown.es/2020/07/concha-piquer-la-folclorica-que-vino-de-broadway/>

Cansinos Assens, Rafael. *La copla andaluza. Folclore*. Granada: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985.

Carbayo Abengozar, Mercedes. “Modernas y posmodernas: de Juanita Reina a Martirio en la búsqueda de prototipos femeninos para el siglo XX”. En Quiles Faz, Amparo y Sauret Guerrero, Teresa (Coord.) *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002, pp. 151-173.

Carreño López, María. “La copla y sus protagonistas”. *Tonos digital nº 29*, 2011, pp. 1-14.

Cerón Toreblanca, Cristian. “Modelos de mujer en la España de posguerra: educación, cultura popular y estrategias de resistencia”. En *Historia (s) de mujeres en homenaje a M<sup>a</sup> Teresa López Beltrán*. Pilar Pezzi (coord.). Málaga: Universidad de Málaga, 2013.

Cristobal, Ramiro. “Canciones para antes de una paz”. *Tiempo de historia*, Num: 64, Año: VI (01-03-1980), pp. 114-121.

Cuartas, Marco Antonio. “¿Una copla sin complejos?. La recepción de la copla en la industria discográfica”. En *Copla, ideología y poder*, 2000, pp. 255-269.

De Burgos “Colombine”, Carmen. *Confidencias de artistas*. Madrid: Sociedad española de librerías, 1917.

Díaz de Quijano, Máximo. *Tonadilleras y Cupletistas. Historia del Cuplé*. Madrid: Cultura clásica y moderna, 1960.

Donoso, Isaac. “Filipinescas: La Fornarina y el sino del casticismo español”. *Revista Filipina*, tomo XIII, nº 3, 2009.

Durán, Gloria G. *Sicalípticas. El gran libro del cuplé y la sicalipsis*. Madrid: La Felguera, 2021.

Encabo Fernández, Enrique; Matía Polo, Inmaculada (ed.). *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, 2020.

—. *Entre copla y flamenco (s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson, 2021.

Encabo Fernández, Enrique; Rubio Faus, Berta. “Castigo de amor”. De Carmen a Tosca, de G. Puccini a R. de León”. En Cifre Wibrow, Patricia y Manuel González de Ávila (Eds.). *Culturas de la seducción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

Espín, Miguel y Molina, Romualdo. *Quiroga. Un genio sevillano. Aniversario del centenario 1899-1999*. Madrid: Fundación Autor. SGAE, 1999.

García Moreno, Marina. “Un silencio a voces. Una historia de las mujeres a través de la copla”. *Pikara magazine*, 14/07/2017. Disponible online: <https://www.pikaramagazine.com/2017/07/el-silencio-a-voces-una-historia-de-las-mujeres-a-traves-de-la-copla/>

García Piedra, Juan Carlos. “Género gramatical y género erótico en la poesía de Rafael de León”. *Scriptura*, 19-20, 2008, pp. 187-200

García Piedra, Juan Carlos; Gil Siscar, Joan Carles. “Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica”. En Acebrón Julián y Mérida, Rafael M. (eds.): *Diàlegs gais, lesbians, queer*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2007, pp. 51-72

Gismera Velasco, Tomás. *José Antonio Ochaíta. La voz de La Alcarria*. Guadalajara: AACHE, Ediciones de Guadalajara, 2002.

Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española* (Vol.5, Siglo XIX). Madrid: Alianza editorial, 2004.

González, Sete. *Lola Flores. El arte de vivir*. Barcelona: Lunwerg, 2021.

Guarinos Galán, Virginia. “Mujer, radio y canción de consumo”. En *Los medios de comunicación con mirada de género*. Loscertales Abril, Felicidad; Núñez Domínguez, Trinidad (coords.) Sevilla: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de la Mujer, 2008, pp.221-240.

Hurtado Balbuena, Sonia. *La copla. La poesía popular de Rafael de León* (Vol. I-II). Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga, 2003.

—. “La mujer en la copla a partir de la lírica de Rafael de León”. En Medina Guerra, Antonia M<sup>a</sup> (coord.). *Avanzando hacia la igualdad*. Málaga: Diputación de Málaga y Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer, 2007, pp. 89-108.

*La copla en la Biblioteca Nacional de España* (Catálogo). Madrid: Ministerio de Cultura, 2009.

Linares Alés, Francisco. “La retórica de la pasión en la copla”. En *X Congreso Internacional de análisis textual. De cómo la copla canta el deseo de la mujer*. Trama & fondo. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2019.

Lomas Martínez, Santiago. “La copla de Rafael de León desde una perspectiva queer: del deseo atormentado al goce camp”. En *Copla, ideología y poder*. Encabo, Enrique; Matía Polo, Inmaculada. Madrid: Dykinson, 2020.

López Ruiz, José María. *Aquel Madrid del cuplé*. Madrid: Avapiés, 1988.

Luna, Inés María. *Flamenco y canción española*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019.

Márquez Piquer, Concha. *Así era mi madre. Biografía de doña Concha Piquer escrita por su hija*. Madrid: Letra clara, 2015.

Moix, Terenci. *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1993.

Molina, Miguel de. *Botín de guerra (Autobiografía)*. Córdoba: Almuzara, 2012.

Molina, Romualdo. *Rafael de León, el más recordado de los olvidados y viceversa*. Madrid: Fundación Autor, 2012.

Montero Aroca, Juan. *La copla, los años de oro. 1928-1958*. Valencia: Tirant Humanidades, 2017.

Murillo Amo, José Luis. “Realidad histórica e invención literaria de la mujer en la copla española de posguerra”. *Ojáncano. Revista de literatura española*, nº 17, octubre de 1999, pp. 3-22.

Navarro Morón, Laura. “*Ángeles caídos: Cupletismo y prostitución en Barcelona (1880-1936)*”. Tesis doctoral. Ohio, Estados Unidos: The Ohio State University, 2015.

Olano, Antonio D. *Estrellas y stars* (Prólogo de Francisco Umbral). Barcelona: Dopesa, 1974.

Ortiz Hedesa, Olga. “El amor patriarcal en la copla española”, en Asamblea de Mujeres de Córdoba Yerbabuena, *Websanta, Revista digital I.E.S. La Fuensanta*, 2013, pp. 1-43.

Peñasco, Rosa. *La Copla sabe de leyes. El matrimonio, la separación, el divorcio y los hijos en nuestras canciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Pérez Rodríguez, David. “Evolución del mito literario del retrato de Carmen en tres textos musicales españoles del siglo XX”. *Ogigia, revista española de estudios hispánicos*. 4, 2008, pp. 59-67.

—. “La homosexualidad en la canción española”. En *Ogigia. Revista española de estudios hispánicos*, julio de 2009, nº 6, pp. 55-71.

Pindado López, Mélanie. “Lo dionisiaco en la copla”. En *Trama & fondo. De cómo la copla canta el deseo de la mujer*, 2019

Pineda Novo, Daniel. *Las folklóricas*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo editor, 1990.

—*Rafael de León: un hombre de copla*. Córdoba: Almuzara, 2012.

Platero, Raquel (Lucas). “Apoyá en el quicio de la mancebía: Homosexuality and prostitution during Franco’s Regime”. En *Gender and Love: Interdisciplinary Perspectives*, Noemí de Haro & María Anna Tseliou (Ed.) Oxfordshire: Inter-Disciplinary Press, 2012, pp. 115-124.

Plaza, Martín de la: *Conchita Piquer*. Biografía no autorizada. Madrid: Alianza editorial. Producciones El Delirio, 2001.

Prieto Borrego, Lucía. “La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo”. *Arenal* 23/2; julio-diciembre 2016, pp. 287-320.

Reina, Manuel Francisco. *Un siglo de copla*. Barcelona: Ediciones B, 2009.

Retana, Álvaro. *Historia del arte frívolo*. Madrid: Tesoro, 1964.

—. *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro, 1967.

Román, Ignacio. *Crónicas de la copla*. Madrid: Fundación Autor, 2006.

Román, Manuel. *Memoria de la copla. La canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

—. *La copla y los toros*. Madrid: Rama Lama music, 2007.

—. *Los grandes de la copla*. Madrid: Alianza, 2010.

Romero Ferrer, Alberto. *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2016.

- Rosal, María. *Poética de la sumisión. Malos tratos y respuesta femenina en las coplas*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011.
- Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- . “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo. *Dossiers feministes*, 10, 2007, pp. 63-83.
- Sieburth, Stephanie: *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Sopeña Monsalve, Andrés. *La morena de la copla*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Téllez, Juan José. “Copla, flamenco y canción de autor”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, nº 9, 2011, pp. 102-153.
- Torres, Jacinto. “La canción española durante el franquismo: Tradición, sometimiento y testimonio”. Instituto de Bibliografía Musical, Madrid, 2011, pp. 1-13.
- Trawczyńska, Dagmara. *La emancipación de la mujer en la canción española de la posguerra a la actualidad*. Tesina. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2014.
- Vega, José Blas. *Historia de la canción española*. Madrid: Círculo de lectores, 1992.
- . *La canción española (De La Caramba a Isabel Pantoja)*. Madrid: Taller El Búcaro, 1996.
- . *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Guillermo Blázquez, 2006.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancionero general del franquismo*. Barcelona: Crítica, 2000.
- . *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Debolsillo, 2003.
- . *Cien años de canción y music hall*. Barcelona: Nortésur, 2014.
- Vela Buendía, Arantxa. “La guapa, guapa. El vicio de la exclusión”. *De cómo la copla canta el deseo de la mujer. Actas del X Congreso Internacional de análisis textual trama y fondo*, 2019. Disponible online en el enlace: <http://www.tramayfondo.com/la-copla/pdf/actas/Arantxa-Vela.pdf>
- Vicent, Manuel, “El baúl de la Piquer”, *El País*, 16/ 10/ 1981
- Villarín, Juan. *El Madrid del cuplé*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1990.
- Yúryeva, Daria. “Copla andaluza, fado portugués”. Trabajo de licenciatura. Universidad Estatal Lomon Ásov de Moscú. 2004. Disponible para consulta en la página web de Antonio Burgos: <http://www.antoniburgos.com/enlaces/varios/fado.html>
- Zúñiga, Ángel. *Una historia del cuplé*. Barcelona: Barna, 1954.

## OBRAS ESPECÍFICAS SOBRE EL FADO

Alves, Oriana. M. M. L.; Fialho, I. M. L. R.. “Lisboa na poesia do fado ao longo da história da canção”. En A. Daniel, F. Irene, & C. Luísa (Eds.), *Paisagens Literárias e Percursos do Fado*. Lisboa: FCSH/NOVA, 2014, pp. 15-86

Alves, Vera Marques. “A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo”. *Etnográfica*. vol.11, no.1, 2007, pp. 63-89.

