

RAFAEL DE LEÓN: POESÍA Y CANCIÓN POPULAR ESPAÑOLA

Silvia ALONSO
Universidade de Santiago de Compostela

Serge Salaün, en el comienzo de su riguroso estudio *El cuplé (1900-1936)*, habla del entroncamiento de la copla con dos corrientes populares españolas: el teatro y la música. Tal como señala con anterioridad Vázquez Montalbán en su valiosa *Crónica sentimental de España* (1971), en los años 40 se pone de relieve la presencia de la zarzuela como referente culto del pueblo, que canta durante la posguerra cuplés y tonadillas con acentos diferentes. Salaün insiste enormemente en el valor del cuplé y la tonadilla de corte sicalíptico, en el revulsivo que ante una realidad opresiva suponía un espacio como el del cuplé, donde el sentir popular podía mostrarse rebelde e iconoclasta. Así, interpreta la evolución de la copla en los años 40 y 50 como una devaluación, como una domesticación, un retroceso, en definitiva, de algo que el pueblo habría conquistado como propio.

(...) la evolución de la canción hacia el drama y la sensiblería no deja de representar, en algunos aspectos importantes, un singular retroceso.

Con la llegada y el imperio del cuplé “sentimental” y “dramático”, se instaura la era de los estereotipos más trillados, y solapadamente, más conservadores. Cualquiera que sea el marco geográfico o social de las canciones, domina ya el melodrama, con esquemas narrativos limitados: el amor drama, la mujer vilmente engañada o abandonada, la mujer pérfida, la mujer coquetona, el amor único y verdadero. Todo

esto se podrá combinar con un perdón generoso o con una venganza, con alguna que otra muerte al final (muy poco), la combinatoria de los ingredientes no autoriza muchas variantes funcionales: sólo el contexto aporta –supuestamente, hemos visto que la lista tampoco es tan larga– la impresión de novedad. Y son así miles y miles de canciones las que erigen en monumento a la mujer eterna, mujer-objeto, juguete de los hombres, de la vanidad o de sí misma (la mujer es tan débil), con una innegable propensión a la moral burguesa y católica (Salaün 1990, 184).

Acuerdos y desacuerdos con S. Salaün

Queremos proponer una pequeña reflexión ante los presupuestos de partida de Salaün en lo que se refiere a lo popular: ¿es cierto que el sentir popular es rebelde e iconoclasta? ¿Por qué lo avanzado es la crítica y la parodia abierta, y no la polifonía ideológica que se filtraba en muchos de los productos de masas de aquella época?

En su descripción del paso de la canción sicalíptica al “cuplé sentimental o dramático”, y en general en todas sus observaciones sobre la ideología del cuplé existe cierto maniqueísmo. Por otra parte, tampoco puede decirse que la canción sicalíptica sea un dechado de originalidad precisamente en lo que a los temas se refiere. Si algo destaca en el cuplé y la copla es el sincretismo y la capacidad para el retrato, y los retratos de todo tipo se basan en convenciones a lo largo y ancho de todas las literaturas. Los estereotipos no son menos populares ni más burgueses y superestructurales, sino simplemente propios de toda ficción y arte, que es el material que al fin y al cabo tenemos entre las manos al hablar de la copla y su poesía en la posguerra.

Y está bien probada en todos los tiempos, incluida la actualidad, la necesidad de la ficción y sus estereotipos que existe en lo llamado “popular” o, si se quiere, en la sensibilidad cotidiana de los públicos distantes de lo académico y de los ámbitos de cultura más elitistas. Un vistazo a la programación televisiva y a los protagonistas de la crónica rosa que monopoliza tardes y canales desde hace varios años en España lo demuestran.

Queremos reclamar la apertura del estudio de la copla a un punto de vista no tan férreamente historicista y de esta forma enlazar con un factor importante que se salta Salaün: la ficcionalidad y la necesidad de ficcionalización. Creemos que no se debe tratar la canción, como género músico-literario que es, como un rígido reflejo sociológico. Existe una necesidad de evasión, juego y catarsis que es intrínseca al hombre y que ha guiado el consumo de las artes en todos sus niveles de calidad y excelencia (o excrecencia). A esta necesidad, que podríamos considerar acentuada

en épocas especialmente oscuras, ha respondido la copla, el cuplé “dramático” o “sentimental” como lo llama Salaün, hasta nuestros días.

