

Ontogenia de la copla española: relectura del mito y la transgresión femenina en el franquismo

Recibido: 14/04/2025 | Revisado: 05/03/2026 | Aceptado: 30/04/2026
DOI: 10.17230/co-herencia.23.44.8303

Consuelo Pérez-Colodrero*

consuelopc@ugr.es

Desirée García-Gil**

desirega@ucm.es

Resumen En el franquismo, la copla y sus protagonistas transmitieron los principios del régimen a la sociedad del momento, pero también otros que la dictadura no pudo controlar. Este trabajo estudia la dicotomía entre lo normativo y contranormativo en la ontogenia de la copla española, a través del análisis de una selección del repertorio de Concha Piquer y Juana Reina, cuyas trayectorias vitales y profesionales sirven de marco contextual en el estudio. Los resultados revisan diferentes rasgos que la literatura científica y el saber popular han asignado a este patrimonio, examinados aquí, por primera vez, a la luz del análisis musical.

Palabras clave:

Copla española, franquismo, estudios de género, análisis musical, ontogenia, Concha Piquer, Juana Reina.

Ontogeny of the Spanish Copla: Rereading a Myth and the Female Transgression during the Franco Regime

Abstract During the Franco regime, the *copla* and its leading figures transmitted the principles of the regime to society, yet they also disseminated subversive elements that the dictatorship could not fully control. This study examines the dichotomy between the normative and the counter-normative within the ontogeny of the Spanish *copla* through the analysis of a selected repertoire from Concha Piquer and Juana Reina, whose life and professional trajectories provide the contextual framework for this research. The findings review various traits

* Universidad de Granada, España.
ORCID: 0000-0001-9995-0417

** Universidad Complutense de Madrid, España.
ORCID: 0000-0002-0591-6873

historically assigned to this cultural heritage by scientific literature and popular knowledge, examining them here, for the first time, through the lens of musical analysis.

Key Words:

Spanish *Copla*, Francoism, Gender Studies, Musical Analysis, Ontogeny, Concha Piquer, Juana Reina.

El concepto de ontogenia, tomado de las ciencias naturales (Haeckel, 1866) y trasladado al ámbito de los estudios culturales y musicológicos, se emplea de manera metafórica para describir el proceso por el que un género musical –en este caso, la copla, entendida como organismo cultural– se constituye y adquiere su identidad bajo condiciones históricas, sociales e ideológicas determinadas, en línea con los marcos teóricos que conciben los géneros culturales como formaciones de cuño histórico (Bajtín, 1982; Middleton, 1990; Tagg, 2013). Es precisamente este proceso por el que la historiografía de la música española ha vinculado de manera casi unívoca las palabras “copla” y “franquismo”, construyendo una narrativa que interpretaba el género como un instrumento ideológico al servicio del régimen –un vehículo de transmisión de valores patriarcales y conservadores que contribuyó a la construcción del imaginario de género femenino tal como lo concibió el nacional-catolicismo (Brenan, 1995; López Castro, 2007; Pineda Novo, 2012; Taylor, 2006)–. Sin embargo, recientes aportaciones han cuestionado esta lectura unívoca, enfatizando el origen republicano de la copla y la apropiación que de ella hizo el régimen autoritario (Encabo Fernández, 2019; Martínez García, 2013; Matía Polo y Torres Clemente, 2022).

Es cierto que la copla fue erigida como proyecto de construcción cultural, identitaria, social y de género asociado a la canción de consumo durante la dictadura franquista, transmitiendo, en especial a través de sus letras y su puesta en escena, una determinada idea de mujer y de nación, como lo han mostrado Colmeiro (2010), Cerón Torreblanca (2013) o Van Zummeren Moreno (2021). De manera específica y de acuerdo con los anteriores especialistas, este repertorio fue empleado por el régimen totalitario para construir un arquetipo femenino sumiso, culpable y redimido, al tiempo que una idea de nación unívoca, tradicionalista y moralmente homogénea o, dicho de otro modo, una unidad orgánica e indivisible, donde el orden social

y la moral católica, presentados como la esencia inalterable del “ser español”, eran custodiados y transmitidos por la mujer en el entorno que se le suponía natural y nativo: el hogar y la familia.

Con todo, parece evidente que, al mismo tiempo, la copla ofreció un amplio terreno para expresar estereotipos de género –entendidos como las representaciones culturalmente construidas y normativizadas de lo que debe ser y hacer una mujer en un contexto social determinado (Butler, 2007; Young, 2000)– contranormativos, que el régimen franquista no pudo controlar (Encabo Fernández y Matía Polo, 2020; García García, 2022; Calero Carramolino, 2023). Así las cosas, se ha argumentado el importante papel ideológico que este género y las copleras que le dieron vida, recabaron tanto para los vencedores como para los vencidos (Sieburth, 2014; Sopeña, 1996; Vázquez Montalbán, 2000).

Dado lo anterior, este trabajo tiene como finalidad principal esclarecer la dicotomía existente entre lo que la historiografía ha construido sobre la ontogenia de la copla española –entendida, como se ha señalado, como el proceso por el que este género adquirió su identidad bajo las condiciones históricas, sociales e ideológicas del franquismo–, y lo que el análisis de su repertorio revela, en particular en lo relativo a sus elementos normativos y contranormativos.

Este objetivo se abordará mediante el análisis de una selección pertinente y relevante del repertorio de dos de sus intérpretes más representativas durante el franquismo, Concha Piquer (Valencia, 1906-Madrid, 1990) y Juanita Reina (Sevilla, 1925-1999), cuyas trayectorias vitales y profesionales sirven de marco contextual para dicho análisis. El repertorio analizado ha sido seleccionado teniendo en cuenta las valoraciones presentes en la literatura en torno al objeto de estudio de este trabajo, en particular Moix (1993), Vázquez Montalbán (1997) y Román (2020). Como fecha clave y base del análisis, se toman como referencias, de un lado, el inicio de sus respectivas carreras artísticas y, de otro, la fecha clave de 1952, año que marca, con el inicio de las negociaciones con Estados Unidos para la posterior firma de los Pactos de Madrid, la progresiva apertura del régimen dictatorial, que también se tradujo en nuevas formas de expresión artístico-musicales (Piñeiro Blanca, 2013).

A este efecto, el estudio de la muestra seleccionada se articula a partir de una doble línea de trabajo metodológico. De un lado, el análisis de las letras de las coplas escogidas se aborda desde dos perspectivas complementarias: el análisis del discurso, siguiendo el marco propuesto por Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls (2001), que permite examinar los mecanismos lingüísticos y discursivos con los cuales los textos construyen significado y transmiten valores sociales e ideológicos; y el marco interpretativo desarrollado por Sieburth (2014), que, aplicado en específico al repertorio de la copla en el contexto franquista, permite tanto identificar las estrategias de codificación del mensaje en el texto poético como analizar las condiciones de su recepción, en particular la lectura en doble clave que de él hicieron sus oyentes.

Por otro lado, el análisis musical del corpus se sustenta en las aportaciones de Meyer (1956, 1973), cuya teoría de la expectativa y la emoción musical permite explicar cómo determinados recursos armónicos, rítmicos y melódicos generan significado en el oyente; y en el modelo semiológico de Nattiez (1987), del que se aplican las dimensiones poiética y neutra, esto es, el análisis del proceso de creación de la obra y de sus estructuras formales, con el fin de identificar de qué manera la escritura musical corrobora, matiza o contradice el mensaje de los textos cantados.