Andrade, Mário de. *Fado*. En *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte y Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Lda., 1989.

Barreto, Mascarenhas. *Fado, origens líricas e motivação poética*. Lisboa: Aster, s.f.

Boyer, Rémi. *Fado: Mystérique de la Saudade*. Lisboa: Arcano zero, 2010.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2001.

Brito, Joaquim Pais de. “O fado: um canto na cidade (entrevista a Joaquim Pais de Brito)”. Lisboa: *Ethnologia I*, 1983.

—. *Fado: Vozes e sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1994.

Carvalho, Ruben de. *As músicas do fado*. Lisboa: Campo das letras, 1994.

—. *Um século de fado*. Amadora, Portugal: Ediclube, 1999.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. *Voces de Portugal*. Madrid: Akal, 2000.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan y Branco, Jorge de Freitas (Ed.) *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta, 2003.

Castro d' Aire, Teresa. *O fado*. Lisboa: Temas da Actualidade, 1996.

Clara Gomes, Carlos. “Fado e tango. Estórias de mestizagens”. Lisboa: Instituto Piaget (Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares), s.f. Disponible online:

[https://www.academia.edu/20838062/Fado\\_e\\_Tango\\_est%C3%B3rias\\_de\\_mesti%C3%A7agens](https://www.academia.edu/20838062/Fado_e_Tango_est%C3%B3rias_de_mesti%C3%A7agens)

Cohen, Donald: *Fado português. Songs from the soul of Portugal*. Reino Unido: Wise publications, 2003.

Colvin, Michael. *The reconstruction of Lisbon. Severa's legacy and the fado's rewriting of urban history*. Lewisburg. Bucknell University Press: 2008.

Cook, Manuela. “O fado, a fé e o filho. Missão patriótica ou escapismo face à ditadura?”. *Lusotopie. Lusophonies asiatiques, Asiatiques en lusophonies*. N°7, 2000, pp. 107-121.

—. “The woman in Portuguese fado-singing”. *International Journal of Iberian Studies*, 16 (1), 2003, pp. 19-32.

DaCosta Holton, Kimberly. “Fado historiography: Old Myths and new frontiers”. *P:Portuguese Cultural Studies* 0, invierno 2006.

Dalbosco, Dulce María. “La construcción del fado y del tango como símbolos nacionales en las primeras películas sonoras de Portugal (*A Severa*) y de Argentina (*Tango!*). *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, nº 9, mayo-octubre 2017, pp. 331-353.

—. “Fado y tango: (Re) interpretaciones de dos poéticas portuarias en el siglo XXI”. *Revista del IIMCV*, Vol. 33, Nº1, Año 33, Buenos Aires, 2019, pp. 29-50.

—. “¿Quién habla en el tango y en el fado? Algunas autofiguras”. *Boletín de literatura comparada*, Año XLIII, 2018, pp. 11-39.

Dos Reis Falcão, Eduardo Roque. “Toda a gente virou fadista: ressonâncias do processo de patrimonialização do fado n acidade do Porto”. Tesina, Universidade do Porto, 2017.

Elliott, Richard. *Loss, memory and nostalgia in popular song*. Tesis doctoral. Reino Unido: Thematic aspects and theoretical approaches. Newcastle University, 2008.

—. *Fado and the place of longing. Loss, memory and the city*, Reino Unido: MPG books, 2009.

—. “Trago fado nos sentidos. Witnessing and testimony in fado”, 2009. Disponible en el enlace:

[https://www.academia.edu/1659935/Trago\\_fado\\_nos\\_sentidos\\_witnessing\\_and\\_testimony\\_in\\_fado](https://www.academia.edu/1659935/Trago_fado_nos_sentidos_witnessing_and_testimony_in_fado)

Fernández, Miguel Ángel y García Prieto, Ángel. *Unos españoles en la corte del rey fado*. Linda-a-Velha, Portugal: DG Edições, 2017.

Figueiredo, Fidelino. *Historia Literaria de Portugal (Era clásica: 1502-1825)*. Buenos Aires: Austral, 1948.

Firmino Da Costa, Antonio; Guerreiro, Maria das Dores. *O trágico e o contraste. O fado no bairro de Alfama*. [1984]. Versión Kindle: Etnográfica Press, 2019.

Franco, Alberto. *As guerras do fado*. Lisboa: Guerra & Paz, 2019.

Gallop, Rodney. *The fado: The Portuguese Song of Fate*. *The Musical Quarterly*, Vol. 19 No. 2, 1933.

García Olivares, Antonio. “La filosofía de los cantos desgarrados: una epistemología popular”. *Acciones e Investigaciones Sociales*, 17 (junio 2003), pp. 215-238.

García Prieto, Ángel; Ranera Frauca, Carlos. *Fado & psiquiatría: psicopatología de la saudade*. Tarragona: Silva, 2012.

García Prieto, Ángel. “El alma y la voz del fado” (En el centenario de Amália Rodrigues). La Nueva España. Asturias: 31 de enero de 2020. Disponible en el siguiente enlace: <https://mas.lne.es/cartasdeloslectores/carta/37520/alma-fado-centenario-amalia-rodrigues.html>

Gouveia, Daniel. *Ao fado tudo se canta*. Linda-a-velha, Portugal: DG Edições, 2ª edición ampliada, 2013.

Gouveia, Daniel; Mendes, Francisco. *Poetas populares do fado tradicional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

Gray, Lila Ellen. *Fado resounding: Affective politics and urban life*. 2013. (Versión Kindle)

Guerra, Maria Luisa. *Fado: alma de um povo* (origem histórica). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

Halpern, Manuel. *O futuro da saudade, o novo fado e os novos fadistas*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

Lencastre de Bragança, João Maria. “Quando o Fado é Confissão. *E na minha confissão vão as rimas do meu fado*”. Tesina. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015.

Luiz, Pepe. *Fado, mulheres e toiros*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1945.

Machado Pais, José. “Fados do fado: enredos, cronotopos e trânsitos culturais”. *Etnográfica*, vol. 22 (1), 2018, pp.219-235.

Machado Silva Fonseca, Ricardo Xavier. “O Novo Fado-Una leitura transcultural”. Tesina. Universidade do Minho. 2011.

Martins Ferreira, Rui Manuel. “Amália Rodrigues: Com que voz, cho(ra)rei meu triste fado! A poesia no universo fadista de Amália”. Tesina. Lisboa: Universidade Aberta. 2006.

Martins da Silva, Cristiana Sofia. “O fado como instrumento de apoio à internacionalização portuguesa”. Tesina. Lisboa: Instituto Superior de Gestão. 2015.

Mattoso, José. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1998.

McCaul, Lawton. *Portugal for two*. Nueva York: Dodd Mead & Co., 1931.

Mendonça, Fabiana. “O fado e as regras da arte: autenticidade, pureza e mercado”. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. XXIII, 2021, pp. 71-86.

Moita, Luis. *O fado. Canção de vencidos*. [1936]. Lisboa: Edición facsimilar, A Bela e o Monstro/ Rapsódia Final, 2016.

Morais, António Manuel. *Fado e tauromaquia no século XIX*. Lisboa: Hugin, 2003.

Mortaigne, Véronique. *El Fado. Portugal*. Barcelona: Océano, 2003.



Moutinho Resende: Fabiana. “De Severa à Amália. O estereótipo feminino no fado-mudanças e permanências”. Tesina. Universidade de Tras-Os-Montes e Alto Douro. 2014.

Nicolay de Sousa, Ricardo. *Território, rede e cultura da tradição. O fado do século XIX no mundo do século XXI*. Alemanha: Novas edições académicas, 2014.

Osório: António. *A mitologia fadista* [1974]. Edición facsimilar. Lisboa: A Bela e o monstro/ Rapsódia Final, 2016.

Páscoa Machado, Carlos; Soares, Ana. “The cultural metaphor revisited. Exploring dimensions, complexities and paradoxes through the Portuguese fado”. *International Journal of Cross Cultural Management*. Diciembre, 2009.

Pavão dos Santos, Vítor. *Amália: Uma Biografia*. Lisboa: Contexto, 1987.

—. *Amália e os poetas*. Lisboa: Bertrand, 2014.

Pellerin, Agnes. *Le fado*. Paris: Chandeigne, 2009.

Pérez López, Pablo Javier. “Fado, saudade y tragedia”. *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Vol.1 No. 1, Junio 2012, pp. 97-111

Pimentel, Alberto. *A triste canção do sul: Subsídios para a História do fado* [1904], Lisboa: Dom Quixote, 1989.

Pinto de Carvalho (“Tinop”): *História do fado*. [1903] Lisboa: Dom Quixote, 2003 (edición facsimilar).

Pons, Hervé: *Os fados de Mísia*. Oporto: Asa editores, 2007.

Ramos Tinhorão, José. *Fado: Dança do Brasil, cantar de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1994.

Sardinha, José Alberto. *A origem do fado*. Lisboa: Tradisom produções, 2010.

Sardo, Susana. “Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura de democracia”. Brasil: Debates, Cadernos do programa de pós-graduação em música, 2014.

Sousa, Avelino de. *O fado e os seus censores*. Lisboa: Edición del autor, 1912.

Sucena, Eduardo. *Lisboa, o fado e os fadistas*. Lisboa: Nova vega, 2008.

Vale de Almeida, Miguel. “Marialvismo. Fado, touros e saudade como discursos da masculinidade, da hierarquia social e da identidade nacional”. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 37 (1-2). Portugal, 1997, pp. 41-66. Disponible online en el enlace: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12661412/marialvismo-miguel-vale-de-almeida>

Valente, Heloísa de Araújo Duarte (coord.) “Música e mídia: novas abordagens sobre a canção. Brasil: Via Lettera/ Fapesp, 2007.

Valverde: Paulo. “O fado é o coração: O corpo, as emoções e a performance no fado”. *Etnográfica* 3 (1), 1999. Pp. 5-20.

Vernon, Paul. *Fados from Portugal*, vol. 2, 1926-1930 (notas del disco), Heritage HT CD15, Interstate Music Ltd., 1992.

—. *A history of the portuguese fado*. Londres: Ashgate, 1998.

Vieira Nery, Raul. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público, Corda Seca, 2004.

—. *Fado: Um património vivo (A living heritage)*. Traducido por David Cranmer. Lisboa: CTT: Correios de Portugal, 2012.

## FUENTES SECUNDARIAS

AAVV. *Tuércela el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*. Sevilla: Renacimiento, 2016.

Abella, Rafael. *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Argos Vergara, 1985.

Adorno, Theodor W. *Teoría crítica y cultura de masas*. Madrid: Fundamentos, 2000.

Aguilar Ros, Paloma. *El adulterio: discurso jurídico y discurso literario en la baja edad media*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 1990.

Ahmed, Sara: *Differences that matter: Feminist Theory and Postmodernism*, Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1998.