Un ejemplo claro en nuestros días de la necesidad de que el mundo estereotipado del cuplé sentimental se asome a la “realidad” es la imperiosa tendencia actual a una ficcionalización que sigue usando las convenciones sociales de la época a la que asociamos la copla: la época de las mujeres putas o novias, las duquesas que se casan con toreros, las despechadas que encarnan en revistas y platós al prototipo de la protagonista del “Romance de la otra”; hay princesas del pueblo y duquesas octogenerias que se casan para satisfacción del pueblo “a pesar del tango de lo de la edad”. Y tantas otras historias de traiciones, corrupciones y testimonios falsos y verdaderos que alimentan prensa y programación televisiva y parece ser que hasta ocupa lugar en los juzgados.

Más adelante en su estudio de 1990 habla Serge Salaün de la “elipsis del cuerpo” al referirse a la entrada del cuplé en el dominio de la canción sentimental. De nuevo creemos que se trata de un error el adoptar una visión parcial, limitada a la lectura del contenido de un texto escrito. Si hay algo que no se puede soslayar al tratar con la copla es su carácter performativo. La “elipsis del cuerpo” no es significativa en un arte como el de la canción, y está definitivamente anulada en el momento de la *performance*, donde el cuerpo de la intérprete absorbe omnipresente al personaje de la historia contada y cantada.

En este trabajo, que aspira sólo a ser de carácter introductorio y no erudito, nuestro objetivo es trazar, a través de un ejemplo, un marco teórico y metodológico para el estudio de la producción poética de Rafael de León destinada al circuito de la canción popular o popularizante. Como comienzo de este enfoque, que es intencionadamente no historicista por entender que este aspecto está ya brillantemente analizado sobre todo por Manuel Vázquez Montalbán, proponemos una hipótesis sobre la complejidad genológica de gran parte de los textos: el que formaría parte sustancial del repertorio de doña Concha Piquer, y en especial lo escrito en colaboración con el libretista Antonio Quintero y con el músico Manuel López Quiroga en las décadas del 40 al 60.

Este corpus, recogido parcialmente tanto en el cancionero de Rafael de León que editan Josefa Acosta, Gómez Lara y Jiménez Barrientos (1994) como en los tres volúmenes de partituras de Ediciones Quiroga titulados *Grandes creaciones de Concha Piquer* (2004), muestra la presencia en la copla a partir de los años 40 de un modelo de textualidad que aúna elementos de los tres vértices principales que se

consolidan como referentes genológicos en la tradición literaria romántica y la crítica posterior: lírica, épica y drama.

Creemos que son este sincretismo y esta densidad, que ahora trataremos de explicar en términos formales, los que determinan el éxito de su producción de canciones, y no simplemente un azar o el uso propagandístico innegable que el franquismo hizo de ella. El mismo Salaün, en un excelente escrito homenaje a Vázquez Montalbán (Salaün, 2007), traza tres ejes esenciales alrededor de los cuales giraría el estudio de la canción popular según este autor: la perspectiva sociopolítica (con atención especial tanto al factor ideológico como al tecnológico que facilita su difusión), la perspectiva cultural (en la que se incluye una original teoría de la recepción de la canción), y por último una necesaria rehabilitación estética de la canción. La percepción científica y cultural del fenómeno de la canción implicaría en primer lugar el reconocimiento de ésta como un género dotado de su propio código, no subsidiario y diferente en su naturaleza y en su valoración de la novela, la poesía y el teatro. Concluye Salaün, muy acertadamente y siguiendo a Vázquez Montalbán, que “hay que afrontar el problema de la calidad estética de la canción” (Salaün 2007, 50). Casi al final de su artículo, prefigura un tanto vagamente las líneas en las que cuajaría el estudio estético y hermenéutico completo de la canción:

Vázquez Montalbán no pormenoriza demasiado las características formales y genéricas que expliquen la calidad de algunas canciones, pero da unas pistas convincentes. Interviene la calidad de algunas letras, la enjundia de ciertas formulaciones, el placer de la lengua, tanto en lo cómico como en lo dramático, pero es evidente que el papel de la música es prioritario en su opinión. Toda canción es una alquimia sutil entre un texto, una música y un intérprete que le presta voz, cuerpo y teatralidad y es susceptible, en algunos casos excepcionales, de “convertirse en imagen-símbolo” (Salaün 2007, 51).