1. Mujer, música, franquismo

Durante el franquismo, la presencia femenina quedó estrictamente subordinada a la masculina, pues el discurso político-social limitaba a la mujer al ámbito de lo privado con el fin de perpetuar un ideal de tradición conservadora (Bosch Fiol y Ferrer Pérez, 2004). El régimen exaltó la familia, la maternidad, la abnegación y la obediencia como cualidades inherentes a la mujer, instaurándola como depositaria de los valores del bando nacional. Esta construcción de la identidad de género, basada en una biología esencialista, buscaba consagrarla exclusivamente como madre y esposa, alejándola de la esfera pública y convirtiéndola en el deseado “ángel del hogar” (Arce Pinedo, 2008; Ballarín Domingo, 2001), configurando así un imaginario social que

dotaba de legitimidad y naturalidad a roles que eran en realidad una construcción histórica e ideológica (Taylor, 2006).

Como lo señala Martín Gaité (1987), este modelo “ampli[ó] e intensific[ó] el mito de la santa madre que, como revancha, se instaló en tan ingrato modelo, renunciando a todo desahogo placentero, pero ensoberbeciéndose en su condición de mártir” (p. 107). Esta reclusión doméstica fue codificada en el Fuero del Trabajo de 1938, el cual dictaminaba que “la tendencia del Nuevo Estado e[ra] que la Mujer dedi[case] su atención al hogar y se separ[ase] de los puestos de trabajo”, por lo que quedaba “prohibi[do] [el] empleo de la mujer casada, a partir de un determinado ingreso que perciba su marido” (Ministerio de Organización y Acción Sindical, 1938, pp. 3319-3320). Solo se concedían algunas excepciones, entre las cuales se consideraban

ciertas clases de labores por su feminidad, [...] algunas especies de trabajos, por la relación que ha de hacerse con el público, por la agilidad y destreza de las mujeres y, en suma, por la delicadeza y afán de orden de que están poseídas, [pues] constituyen profesiones aptas para ellas (Pérez Serrano, 1945, p. 19).

Para ejecutar este control, el franquismo se auxilió de la Falange Tradicionalista y, en específico, de la Sección Femenina (SF). Esta organización fue la encargada de adoctrinar a la mujer para que cumpliera su “sagrada misión” como “reserva ideológica del Nuevo Estado”, señalándola como responsable de transmitir y preservar en el hogar los valores de la dictadura (Arce Pinedo, 2008, p. 20). Asimismo, en términos de Young (2000), la SF operó mediante una “escala de cuerpos” controlada, donde el cuerpo femenino debía ajustarse a una estética de la respetabilidad, la pulcritud y el recato (pp. 24-25). En este sentido, Richmond (2004) ha explicado cómo la SF recurrió a diversos medios y recursos para alcanzar sus fines, de entre los que fue crucial el control de la educación obligatoria; por su parte, Amador Carretero (2003), Martínez del Fresno (2010) o Pérez-Colodrero y García-Gil (2019), entre otros, han completado esta visión, mostrando cómo, en sus diferentes etapas, los programas de estudio incluyeron las enseñanzas de música y danza, lo cual convirtió a ambas disciplinas en verdaderos resortes emotivos al servicio de la unidad nacional y del modelo femenino que perseguía el régimen.

En ese sentido, resulta evidente que, en el sistema franquista, la música dejó de ser una manifestación neutral para convertirse en una herramienta de propaganda y control totalitario (Múñiz Velázquez, 1998). Así, el arte sonoro fue empleado explícitamente para construir una subjetividad femenina específica, operando en dos frentes complementarios: el folclore institucionalizado y la copla.

La SF resignificó el folclore para simbolizar lo rural y lo auténtico como sinónimos de lo femenino (Moreda González, 2012; García-Gil y Pérez-Colodrero, 2017). El canto coral se constituyó en el dispositivo *performativo* por excelencia, que validaba, siguiendo los postulados de Butler (2000), la existencia de la mujer española. Al cantar a coro, la individualidad se diluía en un conjunto integrado y sin estridencias, sirviendo de metáfora para la armonía social que el régimen aspiraba a construir. Para ello, se manipuló el folclore eliminando cualquier elemento de conflictividad, resistencia o erotismo presente en sus letras originales, convirtiéndolo –en apariencia– en un mero adorno estético despojado de agencia, al servicio de la propaganda del Estado (Pérez-Colodrero y García-Gil, 2016). Además, este acervo cultural fue silenciado conceptualmente en el sentido que propone Fricker (2017); esto es, mediante la eliminación deliberada de elementos lingüísticos y conceptuales que habrían permitido a las mujeres nombrar y comprender su propia disidencia o deseo, lo que originó una forma de injusticia hermenéutica que las despojaba de las herramientas necesarias para narrar o vivir identidades fuera del estrecho marco fijado por la dictadura.

De manera similar, el franquismo aprovechó la ubicuidad de la copla, ya desde la época republicana, en medios de difusión masiva como la radio y el cine, como un recurso idóneo para que las propias mujeres transmitieran valores conservadores y de control sobre la autonomía femenina, utilizando sus letras para que las mujeres interiorizaran castigos morales y conductas transgresoras (Prieto Borrego, 2016).

A pesar de lo expuesto, la copla fue, paradójicamente, también un espacio para la disidencia, pues los contramodelos de conducta que en ocasiones ofrecía daban visibilidad y concedían espacio simbólico y de identificación a modelos alternativos de feminidad, según lo han sugerido Moreno (2024) o López-Hidalgo y Peinado-Rodríguez (2024).

Con mucha frecuencia, las protagonistas de la copla transitaron la marginalidad, bien por razones sociales y étnicas, bien por su manera de vivir su sexualidad, pues por la ontogenia del género musical desfilan prostitutas (“Yo soy esa”, León *et al.*, 1952c), madres solteras (“Y sin embargo... te quiero”, León *et al.*, 1948) o adúlteras (“Romance de la otra”, León *et al.*, 1944), cuyas conductas no cabían en la estrechez moral del momento. De este modo, algunas de las figuras que desfilaron por la copla encarnaban una performatividad subversiva que quebraba la matriz de inteligibilidad del régimen (Butler, 2007), dignificando cuerpos situados en la periferia de la escala normativa (Young, 2000) y mitigando la privación epistémica que este propició, al dotar de validación y sentido a identidades que habían sido sistemáticamente despojadas de recursos para ser narradas y vividas (Fricker, 2017).

Este conjunto de contradicciones fue posible dada la absoluta preeminencia de la mujer en la copla. En primer lugar, porque las protagonistas poéticas por antonomasia de este repertorio fueron *ellas*, en tanto que, de las cuatrocientas letras que recoge Vázquez Montalbán (2000) en su célebre cancionero, casi el noventa por ciento está protagonizado o narrado por una fémina, como “Triniá” (León *et al.*, 1936), “La Parrala” (León *et al.*, 1940) o “La Zarzamora” (León *et al.*, 1946). En segundo lugar, porque esta “canción unipersonal, [...] de tipo narrativo, con frecuentes alusiones a la tópica andaluza y temática (des) amorosa, en la que tiene importancia central la gestualidad y teatralidad” (Pérez-Colodrero, 2025, [en prensa]), fue también principalmente interpretada por mujeres.