—. *The cultural politics of emotion*, Nueva York: Routledge, 2004.

Albornoz, Aurora de (Ed.). *Juan Ramón Jiménez. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1981.

Alcalde, Carmen. *Mujeres en el Franquismo: exiliadas, nacionalistas y opositoras*. Barcelona: Flor de viento, 1996.

Almela, Margarita; Guzmán, Helena; Leguen, Brigitte; Sanfilippo, Marina (Coords.) *Tejiendo el mito*. Madrid: Uned, 2010.

Alonso, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 2008.

Alonso, Laura P., Cuder, Pilar y Zenón, Luis. *La mujer del texto al contexto*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, 1996.

Alonso Tejada, Luis. *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Caralt, 1977.

Alvar, Manuel. “Los dialectalismos en la poesía española del siglo XX”, en *RFE*, nº XLIII, 1960, pp. 57-79.

—. *Manual de dialectología española: el español de España*. Barcelona: Ariel, 1996.

Alves, Adalberto. *Arabesco: Da música árabe e da música portuguesa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

Amorós, Andrés. *Subliteratura*. Barcelona: Ariel, 1974.

—. *La vuelta al mundo en 80 músicas*. Madrid: La esfera de los libros, 2018.

Anahory Librowicz, Oro. “Las mujeres no castas en el romancero: Un caso de honra”. AIH, 1989. Disponible en el siguiente enlace:

<http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/anahory-librowicz-oro-1948-77077>

- Arango, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 1998.
- Arce, Julio. *Música popular urbana*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Arrebola, Alfredo. *Presencia de la mujer en el cante flamenco*. Málaga: Edinford, 1994.
- Atero, Virtudes; Piñero, Pedro M. *Romancero andaluz de tradición oral. Folklore*. Sevilla: Editoriales andaluzas unidas, 1986.
- Aullón de Haro, Pedro (ed.): *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 1994.
- Bachelard, Gaston: *La poética del espacio* (Traducción de Ernestina de Champourcin). México: Fondo de cultura económica, 2020.
- Balsebre, Armand. *Historia de la radio en España*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 2001.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós: 1986.
- . *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós comunicación, 1989.
- . *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI editores, 1993.
- Bartra, Roger. *La melancolía moderna*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 2017.
- Berlant, Lauren. *The female complaint: The unfinished business of sentimentality in American culture*. Durham: Duke University press, 2008.
- Bernal Romero, Manuel. *El flamenco y la Generación del 27*. Sevilla: Renacimiento, 2018.
- Bell, Aubrey. *Portugal and the Portuguese*. Nueva York: C. Scribner's sons, 1915.
- Blasco Pascual, Javier. *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española, 1981.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Bornay, Erika. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2001.
- . *La femme fatale, Lilith y el demonio*. Barcelona: Sd edicions, 2020.
- Bosch, Esperanza; Gili, Margalida; Pérez, Victoria Aurora. *Historia de la misoginia*. Universitat de les Illes Balears, Servicio de Publicaciones: Anthropos, 1999.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética* (2 vol.). Madrid: Gredos, 1985.

- Braga, Teófilo. *História da Poesia Popular Portuguesa*. Lisboa: Manuel Gomes, 1905.
- Buendía López, José Luis. “El maltrato a la mujer en las letras del cante flamenco”. En *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*/ Carlos Alvar Ezquerro (coord.), 2001, pp. 291-296.
- Bułat Silva, Zuzana. “Saudade: A key Portuguese emotion”. *Emotion review*. Vol. 4, nº 2 (Abril 2012), pp. 203-211.
- Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Callejón Callejón, María Luisa. “La literatura melodramática durante el Franquismo. Un discurso ideológico para las mujeres”. En Ballarín, P; Ortiz, T. (eds.) *La mujer en Andalucía. I Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer*. Granada: Universidad de Granada, pp. 757-766.
- Campo, Alberto del y Cáceres, Rafael. *Historia cultural del flamenco (1546-1910): El barbero y la guitarra*. Córdoba: Almuzara, 2013.
- Camporesi, Valeria. *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*. Madrid: Ediciones Turfán, 1993.
- . “La españolada histórica en imágenes”. En Yraola, Aitor (ed.) *Historia contemporánea de España y Cine*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997, pp. 137-148.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 1978.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Madrid: Istmo, 1990.
- Carrillo Alonso, Antonio. *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar*. Sevilla: Editoriales andaluzas unidas, 1988.
- Carson, Anne. *Eros. Poética del deseo*. Madrid: Dioptrías, 2015.
- Casares Rodicio, Emilio. *Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...* Madrid: Castalia, 1999.
- Cascudo, Teresa. “Historiografía y composiciones en Portugal en el periodo de entreguerras: dos casos de estudio”. En *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Pérez Zalduendo, Gemma; Cabrera García, María Isabel (Coord.). Granada: Universidad de Granada, 2010, pp. 299-318.
- Castilla del Pino, Carlos. *El psicoanálisis, la hermenéutica y el universo literario*. En Aullón de Haro, Pedro (ed.): *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 1994, pp. 295-386.
- Catalán, Diego. *El romancero hoy: Poética*. Madrid: Gredos, Madrid, 1979.

Cerqueira Pascoal, Sara. “Carmens e Lolas. Representações da mulher espanhola na Literatura de Viagens portuguesa da segunda metade do século XIX”. *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI-ISCAP*, nº 5, mayo de 2017.

Certeau, Michel de. *The practice of everyday life*. Los Ángeles: University of California Press, 1984.

Chatterjee, Partha. *The nation and its fragments: Colonial and postcolonial histories*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Cifre Wibrow, Patricia y Manuel González de Ávila (Eds.): *Culturas de la seducción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2000.

Cirlot, Victoria: *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela, 2005.

Cluá, Isabel. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria, 2016.

Cobaleda, Mariate. “El simbolismo del toro en la obra poética de Miguel Hernández”. En *Presente y futuro de Miguel Hernández: actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández, Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003*/ Sánchez Balaguer, Juan José; Francisco Ramírez; Aitor Luis Larrabide Achútegui (coords.). Orihuela-Madrid: 2004.

Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: De la posguerra a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.

Colombani, María Cecilia. *Foucault y lo político*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2008.

Connell, R. W. *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. Cambridge: Polity Press, 1987.

Correa, Gustavo. “El Simbolismo de La Luna En La Poesía de Federico García Lorca.” *PMLA* 72, no. 5, 1957, pp. 1060–1084. Disponible <https://doi.org/10.2307/460379>.

Corriente, Federico. “A vueltas con las xarajat con texto romance de la serie hebrea”. *Vox Romanica*, 67, 2008.

Cuesta Abad, José Manuel. “La crítica literaria y la hermética”. En Aullón de Haro, Pedro (ed.): *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 1994, pp. 485-510.

Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Austral, 2014.

Cuvarđić García, Dorde. *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Publibook, 2012.

Deyermond, Alan D. *Historia de la literatura española I. La Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1974.

—. Las imágenes populares en cancioneros musicales”. En *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001, pp. 17-29.

Diccionario de la Real Academia Española (RAE, 22ª edición, 2001)

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1986.

Domingo, Carmen. *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)*. Barcelona: Lumen, 2004.

Dorra, Raúl. *Con el afán en la página*. Córdoba, Argentina: Alción, 2013.

Duby, Georges. *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza editorial, 1990.

Dueñas Cepeda, María Jesús. “Modelos de mujer en el franquismo (1940-1960)”. En *La voz del olvido: mujeres en la historia* (De la Rosa Cubo, Cristina. Coord.) Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2005.

Eagleton, Terry: *Cultura*. Barcelona: Taurus, 2017.

Eliot, T.S. *La unidad de la cultura europea: notas para la definición de la cultura*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2003.

Evans, Peter. “Cifesa and authoritarian aesthetics”. En *Spanish Cultural Studies. An introduction*. Graham, Helen; Labanyi, Jo. Reino Unido: Oxford University Press, 1996, pp. 215-222.

Falcón, Lidia. *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*. Barcelona: Fontanella, 1969.

Faria Coutinho, Eduardo. “Do uno ao diverso: breve histórico crítico do comparatismo”. *Revista do Instituto de letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Vol. 10, nº 24, 1996, pp. 25-33.

Fernandes, António Teixeira. *Formas de Vida Religiosa nas Sociedades Contemporâneas*. Lisboa: Celta Editora, 2001.

Ferreira, Ana Paula. “Loving in the lands of Portugal: Sex in women’s fictions and in the Portuguese-speaking world. Susan Canty Quinlan; Fernando Arenas (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, pp. 107-129.

Ferreira Tuna, Cátia Sofia. «*Não sei se canto se rezo*»: *ambivalências culturais e religiosas do fado (1926-1945)*. Tesis doctoral. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2020.

Ferreres, Rafael. “La mujer y la melancolía en los modernistas”, *Cuadernos Hispanoamericanos* LIII. 1963, pp. 456-67

Figes, Eva. *Actitudes patriarcales: Las mujeres en la sociedad*. (Traducción de Carmen Martín Gaité). Madrid: Alianza editorial, 1972.

Fiske, John. *Reading the popular*. Londres: Unwin Hyman, 1989.

Fonseca Santos, Inês; Silva, Nuno Artur (Eds.). *Antologia do humor português*. Lisboa: Texto Editores, 2009.

Frenk, Margit. “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”. En *Lírica popular, lírica tradicional: lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, pp. 159-182.

Friedberg, Anne. *Window Shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Frith, Simon. “Hacia una estética de la música popular” en Francisco Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001, pp. 12-12.

—. *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI editores, 1977.

Gadamer, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 2016.

—. *Estética y hermenéutica* (Introducción de Ángel Gabilondo. Traducción de Antonio Gómez Ramos), Madrid: Tecnos, 2018.

Gallego Méndez, María Teresa. *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid: Taurus, 1983.

Galmés de Fuentes, Álvaro. “Menéndez Pidal: la revelación del romancero”. *Archivum. Revista de la facultad de filosofía y letras*. Universidad de Oviedo: 1994-1995, pp. 271-284.

García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.

García García, Sergio. “Representaciones subculturales del Raval de posguerra en la poesía de Manuel Vázquez Montalbán”. *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, junio, 2019, pp. 28-55.

García Gómez, Génesis. *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos, 1993.

García, Miguel Ángel. *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*. Barcelona: Anthropos, 2012.