La justificación de las líneas que siguen se encuentra en este deseo de merecida profundización en la canción popular. Por otra parte, es un particular reconocimiento de la obra que Rafael de León produce en colaboración con Quiroga y Quintero el que me impulsa a recoger humildemente el testigo tantas veces aplazado.

Densidad y enjundia

El primer factor que consideramos en el hecho del reconocimiento general de la gran “densidad” que percibe cualquier oyente aficionado al escuchar este tipo de canciones tiene paradójicamente una explicación relacionada con una clasificación teórica (y por tanto necesariamente abstracta) del fenómeno literario. Podemos hablar de la adscripción de las canciones al achigénero **lírico** de forma general y sin ningún

tipo de matización. Son líricos estos textos según la gran mayoría de los criterios que se han venido empleando en la teorización literaria: desde el temático, que prevé la especialización del género poético como lenguaje de la efusión sentimental, hasta el formal, que desde la antigüedad contaba con la realización cantada de las palabras (“lírica” era aquello cuyo recitado o canto se acompañaba de la lira, y por extensión de la música).

El componente **épico** no está presente en todas las canciones de nuestro corpus, pero sí en muchas de ellas, y fácilmente podría dar lugar a una clasificación en subgéneros temáticos presididos por la figura del héroe o la heroína. Nos encontramos en los textos con héroes de la valentía (“Romance de Valentía”, y toda la saga de coplas de toreros), heroínas de dimensiones bíblicas de la castidad y la honra (“Candelaria la del Puerto”) y del sufrimiento amoroso (“Y sin embargo te quiero”, “Romance de la Otra”, “Yo no me quiero enterar”). Es dentro de la presencia del “*epos*” y sus convenciones donde procedería analizar el componente ideológico y el uso como vehículo de popularización del pensamiento hegemónico.

La presencia del **drama** es notabilísima y se acentúa a partir del inicio de los 50. En primer lugar, es un fenómeno propio del género dramático el hecho de que la producción del texto esté prefigurada con el objetivo de su realización y actualización concretas: se escribían estas canciones para su puesta en escena, para su interpretación por parte de una u otra cantante. Es más: se escribía pensando en una cantante determinada y contando con la fecunda mixtificación que se produce entre el yo lírico de muchas de las obras con el yo empírico (aunque seguramente ya altamente ficcionalizado) de la intérprete.

Por otra parte, y dentro del nivel intratextual, hay en la mayoría de las canciones una constante cesión de palabra del narrador heterodiegético a los personajes. Hasta aquí lo más obvio. Pero también queremos señalar la presencia de un elemento que bien podría caracterizar un subgénero dentro de la copla melodramática y de la producción de Rafael de León en concreto: la aparición de “voces” o rumores colectivos que desempeñan una función semejante a la del coro en la tragedia griega. En los ejemplos de este fenómeno nos encontramos con muestras de un manejo hábil y de apariencia natural de la enunciación lírica y del uso casi virtuosístico de las voces poéticas. Este tejido de palabras y ecos provenientes de distintos enunciadores intradiegético conformaría un segundo factor de densidad semiótica frecuente en una parte significativa del repertorio al que nos referimos. La pericia del músico no suele ser ajena a esta propuesta ya literariamente (y por lo tanto metafóricamente)

polifónica. El uso de códigos propios del sistema musical tiende a subrayar esta heterogeneidad presente en la parte verbal de los textos. O tal vez tendríamos que invertir los términos de nuestra observación y decir que una música o un tratamiento determinado del material melódico, rítmico y armónico dictan al poeta una especial libertad a la hora de poner en marcha en la canción un juego de doble o triple enunciación especialmente complejo.