Considerando esta característica, el repertorio puede entenderse como contranormativo, pues se constituyó como un campo de trabajo en el que por lo general los hombres producían el texto y la música y las mujeres lo interpretaban, de tal suerte que la copla fue uno de los pocos contextos artísticos en los que mujeres y hombres se organizaron como iguales para poder desarrollar y producir un producto común. De forma paradójica, en esa producción conjunta, que pasaba la censura, los creadores masculinos seguían, en general, encorsetando a la mujer en el modelo ya expuesto, pero, al mismo tiempo dignificaban su figura al configurar personajes e historias que no ponían el acento en lo que la moral y las normas sociales y políticas imperantes

obligaban. Resulta significativo que fueran justo hombres insertos en el mismo sistema patriarcal quienes encontraron en la copla un cauce para visibilizar identidades marginadas, como lo revela de modo paradigmático el caso del letrista Rafael de León, cuya propia disidencia personal se ha leído como clave para la trasgresión de sus letras, en particular en la subcultura homosexual del franquismo (Lomas Martínez, 2020; Mira, 2004; Pineda Novo, 2012).

Como artistas de masas, además, las *copleras* disfrutaron de una amplia fama y repercusión social, lo que supuso que sus vidas y trayectorias artísticas llenaran las páginas del papel cuché, asumiendo los papeles protagónicos en buena parte de las películas que se filmaron durante la primera etapa del franquismo, que asimismo se han leído en clave subversiva (Labanyi, 1997; Woods Peiró, 2004). La literatura de referencia en torno a la ontogenia de la copla coincide en señalar que, en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, dos mujeres destacaron por encima del conjunto de copleras y cancionistas a la hora de interpretar e inspirar este repertorio: Concha Piquer y Juanita Reina, y, por esta razón, constituyen el núcleo de este trabajo (Martín Gaité, 1978; Moix, 1993; Román, 2020; Vázquez Montalbán, 1970).

2. Concha Piquer, una mujer moderna

La figura de Concha Piquer (1906-1990) ha sido abordada desde diferentes prismas, como artista, como mujer –e, incluso, como vehículo político–, por las polémicas transgresiones manifiestas tanto en su vida personal como en su carrera profesional (Ruiz, 2017), que desafiaban la “carencia de poder” (Young, 2000, p. 99) impuesta a las mujeres por el régimen franquista. No debe extrañar entonces, que la reciente biografía novelada de *la Piquer* –que en su juventud se fotografió casi desnuda, posando solo con un mantón de manila, que tuvo amantes, hijos ilegítimos, que generó divorcios y tuvo su propia compañía artística– se titule *Retrato de una mujer moderna* (Vicent, 2022).

Román (2006) ha señalado que Piquer fue, quizás, la mejor intérprete de las canciones del afamado trío formado por los andaluces Rafael de León (1908-1982), Antonio Quintero (1895-1977) y Manuel Quiroga (1899-1988). Además, este especialista considera que su repertorio podría organizarse, atendiendo a criterios de calidad y difusión,

en diferentes grupos: en primer lugar, en torno a sus coplas más representativas y aplaudidas, que fueron una presencia constante en sus actuaciones, como “Tatuaje” (León *et al.*, 1941), “Ojos verdes” (León *et al.*, 1935) o “La Lirio” (León *et al.*, 1940). En segundo lugar, a las que, a pesar de su gran calidad musical y literaria, no pueden acomodarse en la categoría anterior, si bien “en boca de cualquier otra cantante, serían los éxitos de su vida” (Rodríguez Moyano, 1988, p. 29), como “Amante de Abril y Mayo” (León *et al.*, 1957) o el “Romance de la otra” (León *et al.*, 1943); y, finalmente, a las que alcanzaron poca resonancia entre el público, pese a su indudable calidad, como “Almudena” (León *et al.*, 1940) o “No me quieras tanto” (León *et al.*, 1943).

En este repertorio, perfectamente enhilado en los sucesivos espectáculos que organizó como artista y empresaria, la Piquer fue normativa en su puesta en escena –los trajes, los adornos, las flores en el pelo, la interpretación–, al igual que lo hicieron el resto de copleras, atendiendo a cierto gusto de la política imperante. A su vez, fue una cantante *muy moderna*, pues dio un paso más en el fenotipo –esto es, en la expresión visible y reconocible– imperante en su contexto artístico-musical, saliendo en sus espectáculos “con un traje de encaje con volantes, estilo vestido de noche”, lo que supuso que, de forma premeditada o no, renovase “la manera de vestir entre las cantantes españolas” (Román, 2020, p. 133). De este modo, creó para cada uno de sus espectáculos una estela que seguirían el resto de las artistas que otrora se dedicaran al repertorio.

A su vez, las letras de una parte importante de su repertorio también fueron normativas y puede decirse que se convirtieron, como han apuntado Moix (1993) o Vázquez Montalbán (1970, 1997), en una suerte de serial radiofónico que, en una primera lectura, difundía la pauta moral del momento –al arbitrio de las convicciones políticas y sociales del auditorio, favoreciendo, en este sentido, la construcción de un “prejuicio de la economía de la credibilidad” para toda mujer que, por su actitud o aspecto, no encajara en el modelo dispuesto (Fricker, 2017, p. 18)–. Por último, la música, que, en ocasiones, contribuyó a generar también esa idea de sumisión y normalidad dentro del sistema político y social establecido, en otras pudo constituir un recurso para narrar el pensamiento divergente y contranormativo.

Un buen ejemplo de dicha manera de proceder es “En tierra extraña” (Penella, 1927), que una jovencísima Concha Piquer cantaba después de haber triunfado en Nueva York. La pieza, que la artista conservó en sus espectáculos incluso en plena posguerra, pudo evocar *lo español* en ambos bandos de la contienda, pues la letra puede entenderse como un profeso amor a la patria, que pudo ser incluso más exacerbado entre aquellos que querían y necesitaban encontrar un espacio de reivindicación y duelo para la población exiliada o para los familiares y amigos que corrieron esa suerte. Musicalmente, la composición parece ahondar en la idea expuesta. Escrita en compás binario, el lugar desde el que se canta y en el que discurre la celebración –Nochebuena, Nueva York, grupo de españoles–, se narra en una tonalidad en modo menor, pero gira de manera brusca al modo mayor a la hora del brindis, en particular cuando el texto menciona “el vino español” (cc. 50-51) y da paso de forma expectante y nostálgica a la escucha, en el gramófono, del significativo pasodoble “Suspiros de España” (Álvarez Alonso, 1903). La pieza podría leerse entonces, en el contexto franquista, como un arriesgado festejo de los exiliados, en el que la modalidad menor, más oscura, se emplea para referirse a lo foráneo, mientras que la tonalidad mayor se reserva para evocar el país *común* del que se está *lejos* debido al rapto del régimen totalitario, subrayando el valor positivo que se le asigna a la patria.