- García Gual, Carlos. *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
- García-Matos Alonso, Carmen. *La mujer en el cante flamenco*. Córdoba: Almuzara, 2010.
- García Plata-Gómez, Mercedes. “Antonio Machado y Álvarez (Demófilo): un précurseur incompris?” En *Entre l’ancien et le nouveau: le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*. Salaün, Serge (Ed.), publication de CREC, collection “Les travaux du CREC en ligne”, n° 7, julio 2010, tomo II, pp. 566-596.
- Gascón Uceda, María Isabel. “Honor masculino, honor femenino, honor familiar”. *Pedralbes; Revista d’historia moderna*. n° 28, 2, 2008, pp. 635-648.
- Gil, José. *Salazar: A retórica da invisibilidade*. Lisboa: Relógio d’Água, 1995.
- Gómez Alonso, Juan Carlos. “Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural”. *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, n° 1 (número extraordinario), 2017, pp. 107-115.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Interpretación del tango*. Madrid: Ediciones de la Tierra, 2001.
- Gómez Redondo, Fernando. *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid: Castalia Universidad, 2008.
- Grande, Félix. “Lo flamenco en La Lola se va a los puertos”. En Ángel Álvarez Caballero (ed.): *La generación del 98 y Manuel Machado ante el flamenco*. Murcia: Ayuntamiento de La Unión, 1998, pp. 153-183.
- Guardiola, Maria Baptista dos Santos. “A Mocidade Portuguesa Feminina”. *Revista Y (Revista de la mujer nacional sindicalista)*. Madrid, julio 1939. Disponible online en el siguiente enlace: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0027338926&lang=es>
- Gubern, Román. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Gubern, Román; Mira, Alberto. *The cinema of Spain and Portugal*. Londres: Wallflower Press, 2005.
- Guereña, Jean Louis. *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid: Marcial Pons, 2003.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso, introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Austral, 2018.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. “La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez”. *Epos: Revista de filología*, n° 5, 1989, pp. 217-236.

—. “Sin vallas ni fronteras (Poesía popular y flamenca)”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 38, 2010, pp. 315-340.

Hardt, Michael. “Affective Labor.” *Boundary 2* 26, no. 2, 1999, pp. 89–100.  
<http://www.jstor.org/stable/303793>.

Iglesia, Anna Maria. *La revolución de las flâneuses*. Gerona: WunderKammer, 2019.

Jiménez, Juan Ramón. *El trabajo gustoso* (Conferencias). México: Aguilar, 1961.

Juliano Corregido, María Dolores. “Las monjas en las cárceles de la posguerra”. En *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*. Osborne, Raquel (Ed. lit.). Madrid: Fundamentos 2012, pp. 253-274.

Jung, Carl Gustave. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1981.

—. *Arquetipos y sentidos*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988

Knibielher, Yvonne. *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001

Labanji, Jo. *Lo andaluz en el cine del Franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2004.

Lacan, Jacques. *Escritos* (Vol. 1). Madrid: Siglo XXI, 2013.

Leal, João. *The making of saudade*. En *Roots & rituals. The construction of ethnic identities*. Editado por Ton Dekker, John Helsloot y Carla Wijers. Amsterdam: Het Spinhuis, 2000.

Ledri, Marta. “El destino y la imposibilidad de ser feliz en la cosmovisión griega”. *El Coloquio de los Perros*, 3/10/2019. Está disponible en la web: <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/el-destino-y-la-imposibilidad-de-ser-feliz-en-la-cosmovision-griega>

Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville*. París: Anthropos, 1968.

Leguen, Brigitte. “El mito de la buena madre”. En *Tejiendo el mito*. Almela, Margarita; Guzmán, Helena; Leguen, Brigitte; Sanfilippo, Marina (Coord.). Madrid: Uned, 2010, pp. 111-128.

Lévi-Strauss, Claude: *Antropología estructural* [1978] (Traducción de Eliseo Verón): Barcelona & Buenos Aires: Paidós, 1995.

Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama, 1999.

—. *Gustar y emocionar. Ensayo sobre la sociedad de la seducción*. Barcelona, Anagrama: 2020.

Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch, 1979.

—. *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura. 1849-1936*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998.

Llovet, Jordi; Caner, Robert; Catelli, Nora; Martí Monterde, Antoni; Viñas Piquer, David. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel: 2011.

Lopes da Costa, Elisa; Gómez Alfaro, Antonio; Shillers Floate, Sharon. *Deportaciones de gitanos*. Madrid: Presencia gitana, 1999.

Lopes Graça, Fernando. *A Canção Popular Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974.

Loraux, Nicole. *Mothers in mourning*, Cornell University Press, Estados Unidos, 1998.

Lourenço, Eduardo. *Mitologia da saudade*, seguido de *Portugal como destino*. Lisboa: Companhia das letras, 1999.

—. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000.

Manrique Arribas, Juan Carlos. “La familia como medio de inclusión de la mujer en la sociedad franquista”. *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea*, Nº 7, 2007.

Marcos, Ángel y Serra, Pedro: *Historia de la literatura portuguesa*. Salamanca: Luso Española de Ediciones, 1999.

Marina, Luis María. *Estudios de poesía portuguesa del siglo XX*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

Marques, João Filipe. “Los gitanos portugueses. Marginalidad histórica y segregación contemporánea”. *O Tchatchipen. Revista trimestral de investigación gitana*, nº 57, enero-marzo 2007.

Marsal, Juan F. *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Barcelona: Península, 1979.

Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.

Martínez del Fresno, Beatriz. “La sección femenina de la falange y sus relaciones con los países amigos: Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943). En *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García, María Isabel (Coord.). Granada: Universidad de Granada, 2010, pp. 357-406.

Martins Rodriguez, María Victoria. “Sección femenina: Modelos de mujer bajo el franquismo”, en *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*. Osborne, Raquel (Ed. lit.). Madrid: Fundamentos 2012.

- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. Burdeos: Librairie José Corti: 1976.
- Mayer, Hans. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual y el judío*. Madrid: Taurus, 1999.
- McClintock, Anne. "Family Feuds: Gender, Nationalism and the Family". *Feminist Review*, nº 44, 1993, pp. 61-80.
- Menezes, Marlucci. *Mouraria. Retalhos de um imaginario: significados urbanos de um bairro de Lisboa*. Oeiras: Celta editora, 2004.
- Michäelis de Vasconcelos, Carolina. *A saudade portuguesa: divagações filológicas e literar-históricas em volta de Inés de Castro e do cantar velho*. Oporto: Renascença portuguesa, 1922.
- Middleton, Richard. *Voicing the popular*: Reino Unido: Routledge, 2006.
- . *Studying popular music*. Filadelfia: Open University Press, 1990.
- Mira, Alberto. *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales, 2004.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Moix, Terenci. *El cine de los sábados (Memorias I.)*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Molina, César Antonio. *Sobre el iberismo*. Madrid: Akal, 1990.
- Morales Barba, Rafael. *Fernando Pessoa. El misántropo desdeñoso o el Libro de desasosiego*. Cantabria: Libros del Aire, 2019.
- Morales Noriega, Luis. *Cómo son y cómo piensan las mujeres*. Santander: Editorial Cantabria, 1945.
- Morcillo Gómez, Aurora. "Españolas con, contra, bajo, (d)el franquismo". En *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Editado por Villaespesa, Mar. Granada: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, 2012, pp. 42-63
- . *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI, 2015
- Moreno Fernández. Tomás. *De Pandora a la femme fatale. Mitos, figuras y estereotipos de estigmatización femenina*. Granada: Dauro, 2015.
- Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*, Madrid: Taurus, 2011.
- Mussons, Anna María. "Locura y desmesura. De la lírica tradicional a la gallego-portuguesa". *Revista de literatura medieval*, nº 3, Universidad de Alcalá de Henares: 1991, pp. 163-183-

Naupert, Cristina: *La tematología comparatista: entre teoría y práctica: la novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco libros, 2001.

—. (Ed.) *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco libros, 2003.

Negus, Keith. *Popular music in theory*. Cambridge: Polity Press, 1996.

Nielfa, Gloria (Ed.). *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense, 2003.

Olano, Antonio. *Estrellas y stars* (Prólogo de Francisco Umbral). Barcelona: Dopesa, 1974.

Olinger, Paula. *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1985.

Ortega, María Luisa. “De la españolada al fake. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales”. En *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura*. Editado por Nadia Lie, Silvana Mandolessi y Dagmar Vandebosch. Bruselas (etc.): Peter Lang, 2012.

Ortega y Gasset, José. *Saudade. Notas de trabajo*. Málaga: Obra Socio-Cultural de Unicaja, 1995.

Osborne, Raquel (ed.). *Mujeres bajo sospecha (Memoria y sexualidad 1930-1980)*. Madrid: Fundamentos, Madrid, 2012.

Otero, Luis. *La Sección Femenina*. Madrid: EDAF, 1999.

Paixão, Maria José: *Alfama — Contribuição para o estudo duma área natural de Lisboa*. Lisboa: I.S.C.S.P.U., 1972.

Palau de Nemes, Graciela. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Tomo 1. Madrid: Gredos, 1974.

Pau, Antonio. *Música y poesía del tango*. Madrid: Trotta, 2001.

Payeras Grau, María. *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED, 2009.

Pedrero Sancho, Rosa María. “Heroínas trágicas: el mito de la literatura actual”. En *Tejiendo el mito*. Almela, Margarita; Guzmán, Helena; Leguen, Brigitte; Sanfilippo, Marina (Coord.). Madrid: Uned, 2010.

Pedrosa, José Manuel. “Demófilo y Menéndez Pidal: folclore, antropología y filología (o tragedia y epopeya)”. *BLO*, Vol. Extr. nº 1, 2017, pp. 15-77.

Pereira da Costa, Dalila; Pinharanda Gomes, Josué. *Introdução à saudade*. Oporto: Lello editores, 1976.

- Pérez Gago, Santiago. *Esthética originaria*. Salamanca: Editorial San Esteban, 1991.
- Pineda, Antonio. “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1ª parte): literatura versus propaganda”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 16, 2000. Disponible en:  
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html>
- Poncet y De Cárdenas, Carolina. *El romance en Cuba*. La Habana, Cuba: Instituto cubano del libro, 1972.
- Prado Coelho, Jacinto: *A originalidade da literatura portuguesa*, Lisboa: Biblioteca breve, 1977.
- Preston, Paul. *Franco-Caudillo de España*. Traducción de Teresa Camprodón y Diana Falcón. Barcelona: DeBolsillo, 2004.
- Primo de Rivera, Pilar. *Discursos. Circulares. Escritos*. Madrid: Sección Femenina de F.E.T y de las J.O.N.S.,n.d.
- Pujante, David. *Eros y tánatos en la cultura occidental: Un estudio de tematología comparatista*. Barcelona: Calambur, 2017.
- Pulido Tirado, Genara (coord.): *Tematología. Una introducción*. Jaén: Universidad de Jaén, 2006.
- Quental, Antero de. *Causas de decadência dos povos peninsulares*. Lisboa: Guimarães editores, 2001.
- Quilis, Antonio: *Métrica española*. Madrid: Alcalá, 1978.
- Ramírez Almazán, María Dolores. “El lado más humano de la diva en *Confidencias de artistas* de Carmen de Burgos”. En *In corpore dominae: cuerpos escritos/ cuerpos proscritos*. María Dolores Ramírez Almazán (ed. lit), 2011, pp. 171-220.
- Rebello, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. 2 vols., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- Real, Miguel. *Traços fundamentais da cultura portuguesa*. Lisboa: Planeta, 2017.
- Richmond, Kathleen. *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza, 2004.
- Rivero Machina, Antonio. *Mas allá de la posguerra. Poesía y ámbito literario (1939-1950)*. Tesis doctoral. Extremadura: Universidad de Extremadura, 2016.
- Roca i Girona, Jordi. *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la posguerra española*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura: 1996.
- Rosas, Fernando. *O Estado Novo. 1926-1974* (“História de Portugal, 7”). Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

Roura, Assumpta: *Mujeres para después de una guerra: informes sobre moralidad y prostitución en la posguerra española*. Barcelona: Flor del viento: 1998.