Por su parte, “Ojos verdes” de León, Quiroga y Valverde (1937), presenta también un modelo contranormativo de la conducta femenina, pues la acción dramática se desarrolla en un burdel, lo que supuso el frontal ataque de la censura durante el período franquista (Román, 2020). Compuesta antes de la Guerra Civil e inspirada en los ojos de la mujer de su compositor, de acuerdo con Ballesteros Panizo (2022), la pieza participa de las características de la música popular-tradicional asturiana, que se manifiesta en el continuo cambio armónico, la presencia de cromatismos en la voz y, debido a dicho juego de alturas en la línea melódica, en el respeto a la entonación propia del habla de dicha región.

El análisis de la pieza sugiere que los elementos musicales más interesantes se dan en el juego tonal, pues, aunque la pieza está escrita en modo menor, la armonía visita constantemente el relativo mayor,

en especial la región del IV y del VI grado, en momentos que resultan clave a la hora de realizar la lectura literaria de la pieza. Así ocurre, por ejemplo, cuando la letra narra la secuencia en la que el jinete presta atención a la serrana (“Dejaste *er cabayo* y yo lumbre te di”), pues la composición, según lo explicitado, gira al IV mayorizado (cc. 26-27, figura 1).

Figura 1. *Ojos verdes* (León, Quiroga y Valverde, 1937), cc. 49-55

The image shows a musical score for the song "Ojos verdes". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are: "De-jas-te er ca-ba-yo y yo lum-bre te dí y fue-ron dos ver-des lu-se-ros de ma-yo tus o-jos pa mí". The piano accompaniment has a bass line with a melisma marked 'A' over the words "de ma-yo".

Fuente: Elaboración propia.

Desde el punto de vista rítmico-melódico, la partitura sigue patrones muy del gusto del maestro Quiroga, que opta por la presencia en la partitura de figuras irregulares como melismas y síncopas para acentuar, de nuevo, ciertas secciones textuales. Al tiempo, el compositor es proclive a establecer un juego de cromatismos descendentes que desestabiliza la escucha y que resuelve, en la mayoría de los casos, en momentos muy descriptivos de la voz poética referidos a las cualidades positivas de la protagonista de la trama (“serrana”, cc. 17-18; “ojos verdes”, cc. 45-48, figura 2). Parece claro entonces, que el músico ha reservado para *ella* tanto el centro de la narración como los fragmentos musicales de mayor claridad tonal y expresividad melódica. Haciendo un paralelismo semiótico, esta forma de proceder podría entenderse como la valoración literaria-musical del sufrimiento emocional de la mujer por encima de su condición de prostituta o, en una lectura alternativa, de mujer libre, revirtiendo el juicio propio de la moral del momento.

Figura 2. *Ojos verdes* (León, Quiroga y Valverde, 1937), cc. 45-48

Fuente: Elaboración propia.

“Tatuaje” (León *et al.*, 1941) constituye otro caso especial en este conjunto. Omnipresente en las ondas radiofónicas durante al menos veinte años, tanto en el bando republicano como en el nacional, la canción narra una infructuosa búsqueda del amante en un entorno portuario. Diferentes especialistas han abordado el significado del texto poético, indicando, por ejemplo, que el hombre-amado simboliza tanto el peligro social como el deseo sexual, pues el entorno nocturno en el que desarrolla la acción, en el contexto de la sociedad española del franquismo, bajo toque de queda, se configuraba como una especie de liberación político-social (Bermúdez, 1997). La literatura científica también ha puesto el acento en el hecho de que los rasgos del amado, siendo demasiado llamativos entre los españoles de la época (“hermoso y rubio como la cerveza”), llevan a pensar que fuera un soldado alemán –cuya presencia fue familiar en la zona franquista durante la guerra (Vázquez Montalbán, 1997, p. 62)–, o, incluso, un integrante de las Brigadas Internacionales –mano derecha de la República, cuyos miembros llegaron en barco también desde Alemania (Sieburth, 2014)–.

Desde el punto de vista musical, el contexto de la canción, el mar, está fielmente representado en la partitura con el ritmo de vals en un consecuente compás ternario, mientras que la línea vocal sigue los patrones señalados como propios del estilo del compositor, Manuel Quiroga –gusto por los melismas, reiteración de cromatismos y, como

consecuencia, un entramado armónico complejo que resalta determinadas partes del texto—. Así, la presentación del personaje del marinero ocurre en una clara tonalidad mayor y en el adormecido vaivén del tiempo de vals, mientras que, en la narración del drama, la partitura entra en un evidente *tempo* de tango, con su característico compás binario, en el que el dolor del marinero se expresa a través de los valores métricos más cortos de toda la pieza (cc. 48-68), una amplia prevalencia del cromatismo (cc. 61-64, figura 3) y continuos cambios modales (cc. 55, 61, 63, 69).

Cabe entonces señalar que, también musicalmente, en “Tatuaje” existe ambivalencia a la hora de identificar la “luz sonora” del marinero, que puede leerse como un recurso de consuelo para los vencedores —que lo identificarían con el soldado nazi—, pero también para los vencidos —que lo asemejarían al de las Brigadas Internacionales—, situando a esta icónica copla en un difícil pero fructífero margen interpretativo en la compleja posguerra española.

Figura 3. *Tatuaje* (León, Valerio y Quiroga, 1941), cc. 61-64



Fuente: Elaboración propia.

3. Juana Reina, la novia de España

Frente a la valenciana Concha Piquer, Juanita Reina (1925-1999) nace en la sevillana calle Parras, en el barrio de la Macarena. Sus inicios artísticos datan de 1938, cuando a escondidas de su familia participó en el fin de fiesta de una zarzuela cantando la zambra “Salomé” (León *et al.*, 1933). Tras este desafío a la autoridad paterna, el éxito le llegó prontamente, con el espectáculo *Los Churumbeles* (1943), que estrenaba en el teatro San Fernando de su ciudad natal y le abrió paso tanto a una triunfante gira por toda Andalucía como a la grabación de sus

primeros discos para las prestigiosas casas Columbia y La Voz de su Amo (Pérez Ortiz, 2006). De manera paralela, Reina comenzó una carrera cinematográfica sin par, que inauguraba el título *La Blanca Paloma* (De la Torre, 1942) e incluyó cintas de tan amplia difusión y buena aceptación crítica como *Canelita en rama* (García Maroto, 1943), *La Lola se va a los puertos* (Orduña, 1947), *Vendaval* (Orduña, 1949) o *Gloria Mairena* (Lucía, 1952b), en las que desplegó sus increíbles dotes dramáticas. Poco después, Reina inauguraba su muy longeva y fructífera colaboración con el afamado trío que integran los ya mencionados León, Quintero y Quiroga. Este célebre triunvirato de creadores preparó para ella *Solera de España*, un conjunto de seis espectáculos cuya primera entrega, de 1943, ya incluía éxitos como “Tabaco y seda”, “Callejuela sin salida” o “Ni hablar del peluquín”.

En todo este período, Juanita Reina permaneció soltera, siguiendo una conducta irreprochable, dentro siempre del estricto cauce marcado por su severo y controlador padre —a quien llegó a apodarse “el telón de acero de Juanita Reina” (Moix, 1993, p. 99) por espantar eficazmente a todos los pretendientes de la artista—. Quizá por la ausencia de una pareja reconocida en los primeros años de su trayectoria profesional, se ganó en 1959, el título de “Novia de España”, e incluso recibió el Lazo de Dama de la Orden de Isabel la Católica (1961) y cantó su tardío matrimonio en la copla autobiográfica “En el último minuto” (León y Solana, 1971). En este sentido y más que Concha Piquer, Juana Reina encajó a la perfección en los “límites de la respetabilidad” (Young, 2000, p. 233) femenina del momento.