Said, Edward W. *Orientalismo*. Madrid: DeBolsillo, 2003.

Schmidt, Simone P. “Floribela Espanca e duas memórias do mar. En David, Sérgio N. (Org.). *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro, Eduerj, 2004, pp. 105-107.

Sáez Delgado, Antonio. *Literaturas entrelazadas. Portugal y España, del Modernismo y la Vanguardia al tiempo de las dictaduras*. Berna, Suiza: Peter Lang, 2020. Versión Kindle.

Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2003.

Samuel, Rafael. *Teatros de la memoria*. Vol. 1. (Traducción de Francisco Javier López. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.

Sánchez López, Rosario. *Mujer española, una sombra de destino en lo universal: trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.

Sánchez Romeralo, Antonio. *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Barcelona: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969.

Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco. “La vampira en la sociedad victoriana inglesa: Arquetipo de la *Femme fatale*”. En *Culturas de la seducción*. Patricia Cifre Wibrow y Manuel González de Ávila, Eds. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2014. pp. 225-232.

Sancho Velázquez, Ángeles. “Disonancia y Misoginia. “Salomé” de Strauss y el mito de la Mujer Fatal”. En *Música y mujeres. Género y poder*. Manchado Torres, Marisa (comp.). Madrid: Horas y horas la editorial, 1998

Saraiva, António José: *A cultura em Portugal. Teoria e História*, vol. 1, *Introdução Geral à Cultura Portuguesa*. Lisboa, Gradiva, 1994.

Scarnecchia, Paolo. *Música popular y música culta*. Barcelona: Icaria, 1998.

Seabra Pereira, José Carlos. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: CER, 1975.

Shuker, Roy. *Understanding Popular Music*. London: Routledge, 1995.

Siebenmann, Gustav. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos, 1973.

Schuchardt, Hugo. *Los cantes flamencos* (Traducción de Eva Feenstra). Soria: Fundación Antonio Machado, 2000.

Stephens, Morse H. *A short history of Portugal* [1891], edición Kindle.

Taibo, Carlos. *Comprender Portugal*. Madrid: Libros de la catarata, 2018.

- Tarby, Jean Paul. *Eros flamenco: El deseo y su discurso en la poesía flamenca*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1991.
- Unamuno, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza, 2013.
- . *Por tierras de España y Portugal*. Barcelona: Austral, 1969.
- Valverde, José María. *Breve historia de la literatura española*. Barcelona: Labor, 1980.
- Valverde, Salvador. *El mundo de la zarzuela*. Madrid: Palabras, 1979.
- Varela de Vega, Juan Bautista. “La tonadilla escénica española y lo popular”. *Revista de folklore*, tomo 1B, nº 12, 1981, pp. 26-31.
- Vega López, Julio de. “La Carmen de Mérimée-Bizet: Un arquetipo femenino en el universo flamenco”. *Revista La Flamenca*, nº 16, julio-agosto: 2006.
- Villena, Luis Antonio. “Al señorial del pueblo”. *El País, suplemento Babelia*, 11/12/2004. Disponible para consulta:  
[https://elpais.com/diario/2004/12/11/babelia/1102726220\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/12/11/babelia/1102726220_850215.html)
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Vossler, Karl: *La soledad en la poesía española*. Madrid: Visor, 2000.
- Wilson, Robert E.: “Calatayud y leyenda de La Dolores. Historia de una copla”. *Cuadernos de Aragón, II, Institución Fernando El Católico, Zaragoza*, 1967, pp. 221- 238.
- Wolff, Janet “The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity”. *Theory, Culture & Society*”, 2 (3), 1985, pp- 37-46.
- Zamudio de Predán, Josefa. “La poesía popular medieval”. En *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*. Carlos Alvar Ezquerro (coord.), 2001, pp. 73-78.
- Zavala, Iris M. *El bolero: Historia de un amor*. Madrid: Alianza editorial, 1991.
- . *Tango: música, cuerpo y sensualidad*. Barcelona: Montesinos editor, 2011.
- Zecchi, Barbara. “Contradicciones del discurso femenino franquista (“El Ventanal”). En *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Medina, Raquel; Zecchi, Barbara (eds.). Barcelona: Anthropos, 2002, pp. 195-202)
- Zenatti, Arlette (dir.). *Psychologie de la Musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- Zimmermann, Bernhard. “El lector como productor”. En VV.AA., *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 1987, p. 40
- Zubiarre, Maite: *Culturas del erotismo en España. 1898-1939*. Madrid: Cátedra, 2015.



## **PÁGINAS WEB CONSULTADAS**

### **Blogs de copla y páginas web de letras de canciones:**

Se llama copla: <https://sellamacopla1.forumotion.com>

Cancioneros: <https://www.cancioneros.com/>

Letras: [www.letras.com](http://www.letras.com)

Qué de letras:

<http://www.quedeletras.com>

La poesía de la copa: <http://lapoesiadela copla.blogspot.com>

Corpus de literatura oral, Universidad de Jaén : <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/>

Poemas Uned: [www.poemas.uned.es](http://www.poemas.uned.es)

De palo en palo: <http://depaloenpalo.wordpress.com>

### **Canales de youtube:**

-Lo mejor de la copla

-Retratos de la nueva copla

-Serie Nombres de mujer

### **Blogs de fado y páginas web de letras de canciones:**

Fados do Fado: <http://fadosdofado.blogspot.com/> Fado

tradicional: <https://fadotradicional.wixsite.com/>

Guardafados: <http://guardafados.blogspot.com>

Je pleure sans raison: <https://jepleuresansraison.com>

Letras de fados: <http://letrasdefados.blogspot.com/>

Museu do fado: <https://www.museudofado.pt/>

### **Podcast**

Lidia García García, ¡Ay, campaneras!:

<https://lidiagarciagarcia.com/podcastaycampaneras/>

## DISCOGRAFÍA FUNDAMENTAL

### Copla:

AA.VV. *Antología de la canción española*. Madrid: EMI, 1987.

AAVV. *Viva la copla 3*. Madrid: Dial discos, 1992.

AA.VV. *Tatuaje*. Madrid: Ariola, 1999.

Martirio. *Coplas de madrugá*. El Europeo Música, 1997.

Molina, Miguel de. *La grabación de 1934 a 1950*. Madrid: El Delirio, s.f.

Piquer, Concha. *La Piquer vive. 26 canciones de leyenda*. Madrid: EMI, 1991.

—. *Concha Piquer*. Vol. 6 (Raíces de la canción española). Sevilla: EFEN, 1996.

—. *Integral de sus grabaciones [Regal 1927-1930]*. El Delirio, 2000.

Reina, Juanita. Vol. 7 (Raíces de la canción española). Sevilla: EFEN, 1996.

Triana, Marifé de. *Mis primeras coplas*. Sevilla: DIENC, 2008.

### Fado:

AA.VV. *Biografía do Fado*. Portugal: Emi-Valentim de Carvalho Música Lda., 1994

AA.VV. *Fernando Pessoa, o fado e a alma portuguesa*. Portugal: Seven Muses, 2013.

Alves, Lina Maria. *Fados do fado*. Portugal: Movieplay, 2018.

Carmo, Lucília do. *Biografias do Fado*. Portugal, Emi, 1998.

Mariza: *Fado em mim*. Times Square Record, New York, and World Connection, Haarlem, Holanda, 2001.

Noronha, Maria Teresa de. *Grandes éxitos*. Warner Music. Portugal, 2014.

Rodrigues, Amália. *Triste sina*. Lisboa: Movieplay, 1998

—. *Gostava de ser quem era*. Lisboa: Som libre, 2007.

—. *En español*, Emi. Portugal, 2010.

—. *Busto*. Waxtime records, 2019.

Proença, Fernanda. *Alfama eterna*. Lisboa: Edición de autor, 2007.

Santos, Argentina. *Fado. Antología*. Lisboa: CNM, 2003.

## ENTREVISTAS TELEVISIVAS

Entrevista a Rafael de León. Programa Homenaje a la Camboria. *Cantares*, RTVE, 1978:  
[https://www.youtube.com/watch?v=D4iDzQSY8T4&ab\\_channel=retabloandaluz](https://www.youtube.com/watch?v=D4iDzQSY8T4&ab_channel=retabloandaluz)

Entrevista a Rafael de León y Juan Solano, RTVE, 1982:  
[https://www.youtube.com/watch?v=Ar5MEbQ\\_2WA&ab\\_channel=LomejordelaCopla](https://www.youtube.com/watch?v=Ar5MEbQ_2WA&ab_channel=LomejordelaCopla)

Entrevista a Concha Piquer, por Lauren Postigo. Programa *Cantares*, RTVE, 1978  
[https://www.youtube.com/watch?v=tnkU9IBLEmM&ab\\_channel=LomejordelaCopla](https://www.youtube.com/watch?v=tnkU9IBLEmM&ab_channel=LomejordelaCopla)

Entrevista a Gracia de Triana, por Lauren Postigo. Programa *Cantares*, RTVE, 1978  
[https://www.youtube.com/watch?v=gzD0wolQtew&ab\\_channel=RAULDEPARRA](https://www.youtube.com/watch?v=gzD0wolQtew&ab_channel=RAULDEPARRA)

“Coloquio sobre canción española-La Clave, ¿Qué sabe nadie? Las folclóricas”, RTVE, 23/11/84  
(Con la participación de Manuel Vázquez Montalbán, José Miguel Ullán, y los cantantes:  
Paquita Rico, Marifé de Triana, Lola Flores, Antoñita Moreno y Juanito Valderrama”)  
[https://www.rtve.es/play/videos/la-clave/clave-sabe-nadie-folcloricas/3442197/?fbclid=IwAR34rDor01BNtCLf5Prhc6nOLXJ1jwjfJwNo5Sme7q\\_PkDCDAvNE7SQdVEs](https://www.rtve.es/play/videos/la-clave/clave-sabe-nadie-folcloricas/3442197/?fbclid=IwAR34rDor01BNtCLf5Prhc6nOLXJ1jwjfJwNo5Sme7q_PkDCDAvNE7SQdVEs)

## FILMOGRAFÍA

Aranda, Vicente. *Carmen*. España, 2003.