En su repertorio, Juanita Reina alterna coplas de hondo calado dramático, con números auténticamente cómicos. Entre los primeros, cabe destacar los pasodobles “Francisco Alegre” (León *et al.*, 1947), “Capote de grana y oro” (León *et al.*, 1951) o “Carmen de España” (León *et al.*, 1952), escritos de forma canónica en modo menor y ambientados en el mundo taurino, con el que el pasodoble guarda una relación evidente (Marco, 2003); mientras, los segundos incluyen el ya mencionado tanguillo “Ni hablar del peluquín” (León *et al.*, 1943), la marcha “Como dos barquitos” (León *et al.*, 1950) o el pasacalle “Compueta y sin novio” (León *et al.*, 1944). En unos y otros, se encuentran elementos normativos y contranormativos, en cuyo enunciado confluyen texto y música.

Así, en “Capote de grana y oro” (León *et al.*, 1951), que rememora, como homenaje, la muerte del torero Manolete, amigo de la cantante, Reina se presentaba a su público “muy sobria, sin peineta y siempre de negro” (Pérez Ortiz, 2006, p. 58), tal y como sugiere el propio texto de la copla (“que vistan de negro luego las mocitas”). El discurso musical respeta esta sencillez y sobriedad emocional, propias de la mujer-idea del momento (Butler, 2000), que la artista *performa* a cabalidad a través de la concatenación constante de los grados tonales de la escala (I-IV-V), dotando a la obra de una estabilidad armónica en la que los guiños al modo mayor coinciden con escasas palabras que apuntan al contento (“alegre como una rosa”, cc. 61-62, figura 4).

Figura 4. *Capote de grana y oro* (León, Quintero y Quiroga, 1951), cc. 61-62

The image shows a musical score for the song "Capote de grana y oro". It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is in the left hand, and the vocal line is in the right hand. The time signature is 2/4, and the key signature is one sharp (F#). The tempo marking is "pesante". The lyrics are "a - le - gre co - mo u - na ro - sa". The vocal line has a triplet of eighth notes on the word "ro - sa".

Fuente: Elaboración propia.

De manera similar, en el pasodoble “Carmen de España” (León *et al.*, 1952), escrito justo en el inicio del período desarrollista, se reclama de manera aún más evidente el modelo de feminidad conservador propio del régimen, que se hace presente asimismo en la puesta en escena *kitsch* –rozando el *camp*– que, a juicio de García García (2022), fue propia de la tonadillera. La obra presenta a una mujer-arquetipo de la nación, que, si bien coincide con la pintada por los viajeros románticos (Plaza Orellana, 1999; Zapata Vázquez, 2023), viste “bata de cola” y es “cristiana y decente”. Curiosamente, en el entorno menor del discurso musical de la copla, los versos principales se encuentran en el relativo mayor, que subrayan el carácter aseverativo del texto cantado (“Yo soy Carmen, la gitana, cigarrera de Sevilla”, cc. 22-24), aunque la sintaxis musical vira muy pronto a la esfera de la subdominante

menor (“Y a los guapos de Triana hago andar de coronilla”, cc. 28-30) para entrar, en esta modalidad, en el estribillo (“Carmen de España, manola”, cc. 54-57, figura 5).

Dicho estribillo se declama de manera muy particular porque, frente a la métrica binaria de toda la partitura, está escrito sobre grupos de valoración especial –tresillos de negras–, que sirven para cantar el nombre de la atávica protagonista (“Carmen de España”, cc. 54-55) y destacan, también desde la creación musical, el “palimpsesto” y la “rectificación del modelo” femenino que supone el texto poético de la copla (Rosal, 2011, p. 18), desafiando, por tanto, el ideal que tal texto quiere narrar.

Figura 5. *Carmen de España* (León, Quintero y Quiroga, 1952), cc. 54-57

The image shows a musical score for the song "Carmen de España". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The time signature is 2/4. The vocal line has two triplets of eighth notes: one on "Car men de Es" and another on "pa ña, ma no la". The piano accompaniment features triplets of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

Fuente: Elaboración propia.

Llama la atención que el anterior pasodoble se estrenó en el espectáculo *La rosa de los amores* (León *et al.*, 1952), en el que asimismo apareció la icónica zambra “Yo soy esa” (León *et al.*, 1952). Esta copla aborda, sin tapujos, el tema de la prostitución femenina o la mujer liberal, presente en tantas otras coplas, como las citadas “Ojos verdes” (León *et al.*, 1936) o “Tatuaje” (León *et al.*, 1941) de Concha Piquer. A la hora de interpretarla, Juanita Reina rechazó la escenificación que propuso Quintero, “a media luz, bajo un farol y fumando un cigarrillo”, optando por

coger entre sus manos un hermoso clavel al que, según palabras de la artista, besaría y mordería hasta crear una atmósfera de sensualidad que diera plenamente la magnitud del personaje (Pérez Ortiz, 2016, p. 62).

Escrita en un contrito si bemol menor y sobre un motivo perennemente descendente de la línea melódica, que bien podría sugerir la baja moral de la protagonista, la partitura, sin embargo, da pistas de una posible lectura alternativa, pues la línea con la que se cierra el estribillo y da nombre a la canción se canta sobre un inalterable acorde de tónica, en el que el verbo se conjuga sobre una sonora y distintiva disonancia (“Yo soy esa”, cc. 26-27, énfasis añadido; figura 6). El carácter contranormativo de esta inigualable pieza no debió pasar desapercibido por el régimen franquista, pues la censura obligó a insertar un breve monólogo cuando se incluyó en la película *Aeropuerto* (Lucía, 1952a) con el objeto de eliminar el poderoso espacio de identificación que constituía esta heroína amorosa.

Figura 6. *Yo soy esa* (León, Quintero y Quiroga, 1952), cc. 26-27



Fuente: Elaboración propia.

También es posible encontrar elementos contranormativos en la marcha “Como dos barquitos” (León *et al.*, 1950), en la que Reina se sacude “el estereotipo del sufrimiento y la sumisión” (Rosal Nadas, 2011, p. 90), diciéndole, según reza el texto poético, “adiós con el pañolito” al que fuera su prometido. La página se construye sobre re menor, tonalidad en la que se narra todo el desencuentro amoroso, pero el ritmo armónico del bajo, que pendula en forma constante entre el primer y el quinto grado, sugiere un resuelto paso caminante y la determinación de la protagonista ante los aparentemente dolorosos acontecimientos.

En términos musicales, esta posición emocional se ratifica en el giro al modo mayor sobre los versos clave de la narración (“Poco duró la alegría / Lo nuestro ya s’acabó”, cc. 49-55, figura 7), pero sobre todo en la segunda parte del estribillo, en el que el bajo procede en un imparable tetracordo descendente que contrasta con vivacidad con el ascenso de la línea melódica, sobre todo cuando se cantan los versos “tu bandera y mi bandera/ ya no han de volverse a ver” (cc. 88-95), que hacen evidente que la cantante “despega” de una situación que, sin duda, iba a condenarla de por vida y a la que se suponía obligada por su condición de mujer. En un contexto en el que la soltería femenina era un estigma (Martín Gaité, 1987), que precisamente la “Novia de España”, como se conocía a Juanita Reina, se despidiera así, feliz y desafiante, al futuro marido, debe considerarse, cuando menos, una irreverencia.

Figura 7. *Como dos barquitos* (León, Quintero y Quiroga, 1950), cc. 49-55

The image shows a musical score for the song "Como dos barquitos". It consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature changes from one flat (B-flat) to no flats (C major) at the beginning of the second phrase. The time signature is 3/4. The lyrics are: "¡Po-co du - ró la ale - grí - a! ¡Lo nues-tro ya s'a-ca ba - o!". The piano accompaniment features a descending tetrachord in the bass line during the second phrase, contrasting with the ascending melodic line of the voice.

Fuente: Elaboración propia.

Conclusiones

El análisis efectuado permite revisitar la ontogenia de la copla española, confirmando que su proceso de constitución como género bajo el franquismo estuvo imbuido por una tensión irresoluble entre lo normativo y lo contranormativo. Así, la copla, al igual que otras manifestaciones culturales, como el cine (Labanyi, 1997; Woods Peiró, 2004) o el folclore depurado (Moreda Rodríguez, 2012; Pérez-Colodrero y García-Gil, 2016), fue un repertorio fagocitado por el régimen franquista, que se valió de su amplia aceptación para difundir determinados valores sobre la patria, las relaciones sociales y las obligaciones de la mujer, pero, al tiempo, constituyó un evidente espacio de agencia y negociación.

Así, en un contexto en el que el franquismo intentaba controlar la voz de la mujer a través del canto coral y el folclore depurado, la copla operaba en una dimensión diferente, aunque no menos poderosa. Marcada por el estrellato, la pasión desbordada y, a menudo, la ambivalencia moral, la copla proyectaba una imagen de poder y éxito individual que chocaba de manera frontal con el ideal de austeridad y sacrificio doméstico del falangismo, *performando* así un comportamiento de género contranormativo (Butler, 2007) y construyendo una “subjetividad femenina alternativa” al margen de la moralidad hegemónica del nacionalcatolicismo (Woods Peiró, 2004, p. 42).

De este modo, la copla se erigió como una valiosa memoria sentimental, un diccionario emocional alternativo para las mujeres que restituía, siquiera parcialmente, los recursos simbólicos y conceptuales de los que el régimen las había privado (Fricker, 2017). En este sentido, actuó como otras manifestaciones culturales del período manipuladas por el sistema, como el cine; esto es, en calidad de “representación carnavalesca de placer utópico” que permitía lecturas alternativas en términos de raza, clase y género (Labanyi, 1997, p. 227).

Para valorar la presencia de estos elementos normativos y contranormativos en las piezas seleccionadas de Concha Piquer y Juana Reina, deben valorarse contextualmente sus respectivas biografías, pues, pese a sus diferencias, ambas compartieron la gestión de sus carreras como cancionistas, empresarias y actrices, e interpretaron un repertorio con la autoría común del trío Quintero-León-Quiroga. Ambas artistas fueron normativas, sobre todo, al poner en escena su repertorio y representaban la mujer-idea que pretendía el régimen, pero también subversivas al rebelarse contra la norma moral imperante (Butler, 2000). Si bien esto no siempre ocurrió en su vida privada –como es el caso de Reina–, sí sucedió con frecuencia en la profesional, legando coplas que son bandera de lo contranormativo por narrar identidades en conflicto con la norma dominante: “Ojos verdes” (1935) y “Tatuaje” (1941), en el caso de Piquer; o “Yo soy esa” (1952) y “Como dos barquitos” (1950), en el de Reina.

A través de estas letras, la copla puso en el centro tanto su cuerpo abyecto (Young, 2000), como los de las protagonistas de las piezas icónicas citadas, que se encontrarían en el último peldaño de la


degradación social y moral al constituir la antítesis del cuerpo limpio, sano, controlado y sexualmente productivo respaldado por la SF, pero que este repertorio dignifica al convertirlos en una forma de arte. Por último, su mera dedicación profesional a la copla participa de la contradicción que supuso el desempeño laboral de otras figuras femeninas contemporáneas, de la que es ejemplo paradigmático Pilar Primo de Rivera (Barrera, 2020; Lavail, 2008).

El análisis efectuado llama la atención, en primer lugar, sobre las letras cantadas por ambas artistas. Si bien en una primera lectura los textos de las coplas estudiadas podrían interpretarse como vehículo de transmisión de los principios del régimen imperante, un acercamiento más profundo permite rastrear una manera alternativa de hacer las cosas, de pensar y de sentir. Esta manera de proceder fue posible por permanecer camuflada en los amplios márgenes del lenguaje polisémico y por la complejidad de los procesos de codificación del significado en la recepción de los mensajes, que han señalado especialistas como Eco (1973) o García García (2022), puesto que la censura y la presión social fueron implacables en el período estudiado, según han explicitado autores como Ruiz Bautista (2008) y Pérez Zalduondo (2011).

En este mismo sentido, es importante recordar que los compositores y letristas del repertorio sobre el que se acomoda este trabajo fueron músicos y literatos que, con frecuencia, fueron perseguidos por los poderes políticos (Arce, 2020) –en particular en el caso de León (Pineda Novo, 2012)–, que pudieron encontrar un invaluable medio para comunicar a la masa sus posiciones en las letras y la música de sus coplas. Parece evidente, entonces que, si bien la copla en general y las copleras estudiadas en particular, fueron un producto que se ajustaba a los requisitos y a las necesidades del régimen franquista, también son susceptibles de ser analizados y entendidos bajo otro prisma, esto es, como vía de escape en un entorno de vigilancia, ocultismo, pena y castigo, que la censura no pudo discernir.

El análisis musical de estas piezas, que por primera vez se asume en un trabajo académico, constata a la luz de nuevas evidencias algunos de los extremos señalados por la literatura científica que ha aparecido hasta la fecha, y recogida en este artículo. Así, el estudio formal de los elementos del lenguaje musical corrobora la doble lectura en la

que es posible encuadrar el repertorio. En efecto, el empleo de determinados recursos rítmicos, melódicos y armónicos, en combinación con las ideas expresadas por el texto cantado, hace posible verificar cómo la copla expresaba, a través de la música, ideas opuestas a las que dictaba la norma consagrada por el sistema dictatorial, tal y como ha habido ocasión de comprobar. En este sentido, resulta fundamental seguir estudiando el corpus de la copla bajo esta herramienta y desde la musicología, una tarea sobre cuya urgencia han alertado diferentes especialistas, como Torres Mulas (2012), de manera que sea posible alcanzar resultados ulteriores, que confirmen o desmientan los aquí presentados, en trabajos futuros.