Berger, Pablo. *Blancanieves*. España, 2012.

Fons, Angelino. *Mi hijo no es lo que parece*. España, 1974.

Leitão de Barros, José. *A Severa*. Portugal, 1931.

Marquina, Luis. *Filigrana*. España, 1949.

Martín Patino, Basilio. *Canciones para después de una guerra* [1971]. DVD. Diario El País, 2005.

Miranda, Armando de. *Capas negras*. Portugal, 1947.

Perdigão Quiroga: *Fado: História duma cantadeira* [1948]. Portugal, DVD, 2009.

Rey, Florián. *La Dolores*. España, 1940.

Ruiz Barrachina, Emilio. *La España de la copla* [documental]. Impacto films, 2008.

Saura, Carlos. *Carmen*. España, 1983.

## **CORPUS FINAL DE CANCIONES ANALIZADAS (Por orden alfabético)**

### **Repertorio de copla:**

- “A ciegas” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“A tu puerta” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“A la lima y al limón” (León/ Quiroga)  
“A tu vera, verita” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“A tu vera” (León/ Solano)  
“¡Ay, Campanera!” (Naranjo/ Murillo/ Monreal)  
“¡Ay limón, limonero!” (Cantabrana/Perelló/Mostazo)  
“¡Ay, Malvaloca!” (León/ Quiroga)  
“¡Ay, Maricruz!” (León/ Valverde/ Quiroga)  
“¡Ay, pena, penita!” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Acusación” (Izquierdo/ Alcántara)  
“Adiós a Romero de Torres” (Valverde/ Quiroga)  
“Agüita clara” (Penella)  
“Almudena” (León/ Quiroga)  
“Amante de abril y mayo” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Amor maldito” (Rabay/ Bazán)  
“Amparo” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Ana María la fea” (Perelló/ Mostazo)  
“Anda mais” (“Canción-fado”) (Penella)  
“Angustias Sánchez” (Guardón/ Báez)  
“Antonia la cantaora” (Ochaíta/ Valerio/ Solano)  
“Antonia la de Aracena” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Antonio Vargas Heredia” (Mostazo/ De la Oliva/ Merenciano)  
“Aquella Carmen” (León/ Solano)  
“Araceli flor de nardo” (San Juan/ Ochaíta/ Quiroga)  
“Arrieros somos” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Bajo los puentes del Sena” (León/ Valverde/ Quiroga)  
“Bajo un limón, limonero” (León/ Solano)  
“Buenaventura” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Callejuela sin salida” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Candela la de Las Minas” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Candelaria la del Puerto” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Candiles y luminarias” (Quintero/León/ Quiroga)  
“Cárcel de oro” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Carcelera” (León/ Valverde/ Quiroga)  
“Cariá la sanluqueña” (Ochaíta/Valerio/ Solano)  
“Carmen de España” (Quintero/León/ Quiroga)  
“Carmen la cigarrera” (González del Castillo/ Muñoz Román/ F. Alonso)  
“Catalina” (León/ Quiroga)  
“Celos” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Cinco corazones verdes” (León/ Solano)  
“Cinco farolas” (Ochaíta/ Valerio/ Solano)  
“Como a nadie te he querido” (León/ Montoro/ Solano)  
“Como castigo de Dios” (Quintero/ León/ Quiroga)

“Como dos barquitos” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Como si fuera verdad” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Compañera y soberana” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Compañero mío” (León/ Solano)  
 “Compañero” (Quintero/León/ Quiroga)  
 “Compuesta y sin novio” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Con divisa verde y oro” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Con los bracitos en cruz” (Naranjo/ Sánchez/ Molina Moles)  
 “Con mis propios ojos” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Con rueda de molino” (León/ Solano)  
 “Con un pañuelito blanco” (León/ Valerio/ Quiroga)  
 “Concha Jazmines” (Quintero/León/ Quiroga)  
 “Concha Piquer” (Ochaíta/ Valerio/ Solano)  
 “Concha Veneno” (Perelló/ Montoro/ Gómez)  
 “Conchita Cintrón” (Asensio/ Enciso/ Alonso)  
 “Consolación, la de Utrera” (Román/ García Tejero)  
 “Contigo” (León/ Solano)  
 “Coplas del burrero” (León/ Valverde/ Quiroga)  
 “Coplas de Luis Candelas” (León/ Quiroga)  
 “Coplas de Pedro Romero” (León/ Quiroga)  
 “Corazón, dile a la boca” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “¡Cría cuervos!” (Ochaíta/ Valerio/ Montoro/ Solano)  
 “Cruz María” (Quintero/León/ Quiroga)  
 “Cuchillito de agonía” (Ochaíta/ Valerio/ Solano)  
 “Cuchillo y espada” (León/ Solano)  
 “Dicen” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Dime que me quieres” (León/ Quiroga)  
 “Dolores la de Valverde” (León/ Solano)  
 “Dolores la Golondrina” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Dolores la Petenera” (León/ Valerio/ Quiroga)  
 “Dolores la Macarena” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Dolores Vargas” (Raffles/ Valverde/ Quiroga)  
 “Doña Isabel de Solís” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Doña Luz” (León/ Quiroga)  
 “Doña Mariquita de los Dolores” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Doña Pasión” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Doña Sol” (León/ Valverde/ Quiroga)  
 “Doña Soledad” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Duérmete lunita clara” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “El cariño que tengo” (León/ M. del Castillo/ Quiroga)  
 “El día que nací yo” (Quintero/ Guillén/ Mostazo)  
 “El pañuelo de Reverte” (Soriano/ Tabares/ Font de Anta)  
 “El relicario” (Oliveros/ Castellví/ Padilla)  
 “Elvira la cantaora” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “*Embrujá* por tu querer” (León/ Solano)  
 “En el último minuto” (León/ Solano)  
 “En tierra extraña” (Penella/ Álvarez)  
 “En una esquina cualquiera” (León/ Molina Moles/ Quiroga)  
 “Esperanza la de Utrera” (Quintero/ León/ Quiroga)

“Entre la espada y la pared” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Estudiantina portuguesa” (León/ García Laguna)  
 “Eugenia de Montijo” (León/ Ochaíta/ Quiroga)  
 “Fados” (León/ García Laguna)  
 “Falsa *monea*” (Cantabrana/ Perelló/ Mostazo)  
 “Fado de mi tierra” (Fado-cuplé) (Tomás Borrás/ Aulí/ Benloch)  
 “Francisco Alegre” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Gloria Ramírez” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Herencia gitana” (Cantabrana/ Perelló/ Mostazo)  
 “Inés de Castro” (del Valle, Rivas/ Gardey)  
 “Judas” (León/ Ochaíta/ Quiroga)  
 “La ausencia” (Montoro/ Solano)  
 “La bien *pagá*” (Cantabrana/ Perelló/ Mostazo)  
 “La Camelia” (Gordillo)  
 “La Caramba” (León/ Quiroga)  
 “La Cautiva” (León/ Molina Moles/ Quiroga)  
 “La chiquita piconera” (León/ Callejón/ Quiroga)  
 “La Clavel” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La Clavela” (León/ Solano)  
 “La Clavelona” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La cómica” (Molina Moles/ Hnos. Marco/ Quiroga)  
 “La del pelo negro” (Ochaíta/ Valerio/ Solano)  
 “La deseada” (León/ García Padilla *Kola*/ Rivas y Gardey)  
 “La encrucijada” (Bazán/ Rabay)  
 “La gitanilla” (Penella)  
 “La guapa de Gifralfaro” (León/ Quiroga)  
 “La guapa, guapa” (Ochaíta/ Valerio/ Solano )  
 “La hija de don Juan Alba” (Infantes/ Rivas)  
 “La hija de la Tirana” (Rivas/ Gardey)  
 “La jota de mi balcón” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La Lirio” (León/ Ochaíta/ Quiroga)  
 “La Loba” (León/ Molina Moles/ Quiroga)  
 “La Macilenta” (León/ Ochaíta/ Latorre)  
 “La Madreselva” (Cantabrana/ Quiroga)  
 “La Maredeuta” (Penella)  
 “La Mariana” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La Marimorena” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La mora” (Perelló/ Solano)  
 “La morena de la copla” (Jofré/ Castellanos)  
 “La niña de fuego” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La niña de la estación” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La niña de la ribera” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La niña de Puerta Oscura” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La niña de Punta Umbría” (Ochaíta/ Valerio/ Solano)  
 “La novia de Reverte” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La Parrala” (León/ Valerio/ Quiroga)  
 “La Paula” (Román/ Quesada/ Jaén)  
 “La Rajahdesa” (León/ García Padilla *Kola*/ Rivas/ Gardey)  
 “La reina calé” (Valverde/ Font de Anta)  
 “La Reina Juana” (Guerra/ Reyes/ Algarra)

“La Rosa de Capuchinos” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La rosa y el viento” (León/ Quiroga)  
 “La Ruiseñora” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La *Salvaora*” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La Trianera” (Raffles/ Quiroga)  
 “La vaquera enamorada” (León/ Quiroga)  
 “La ventera de Aracena” (Currito/ Suárez/ Valverde)  
 “La vida es así” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “La Zarzamora” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Las cositas del querer” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Lagartijera” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Lola Alegrías” (Blanca Flores/ Manuel Gordillo)  
 “Lola Clavijo” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Lola la Piconera” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Lola Montes” (Fernández Adarvín/ León/ Quiroga)  
 “Lola Puñales” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Lolita La Musaraña” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Los niños de la Gabriela” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Madre hermosa” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Madrina” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Magnolia (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Maldigo tus ojos verdes”(Gallardo/Sánchez Ortega)  
 “Manolo Reyes” (León/ García Padilla *Kola*/ Quiroga)  
 “Mantoncito de Manila” (Raffles/ Font de Anta)  
 “Manuela la de Jerez” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Mañana sale” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “María Amparo” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “María de la O” (Valverde/ León/ Quiroga)  
 “María del Olvido” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “María del Valle” (León/ Fernández de Córdoba/ Mostazo)  
 “María Magdalena” (León/ Valverde/ Quiroga)  
 “María Salomé” (Valverde/ León/ Quiroga)  
 “Martirio la cantaora” (Molina Moles/ Quiroga)  
 “Me casó mi madre” (Ochaíta/ Valerio/ Solano)  
 “Me da miedo de la luna” (León/ Quiroga)  
 “Me embrujaste” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Me valga la Magdalena” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Mi amigo” (León/ Solano)  
 “Mi Rita bonita” (Castellanos/ Solano/ Oliveros)  
 “Nardo con bata de cola” (Baldrich/ Jaén)  
 “Niña Caracola” (García Padilla *Kola*/ Castellano)  
 “Niña Isabel” (Montoro/ Solano)  
 “No me digas que no” (León/ Quiroga)  
 “No me llames Dolores” (León/ Quiroga)  
 “No me mires a la cara” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “No me quieras tanto” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “No me vengas ni me vayas” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “No puedo vivir contigo” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “No te mires en el río” (León/ Quiroga)  
 “Novio” (León/ Solano)  
 “Nuestras hembras” (Molina/ Novacasa)

“Nuria” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Ojitos de sol y sombra” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Ojos verdes” (León/ Valverde/ Quiroga)  
 “Para el carro” (León/ Quiroga)  
 “Pastora la de Triana” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Pastora” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Pastora Imperio” (León/ Solano)  
 “Pena mora” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Pepa Alegría” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Pepa Bandera” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Picadita de viruela” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Por donde quiera que vaya” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Por tus ojos de española” (D.A.D)  
 “Pozo de muerte” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Pregón de la gitana” (Quintero/ Guillén/ Mostazo)  
 “Que Dios te lo pague” (Valverde/ León/ Quiroga)  
 “Reina y señora” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Remedios la de Montilla” (Gallardo/ Sánchez)  
 “Reyes Montero” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Rocío” (León/ Quiroga)  
 “Romance de la otra” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Romance de la Reina Mercedes” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Romería del Quintillo” (León/ Mostazo)  
 “Rondalla de celos” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Rosa Candelaria” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Rosa de veneno” (Blanca Flores/ Gordillo)  
 “Rosa la de los lunares” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Rosa venenosa” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Rosas de ayer” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Salomé” (León/ Valverde/ Quiroga)  
 “Sentrañas mías” (León/ Quiroga)  
 “Señorita” (León/ Solano)  
 “Si vas a Calatayud” (Valverde/ Zarzoso)  
 “Silencio, cariño mío” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Soleá” (León/ Valverde/ Quiroga)  
 “Sólo vivo *pa* quererte” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Soltera yo no me quedo” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Sombra de mi sombra” (León/ Solano)  
 “Tani” (Francisco Muñoz *Currito*/ Monreal)  
 “Tatuaje” (León/ Valerio/ Quiroga)  
 “Te acordarás un día” (León/ Solano)  
 “Te he de querer mientras viva” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Te lo digo sin parar” (León/ Molina Moles/ Quiroga)  
 “Te lo juro yo” (León/ Quiroga)  
 “Te quiero (Carmelilla)” (Valverde/León/Quiroga)  
 “Tengo miedo” (León/ Solano)  
 “Tientos del reloj” (Quintero/ León/ Quiroga)  
 “Tientos del remordimiento” (Ochaíta/ Valerio/ Solano)  
 “Tormento de celos” (Román/ Sevilla)  
 “Torre de arena” (Llabrés/ Gordillo/ Sarmiento)  
 “Trece de mayo” (León/ Solano)



*“Triniá”* (León/ Valverde/ Quiroga)  
“Tú a mí no me quieres” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Tú eres mi marido” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Tu ropita con la mía” (León/ Solano)  
“Tus cinco toritos negros” (Benítez Carrasco/ Solano)  
“Tus ojos negros” (León/ Quiroga)  
“Un rojo, rojo clavel” (León/ Solano)  
“Una cantaora” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Vamos a dejarnos” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Vengo a entregarme (Señor sargento Ramírez)” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Venta de Vargas” (León/ Ochaíta/ Quiroga)  
“Vete donde no te vea” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Y sin embargo, te quiero” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Yo no me quiero enterar” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Yo quiero vender mis ojos” (Quintero/ León/ Quiroga)  
“Yo soy ésa” (Quintero/ León/ Quiroga)

## Repertorio de fado:

- “A Bia da Mouraria” (António José/ Nóbrega e Sousa)  
“A casa da Mariquinhas” (Silva Tavares/ Popular Fado Mouraria)  
“A chave da minha porta” (João Nobre/ Anibal Nazaré)  
“A cigana calé” (Carlos Conde/ Raúl Silva)  
“A janela do meu quarto” (Alberto Janés)  
“A Lucinda camareira” (Henrique Rego/ Alfredo Duarte/ Fado Bailarico)  
“A Mariquinhas vai à fonte (Maria Manuel Cid/ Popular)  
“A Mariquinhas velhinha” (Pedro Fernandes Martins/ Popular Fado Marcelino)  
“A minha canção é saudade” (Vaz Fernandes/ Frederico de Brito)  
“A minha oração” (Mário Rainho/ João Blak/ Popular Fado Menor do Porto)  
“A moda das tranças pretas” (Vicente da Câmara/ Popular Fado Ginginhas)  
“A moleirinha” (Alfredo Duarte/ Popular Fado Mocita dos caracois)  
“A mulher que já foi tua” (Carlos Conde/ José António da Silva)  
“A Rosa da Madragoa” (Frederico de Brito/ José Duarte Seixal)  
“A saudade” (Linhares Barbosa/ Carlos Ramos)  
“A saudade é minha” (Carlos Conde/ Túlio Pereira)  
“A vida me fez fadista” (Maria Manuel Cid/ Joaquim Campos)  
“A vida que sofro em ti” (Vasco Lima Couto/ Alfredo Duarte)  
“A viela” (Pereira Rosa/ Alfredo Duarte/ Popular Fado Cravo)  
“Agora choro à vontade” (Eugénio Pepe/ Pereira Rosa)  
“Ai esta ausência de mim” (Fernando Campos de Castro/ Pedro Vilar)  
“Ai esta pena de mim” (Amália Rodrigues/ José António Serôdio)  
“Ai Maria” (Amália Rodrigues/ Carlos Gonçalves)  
“Ai Mouraria” (Amadeu do Vale/ Frederico Valério)  
“Alamares” (Linhares Barbosa/ Jaime Santos)  
“Alfama” (Ary dos Santos/ Alain Oulman)  
“Amália” (José Galhardo/ Frederico Valério)  
“Amar não é pecado” (Atribuída a Moita Girão)  
“Amor de mel, amor de fel” (Amália Rodrigues/ Carlos Gonçalves)  
“Amor, sou tua” (Guilherme Pereira da Rosa/ Frederico Valério)  
“Anda a saudade bem alta” (Gabriel de Oliveira/ Alberto Costa)  
“Anda conmino” (João Nobre)  
“Andei à tua procura” (Artur Ribeiro/ Armando Artur da Silva Machado)  
“Antigamente” (Frederico de Brito/ Júlio Proença)  
“Asas fechadas” (Luis de Macedo/ Alain Oulman)  
“As pedras da minha rua” (Manuel Paião/ Eduardo Damas)  
“Ave Maria fadista” (Gabriel de Oliveira/ Francisco Viana)  
“Barco negro” (David Mourão Ferreira/ Caco Velho)  
“Biografia do fado” (Frederico de Brito)  
“Boa noite solidao” (Jorge Fernando/ António dos Santos)  
“Cabeça de vento” (Linhares Barbosa/ Armando Machado)  
“Cansaço” (Luís de Macedo/ Joaquim Campos/ Fado Tango)  
“Caravelas” (Floribela Espanca/ Tiago Machado)  
“Carmencita” (Frederico de Brito/ Pedro Rodrigues)  
“Cena fadista” (António Vilar da Costa/ José Marques)  
“Chama-me apenas mulher” (Mário Rainho/ Acácio Gomes/“Fado Acácio”)  
“Chaves da vida” (Júlio de Sousa/ Moniz Pereira)  
“Chinelas da Mouraria” (Linhares Barbosa/ Santos Moreira)  
“Chorai, fadistas, chorai” (Linhares Barbosa/ Popular Fado Menor)

“Ciganita” (João da Mata/ Armando Augusto Freira)  
 “Cinta vermelha” (Linhares Barbosa/ Raúl Portela/ Popular Fado Magala)  
 “Ciúme louco” (Manuel Carvalho/ Casimiro Ramos)  
 “Com que voz” (Luis de Camões/ Alain Oulman)  
 “Confesso” (Frederico Valério/ José Galhardo)  
 “Conselhos de minha mãe” (Linhares Barbosa)  
 “Da janela do meu quarto” (António Vilar da Costa/ Nóbrega e Sousa)  
 “Dá-me um beijo” (Silva Tavares/ Fréderico de Freitas)  
 “De mis jardines” (fado español 1920)” (Manuel Susillo/ Font de Anta)  
 “Desespero” (Linhares Barbosa/ Jaime Santos)  
 “Deste meu quarto vazio” (Manuel Paião/ Eduardo Damas)  
 “Disse-te adeus e morri” (Vasco Lima Couto/ J.A Sabrosa)  
 “Diz-me mãe” (Mário Rainho/ Fado menor)  
 “Dois impossíveis” (Maria de Lourdes Carvalho/ Júlio Proença/ Fado Proença)  
 “Duas lágrimas de orvalho” (Linhares Barbosa/ Pedro Rodrigues)  
 “Duas luzes” (João da Mata/ José Marques do Amaral)  
 “Duas mães” (Gabriel Oliveira/ Francisco Viana)  
 “Duas santas” (Augusto Martins/ José Maria dos Cavalinhos)  
 “Dura memória” (Luis de Camões/ Alain Oulman)  
 “Encontrei a Mariquinhas” (Carlos Conde/ Popular Fado Corrido)  
 “Esquina de rua” (João Fezas Vital/ Pedro Rodrigues)  
 “Estranha forma de vida” (Amália Rodrigues/ Fado bailado de Marceneiro)  
 “Eu já não sei” (Domingos Gonçalves da Costa/ Carlos Rocha)  
 “Eu lembro-me de ti” (Linhares Barbosa/ Alfredo Duarte)  
 “Fadista louco” (António Mourão)  
 “Fado dos fados” (Leonel Neves/ António Mestre)  
 “Fado da cigana” (Lourenço Rodrigues/ Jaime Mendes)  
 “Fado da defesa” (António Calem/ José António Sabrosa)  
 “Fado da loucura” (Júlio de Sousa)  
 “Fado da perda” (F. Patrícia/ Júlio Proença)  
 “Fado da prostituta” (António Lobo Antunes/ Victorino)  
 “Fado da saudade” (José Galhardo/ Frederico Valério)  
 “Fado da Severa” (Popular)  
 “Fado da sina” (Amadeu do Vale/ Jaime Mendes)  
 “Fado das Horas” (António de Bragança/ Popular Fado das Horas)  
 “Fado das tamanquinhas” (Frederico de Brito)  
 “Fado de cada um” (Frederico de Freitas/ Silva Tavares)  
 “Fado de outrora” (João do Carmo Noronha/ música fado Pechincha).  
 “Fado do ciúme” (Amadeu do Vale/ Frederico Valério)  
 “Fado do forçado” (João Chora)  
 “Fado do toureiro” (Amadeu do Vale/ Raúl Ferrão)  
 “Fado e toiros” (Manuel Almeida/ popular)  
 “Fado lisboeta” (Amadeu do Vale/ Carlos Dias)  
 “Fado Malhoa” (Frederico Valério/ José Galhardo)  
 “Fado Marialva” (Santos/ Almeida Amaral/ J. Mendes)  
 “Fado para um amor ausente” (Manuel Alegre/ António Portugal)  
 “Fado Penélope” (Manuela de Freitas/ Jose Mário Branco)  
 “Fado Pintadinho” (José Mariano/ José António Sabrosa)  
 “Fado português” (José Régio/ Alain Oulman)  
 “Fado vestido de fado” (Fernando Maurício/ Popular Fado Corrido)  
 “Foi Deus” (Alberto Janes)