En cualquier caso, las evidencias presentadas permiten sugerir que tanto Concha Piquer como Juana Reina contribuyeron a ampliar el campo de batalla simbólico para otras mujeres y otras artistas, sosteniendo el campo de resistencia epistémica y corporal y preparando el camino de las futuras intérpretes del repertorio, como Rocío Jurado, Sara Montiel o *Martirio* 

Referencias

- Álvarez Alonso, A. (1903). *Suspiros de España*. [Canción]. s. l.
- Amador Carretero, M. P. (2003). La mujer es el mensaje: los coros y danzas de la Sección Femenina en Hispanoamérica. *Feminismos*, (2), 101-120. <https://doi.org/10.14198/fem.2003.2.07>.
- Arce Pinedo, R. (2008). *Dios, patria y hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo xx*. Universidad de Cantabria.
- Arce, J. (2020). Recepción en La Granja: Franco, las “folclóricas” y las más altas jerarquías. En E. Encabo e I. Matía Polo (Eds.), *Copla, ideología y poder* (pp. 49-63). Dykinson.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal* (T. Bubnova, Trad.). Siglo XXI.
- Ballarín Domingo, P. (2001). *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Síntesis.

- Ballesteros Panizo, M. P. (2022). Entonación como sistema complejo y análisis de la melodía asturiana. *Oralia*, 15, 307-324. <https://doi.org/10.25115/oralia.v15i1.8173>.
- Barrera, B. (2020). La Sección Femenina en perspectiva: historias y otros relatos sobre las mujeres de Falange. *Historia Contemporánea*, 62, 265-295. <https://doi.org/10.1387/hc.20029>.
- Bermúdez, S. (1997). “Music to My Ears”: *Cuplés*, Conchita Piquer, and the (Un)making of Cultural Nationalism. *Siglo XX*, 15(1-2), 33-54.
- Bosch Fiol, E. y Ferrer Pérez, V. A. (2004). Sumisión y obediencia al marido: el ideario de la Sección Femenina. *Arenal. Revista de Historia de Mujeres*, 1(11), 175-195. <https://doi.org/10.30827/arenal.v1i11.16185>.
- Brenan, G. (1995). *La copla popular española*. Miramar.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa* (M.^a A. Muñoz, Trad.). Paidós.
- Calero Carramolino, E. (2023). La copla en las prisiones durante el primer franquismo (1939-1959): de instrumento de higienización del penado a catarsis de la rebeldía. En M. García Plata (Coord.), *De la ciudad a la nación. Un acercamiento a la canción española contemporánea* (pp. 89-126). Sílex.
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- Cerón Torreblanca, C. (2013). Copla y género: la mujer española en la copla durante el franquismo. En P. Pezzi Cristóbal (Coord.), *Historia(s) de mujeres en homenaje a M.^a Teresa López Beltrán* (vol. 2, pp. 361-371). Universidad de Málaga, AEIHM. <https://n9.cl/9mjnlj>.
- Colmeiro, J. (2010). *Canciones con historia: Cultural identity, historical memory and popular songs*. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4(1), 31-45. <https://doi.org/10.1080/1463620032000058668>.
- De la Torre, C. (1942). *La Blanca Paloma*. [Película]. Exclusivas Diana.
- Eco, U. (1973). *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*. Bompiani.
- Encabo, E. (Ed.) (2019). *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

- Encabo, E. y Matía Polo, I. (Eds.) (2020). *Copla, ideología y poder*. Dykinson.
- Fricker, M. (2017). *La injusticia epistémica* (R. García Pérez, Trad.). Herder.
- García García, L. (2022). *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*. Plan B.
- García Maroto, E. (1943). *Canelita en rama*. [Película]. Rafa Films.
- García-Gil, D. y Pérez-Colodrero, C. (2017). Música, educación e ideología por y para Mujeres de la Sección Femenina a través de los contenidos de Y. *Revista de la mujer nacionalsindicalista* y Medina (1938-1946). *Historia y Comunicación Social*, 22(1), 123-139. <https://doi.org/10.5209/HICS.55903>.
- Haeckel, E. (1866). *Generelle Morphologie der Organismen*. Georg Reimer.
- Labanyi, J. (1997). Race, gender and disavowal in Spanish cinema of the early Franco period: missionary film and the folkloric musical. *Screen*, 38(2), 215-227. <https://doi.org/10.1093/screen/38.3.215>.
- Lavail, C. (2008). De la creación de la Sección Femenina (1934) a la campaña electoral de 1936: modalidades de intervención de las mujeres falangistas en la esfera pública. *Arenal*, 15(2), 345-370. <https://doi.org/10.30827/arenal.v15i2.3036>.
- León, R. de y Solano, J. (1971). *En el último minuto*. [Canción]. s. n.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1940). *Almudena*. [Canción]. s. l.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1943). *Ni hablar del peluquín*. [Canción]. En *Solera de España (Tabaco y seda)*. Valencia, Teatro Eslava.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1943). *No me quieras tanto*. [Canción]. s. l.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1943-1949). *Solera de España [1-6]*. [Espectáculo músico-teatral]. s. l.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1944). *Compuesta y sin novio*. [Canción]. En *Solera de España n.º 2 (La niña de espuma)*. Córdoba, Gran Teatro.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1944). *Romance de la otra*. [Canción]. s. l.

- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1946). *La Zarzamora*. [Canción]. s. l.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1947). *Francisco Alegre*. [Canción].
En *Solera de España n.º 2 (La niña de espuma)*. Madrid, Teatro Reina Victoria.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1948). *Y sin embargo... te quiero*. [Canción]. s. l.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1950). *Como dos barquitos*. [Canción]. En *Rosa espinosa*. [Espectáculo músico-teatral]. Valladolid, Teatro Calderón.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1951). *Capote de grana y oro*. [Canción]. En *La niña valiente* [espectáculo músico-teatral]. Valladolid, Teatro Calderón.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1952a). *El puerto de los amores* [espectáculo músico-teatral]. Madrid, Teatro Lope de Vega.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1952b). *Carmen de España* [canción].
En *El puerto de los amores* [espectáculo músico-teatral]. Madrid, Teatro Lope de Vega.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1952c). *Yo soy esa*. [Canción]. s. l.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1957). *Amante de Abril y Mayo*. [Canción]. s. l.
- León, R. de, Quintero, A. y Quiroga, M. (1953). *Yo soy esa*. [Canción]. La voz de su Amo.
- León, R. de, Quiroga, M. y Ochaíta, J. A. (1940). *La Lirio*. [Canción]. s. l.
- León, R. de, Quiroga, M. y Valverde, S. (1937). *Ojos verdes*. [Canción].
Airline.
- León, R. de, Valerio, X. y Quiroga, M. (1940). *La Parrala*. [Canción]. s. l.
- León, R. de, Valerio, X. y Quiroga, M. (1941). *Tatuaje*. [Canción]. Quiroga.
- León, R. de, Valverde, S. y Quiroga, M. (1933). *Salomé*. [Canción]. s. n.
- León, R. de, Valverde, S. y Quiroga, M. (1936). *Triniá*. [Canción]. s. l.
- Lomas Martínez, S. (2020). La copla de Rafael de León desde una perspectiva *queer*: del deseo atormentado al goce *camp*. En E. Encabo y M. Matía Polo (Eds.), *Copla, ideología y poder* (pp. 271-287). Dykinson.

- López Castro, M. (2007). *Imagen de las mujeres en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas*. [Tesis Doctoral, Universidad de Málaga]. Repositorio de la Universidad de Málaga. <http://hdl.handle.net/10630/2553>.
- López-Hidalgo, C. y Peinado-Rodríguez, M. (2024). El modelo de feminidad franquista a través de la música. Del adoctrinamiento a la transgresión. *Géneros*, 13(2), 81-98. <http://dx.doi.org/10.17583/generos.14031>.
- Lucía, L. (1952a). *Aeropuerto*. [Película]. Ariel.
- Lucía, L. (1952b). *Gloria Mairena*. [Película]. Cifesa.
- Marco, T. (2003). De la música como tauromaquia. En A. García-Baquero González, Antonio y P. Romero de Solís (Eds.), *Fiestas de toros y sociedad* (pp. 637-646). Universidad de Sevilla.
- Martín Gaité, C. (1978). *El cuarto de atrás*. Destino.
- Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Anagrama.
- Martínez del Fresno, B. (2010). 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 G. Pérez Zaldondo y M. I. Cabrera García (Coords.), *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo xx* (pp. 357-406). Universidad de Granada.
- Martínez, S. (2013). "Stick to the copla!" Recovering old Spanish Popular Songs. En S. Martínez y H. Fouce (Eds.), *Made in Spain. Studies in Popular Music* (pp. 90-100). Routledge.
- Matía Polo, I. y Torres Clemente, E. (Eds.) (2021). *Detrás de la imagen: cine, canción y baile en España (1931-1959)*. Universidad Complutense de Madrid.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
- Meyer, L. B. (1973). *Explaining Music. Essays and Explorations*. University of Chicago Press.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Open University Press.

- Ministerio de Organización y Acción Sindical. (1938). Orden sobre el trabajo de la mujer. *Boletín Oficial del Estado*, 183(diciembre 31), 3219-3220. <https://n9.cl/zyz8b>.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*. Egales.
- Moix, T. (1993). *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*. Plaza y Janés.
- Moreda, E. (2012). “La mujer que no canta no es... ¡ni mujer española!”: Folklore and Gender in the Earlier Franco Regime. *Bulletin of Hispanic Studies*, 89(6), 627-644. <https://doi.org/10.3828/bhs.2012.48>.
- Moreno, C. (2024). *La copla queer*. Almuzara.
- Múñiz Velázquez, J. A. (1998). La música en el sistema propagandístico franquista. *Historia y Comunicación Social*, 3, 343-363. <https://n9.cl/m88acr>.
- Nattiez, J.-J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Christian Bourgois. [Music and Discourse. Toward a Semiology of Music, 1990, C. Abbate, Trad., Princeton University Press].
- Orduña, J. (1947). *La Lola se va a los puertos*. [Película]. Cifesa.
- Orduña, J. (1949). *Vendaval*. [Película]. Orduña Films.
- Penella, M. (1927). *En tierra extraña*. [Canción]. s. n.
- Pérez Ortiz, M.J. (2016). *Juanita Reina. Un estilo, una época*. Arguval.
- Pérez Serrano, J. (1945). *El retorno al hogar de la mujer trabajadora*. Ministerio de Trabajo.
- Pérez Zalduondo, G. (2011). Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945). *Arbor*, 751, 875-886. <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5005>.
- Pérez-Colodrero, C. (2025). “La copla, siempre”: algunas versiones y revisiones del género en las músicas populares-urbanas actuales. En D. Martín López y M. A. Espinosa Villegas (Eds.), *Patrimonio y conflicto*. Universidad de Granada [en prensa].
- Pérez-Colodrero, C. y García-Gil, D. (2016). “Despertando en las almas jóvenes un amor profundo por España”: estudio del cancionero de la sección

- femenina del frente de juventudes de F.E.T y de las J.O.N.S. (1943). En C. Collado Seidel (Ed.), *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX* (pp. 49-64). Comares.
- Pérez-Colodrero, C. y García-Gil, D. (2019). Música y educación femenina en el Primer Franquismo: un estudio bibliográfico-narrativo a través de la prensa periódica. En T. Fernández Ulloa (Coord.), *La identidad en el mundo hispánico. Igualdades y desigualdades en los siglos XIX, XX y XXI a través de diversos textos* (pp. 51-65). Academia del Hispanismo. <https://hdl.handle.net/10481/88269>.
- Pineda Novo, D. (2012). *Rafael de León, un hombre de copla*. Almuzara.
- Piñeiro Blanca, J. M. (2013). Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España. *Revista del CEHGR*, (25), 237-263. <https://n9.cl/8avdj>.
- Plaza Orellana, R. (1999). *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Ayuntamiento de Sevilla.
- Prieto Borrego, L. (2016). La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo. *Arenal*, 23(2), 287-320. <https://doi.org/10.30827/arenal.v23i2.3944>.
- Richmond, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange 1934-1959* (J. L. Gil Aristu, Trad.). Alianza.
- Rodríguez Moyano, A. (1988). *Conchita Piquer. El nombre de la copla*. Cofás.
- Román, M. (2006). *Crónicas de la copla*. Fundación Autor.
- Román, M. (2020). *Los grandes de la copla*. Alianza.
- Rosal Nadales, M. (2011). *Poética de la sumisión. Malos tratos y respuestas femeninas en las coplas*. Instituto de Estudios Almerienses.
- Ruiz Barrachina, E. (2017). *La España de la copla, 1908*. [Documental]. Impacto Films. Accesible en <https://n9.cl/cubol>.
- Ruiz Bautista, E. (Coord.) (2008). *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*. Trea.
- Sieburth, S. (2014). *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista* (M. Talens, Trad.). Cátedra.
- Sopeña, A. (1996). *La morena de mi copla*. Crítica.

- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*. Mass Media Music Scholar's Press.
- Taylor, C. (2006). *Imagarios sociales modernos* (R. Vilà Vernis, Trad.). Paidós.
- Torres Mulas, J. (2012). La canción española: tradición, testimonio y pervivencia. [Texto leído en *Encuentros / Encounters 2011: "Music and Dictatorship in Franco's Spain, 1936-1975"*. Center for Iberian and Latin American Music. University of California, Riverside; febrero 18, 2011]. *Real Academia de Doctores*. <https://n9.cl/dswqwa>.
- Van Zummeren Moreno, G. (2021). *La música como instrumento propagandístico en el primer franquismo (1939-1951)*. [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. Repositorio de la Universidad de Málaga: <https://hdl.handle.net/10630/20929>.
- Vázquez Montalbán, M. (1970). *Crónica sentimental de España*. Lumen.
- Vázquez Montalbán, M. (1997). *Tatuaje*. Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (2000). *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*. Crítica.
- Vicent, M. (2022). *Retrato de una mujer moderna*. Alfaguara.
- Woods Peiró, E. (2004). From Rags to Richies: The ideology of stardom in Folkloric Musical Comedy Films of the late 1930s and 1940s. En A. Lázaro-Reboll y A. Willis (Eds.), *Spanish Popular Cinema* (pp. 40-58). Manchester University Press.
- Young, I. M. (2000). *La justicia y la política de la diferencia* (S. Álvarez, Trad.). Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.
- Zapata Vázquez, M. (2023). *La construcción de los mitos románticos en torno a la mujer andaluza y su deconstrucción a través de la obra de Pilar Albarracín, María Cañas y María Alcaide*. [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. <https://hdl.handle.net/11441/152145>.

Financiación: *Filogenia y ontogenia en educación musical. Sinergias en la evolución de la historia, la didáctica y la psico-sociología del hecho musical* (PID2023-149162NB-I00). Entidad financiadora: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación (AEI), Proyectos de Generación de Conocimiento 2023. Duración: 01/09/2024 – 31/08/2027.