“Foi na Travessa da Palha” (Gabriel de Oliveira/ Joaquim Frederico de Brito)  
 “Foi ontem” (Raúl Dias/ José Inácio)  
 “Fria claridade” (Pedro Homem de Mello/ José Marques de Amaral)  
 “Fui dizer-te adeus ao cais” (António Rocha/ Cavaleiro Júnior)  
 “Gaivota” (Alexandre O’ Neill/ Alain Oulman)  
 “Grito” (Amália Rodrigues/ Carlos Gonçalves)  
 “Guarda-me à vida na mão” (Jorge Fernando/ Raul Ferrão)  
 “Há festa na Mouraria/ Senhora da Saúde” (Gabriel de Oliveira)  
 “Havemos de ir à Viana” (Pedro Homem de Mello/ Alain Oulman)  
 “Julguei endoidecer” (Júlio Proença/ Tristão da Silva)  
 “Lágrima” (Amália Rodrigues/ Carlos Gonçalves)  
 “Laranjeira florida” (J. César Valente)  
 “Leio em teus olhos” (Mário Moniz Pereira)  
 “Lençóis de palha” (José Régio/ Fado menor)  
 “Libertação” (David Mourão-Ferreira/ Alain Oulman)  
 “Linda Ribeira” (José Guimarães/ Rezende Dias)  
 “Lisboa à noite” (Fernando Santos/ Carlos Dias)  
 “Lisboa antiga” (José Galhardo/ Amadeu do Vale)  
 “Lisboa antigua” (versión en español de los mismos compositores)  
 “Lisboa casta princesa” (Armando Leal/ Raúl Ferrão)  
 “Lisboa é sempre Lisboa” (Joaquim de Almeida Ribeiro/ Nóbrega e Sousa)  
 “Lisboa não sejas Francesa” (José Galhardo/ Raúl Ferrao)  
 “Longe daqui” (Hernâni Correia/ Arlindo de Carvalho)  
 “Lugar vazio” (Fernando Farinha/ Alberto Correia)  
 “Madragoa” (Raul Ferrão/ José Galhardo)  
 “Mãe há só uma” (Fernando Farinha/ Alfredo Duarte)  
 “Mãe preta” (Caco Velho)  
 “Mãe solteira” (Ary dos Santos/ Nuno Nazareth Fernandes)  
 “Marcha de Alfama” (Popular)  
 “Margarida vai à fonte” (João de Vasconcelos e Sá)  
 “Maria da Cruz” (Amadeu do Vale/ Frederico Valério)  
 “Maria da Graça” (Artur Ribeiro)  
 “Maria do Céu” (Frederico de Brito/ Carlos Rocha)  
 “Maria do Tejo” (Manuel Paião/ Eduardo Damas)  
 “Maria Dolores” (José Luis Gordo/ Nuno de Aguiar)  
 “María la portuguesa” (Carlos Cano)  
 “Maria Lisboa” (David Mourão Ferreira/ Alain Oulman)  
 “Maria Madalena” (Gabriel de Oliveira/ Augusto Gil/ Popular Fado Mouraria)  
 “Maria Sardenta” (Jerónimo Bragança/ Nóbrega e Sousa)  
 “Maria Severa” (José Galhardo/ Raúl Ferrão)  
 “Mataram à Mouraria” (José Mariano/ Manuel Maria Rodrigues)  
 “Meu amigo está longe” (Ary dos Santos/ Alain Oulman)  
 “Meu amor é marinheiro” (Manuel Alegre/ Alain Oulman)  
 “Meus olhos que por alguém” (António Botto)  
 “Minha dor” (Arlete Paixão Correia/ Franklim Godinho)  
 “Minha mãe eu canto a noite” (Vasco de Lima Coito/ popular Fado menor)  
 “Minha mãe foi cigarreira” (Filipe de Almeida Pinto/ Linhares Barbosa/ Henrique Lopes do Rego/ Francisco Duarte Ferreira)  
 “Minha mae nasci fadista” (Hermano Sobral/ Frei Hermano da Câmara)  
 “Mulher mágoa” (Ary dos Santos)  
 “Na aquela noite em janeiro” (Francisco Ribeirinho/ Acácio Gomes)

“Na Mouraria” (Fernando Maurício/ José Pereira)  
 “Não é desgraça ser pobre” (Norberto Araújo/João Black)  
 “Não me chamen pelo nome” (António Botto/ António Chainho)  
 “Não passes com ela à minha rua” (Carlos Conde/ Miguel Ramos)  
 “Não peças demais à vida” (Álvaro Duarte Simões)  
 “Não sei porque te foste embora” (Frederico Valério/ José Galhardo)  
 “Não venhas tarde” (Anibal Nazaré/ João Nobre)  
 “Não voltes à minha porta” (Frederico de Brito/ Pedro Rodrigues)  
 “Naufrágio” (Cecília Meireles/ Alain Oulman)  
 “Nem às paredes confesso” (António Ribeiro/ Max/ Ferrer Trindade)  
 “Noite cerrada” (António De Sousa Freitas/Nóbrega Sousa).  
 “Noite” (Vasco Lima Couto/ Maximiano de Sousa)  
 “Noites perdidas” (Sérgio Valentino/ Júlio Proença)  
 “Novo Fado da Severa” (Júlio Dantas/ Frederico de Freitas)  
 “O fado de cada um” (Silva Tavares)  
 “O fado de ser fadista” (Artur Ribeiro/ Ribeiro)  
 “Ó Fado não sei quem és” (José Galhardo/ Frederico de Freitas)  
 “O leilão da casa da Mariquinhas” (Alfredo Marceneiro)  
 “O namorico da Rita” (Artur Ribeiro)  
 “O pagem” (Alfredo Rodrigues Duarte/ Fernando Teles)  
 “O sotão de Amendoeira” (Carlos Conde/ Raúl Pinto)  
 “O testamento da Mariquinhas” (Alfredo Marceneiro)  
 “O xaile de minha mãe” (Adriano Reis/ Popular fado menor)  
 “Os aneis do meu cabelo” (António Botto)  
 “Os teus olhos sao dois círios” (Santos Moreira/ Linhares Barbosa/ Fado menor).  
 “Padre nosso-Sem carinho” (Frederico de Brito/ Popular Fado Maria Alice)  
 “Perseguição” (Avelino de Sousa/ Carlos da Maia)  
 “Pomba branca” (Maximino de Sousa, “Max”)  
 “Prece” (Pedro Homem de Melo/ Joaquim Campos)  
 “Pressentimento” (Tiago Torres da Silva/ Pedro Rodrigues)  
 “Primavera” (Mourão Ferreira/ Alain Oulman)  
 “Procura-me esta noite” (Paco González/ Alfredo Duarte)  
 “Quando a dor bateu a porta” (Anibal Nazaré/ Maximiano de Sousa)  
 “Que Deus me perdoe” (Frederico Valérico/ Silva Tavares)  
 “Quem sou” (António de Campos/ Pedro Rodrigues)  
 “Recado a Lisboa (João Villaret)  
 “Rosa caída” (Joaquim Borges/ Joaquim Campos/ Popular Fado Tango)  
 “Rosa da Madragoa” (Frederico de Brito)  
 “Rosa enjeitada” (José Galhardo/ Raul Ferrão)  
 “Rosinha dos limões” (Artur Joaquim de Almeida Ribeiro)  
 “Rua do Capelão (Novo Fado da Severa)” (Júlio Dantas/ Frederico de Freitas)  
 “Sabe-se là” (Frederico Valério/ Silva Tavares)  
 “Saudade das saudades” (António José de Bragança)  
 “Saudade vai-te embora” (Júlio de Sousa)  
 “Saudade, silêncio e sombra” (Nuno Lorena/ Pedro Rodrigues)  
 “Saudades de quê?” (Fernando Campos de Castro/ Júlio Proença)  
 “Saudades do futuro” (José Correia Tavares/ Carlos Manuel Proença)  
 “Saudades nao as quero” (Frederico de Brito/ Lopes Vieira)  
 “Sem carinho” (Frederico de Brito/ música popular fado Maria Alice)  
 “Ser fadista” (César D’ Oliveira/ João Nobre)  
 “Sinal da Cruz” (Ferrer Trindade/ Max)

“Só à noitinha” (Frederico Valério/ Amadeu do Vale/ Raul Ferrão)  
“Sotão de Amendoeira” (Carlos Conde/ Raúl Pinto)  
“Sou tua” (Gonçalves da Costa/ Casimiro Ramos)  
“Tia Macheta” (Linhares Barbosa)  
“Triste sina” (Nóbrega e Sousa/ Jerónimo Bragança)  
“Triste sorte” (João Ferreira Rosa/ Alfredo Duarte/ Fado Cravo)  
“Tudo isto é fado” (Anibal Nazaré/ Fernando Carvalho)  
“Uma casa portuguesa” (Reinaldo Ferreira/ Matos Sequeira/ Artur Fonseca)  
“Varinas” (Carlos Simões Neves/ Casimiro Ramos)  
“Varinas” (Fernanda Castro/ Frei Hermano da Câmara)  
“Venho falar dos meus medos” (António Laranjeira)  
“Vidas sem amor (Amar não é pecado)” (Moita Girão)  
“Vielas de Alfama” (Artur Ribeiro/ Maximiano de Sousa)  
“Vieste do fim do mundo” (João Loio)  
“Viram por aí o fado” (Frederico de Brito/ Armando Machado)  
“Viram-te com outra” (António José/ Ferrer Trindade)  
“Volta atrás, vida vivida” (João de Freitas/ Filipe Pinto)  
“Voltaste” (Joaquim Pimentel/ António Rodrigues)  
“Voltei ao cais” (António Rocha/ Cavaleiro jr.)  
“Vou dar de beber à dor” (Alberto Janes)  
“Zanguei-me com meu amor” (Linhares Barbosa/ música popular)