Los “cantares” de las canciones. *Candelaria la del puerto.*

La calumnia y el cantar injurioso aparecen como tópico sobre el que giran gran cantidad de canciones de nuestro trío de autores. Dan lugar casi siempre a una metaficción músico-literaria; a la aparición de un segundo e incluso tercer nivel de diégesis con la cesión de voz a diferentes personajes. Una voz no implicada en los hechos contados presenta una historia, historia que constituye el corpus de la canción desde el punto de vista verbal; sin embargo, junto a la anécdota contada (cantada) esta voz presenta también comentarios, opiniones, juicios y hasta canciones que muy frecuentemente aparecen tematizados y convertidos en su propio núcleo argumental. Ocurre, entre otras ocasiones, en “Rosa la de los lunares” (pasodoble de 1952 escrito para Antofñita Moreno), cuyo estribillo habla de una calumnia y su reparación, en “La Ventolera” (de 1944, que popularizó Lola Flores y que cuenta con una sorprendente explicación y resolución argumental de la habladoría), y también en el ejemplo que hemos escogido aquí: el de “Candelaria la del Puerto”, Canción-Marcha de 1957.

CANDELARIA LA DEL PUERTO

Letra de **QUINTERO y LEON** Marcha canción Música de **QUIROGA**

Tpo. de Marcha

PIANO

The image shows a musical score for the song 'Candelaria la del Puerto'. It is a piano accompaniment for a 'Marcha canción' (song-march). The score is written for piano (PIANO) and consists of two systems of music. The first system is labeled 'Tpo. de Marcha' (March tempo). The music is in 2/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The score is set in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and starts with a piano (p) dynamic marking.

Tanto la adscripción a una determinada forma musical vocal que realizan los autores (“Canción-marcha”), como la indicación rítmica y agógica del inicio (“*tempo de marcha*”) remiten ya a un componente épico que se entenderá plenamente tras la escucha completa de la pieza: se nos muestra a una mujer que responde al tópico de la defensora o guardiana de su honra con una exageración ennoblecedora que la aproxima ya no a modelos ideológicos triunfantes en la época de composición, sino a arquetipos de dimensiones bíblicas (nuestra Candelaria no dista mucho de una casta Susana o una Judith incluso)

Candelaria la del Puerto es la rosa de la playa,
Un jazmín entre los labios y en los ojos todo el mar
Y en cuestiones de cariño a los hombres tiene a raya,
Porque sabe dar desplantes y es mujer buena y cabal.

Sin duda esta etopeya inicial de la protagonista, que suena en un despreocupado Do mayor (tonalidad general de la canción), no presagia el drama de muerte y venganza que se avecina. Pero el juego modulante entre las tonalidades de Do mayor y Do menor se percibe ya en los compases que conforman la introducción instrumental, previa a la presencia de la palabra. Observemos que el juego no se establece con el tono relativo menor, como ocurre en otros contextos de alternancia entre tonalidades (pensemos en canciones más sencillas, o en la utilización que la forma *sonata* clásica hace del tono relativo menor de una tonalidad), sino con Do menor, un tono homónimo, por así decirlo, respecto al cual la variación es únicamente modal, pero cuya distancia es mucho más profunda. Culturalmente, las evocaciones y expectativas que provoca un Do menor nos remiten al campo de lo fúnebre, a veces con un matiz de reflexión elegíaca y a veces en todo su patetismo trágico. El desplazamiento a Do menor se afianza en este cuarto verso, que de todas formas remite a una modulación presente, como ya hemos dicho, en la introducción instrumental. El resto de la estrofa se desarrolla con acordes de tonalidades más próximas a estos tonos alternantes que seguirán presentes a lo largo de la partitura con una sorprendente fidelidad al clima emocional del texto al que acompañan.

Se introduce la anécdota del conflicto amoroso con Antonio, que es rechazado por Candelaria, y esto da lugar a nuevas modulaciones a Mi bemol mayor e incluso Si bemol mayor que, aun siendo tonos próximos a Do menor, mantienen cierta ambigüedad desenfadada al no traspasar la frontera de las tonalidades mayores.

CANDELARIA LA DEL PUERTO

Letra de
QUINTERO y LEON

Marcha canción

Música de
QUIROGA

Antonio el de Punta Umbria
Le dijo que la quería
Pero Candela lo rechazó,
Y el mozo en los mostradores
Apuestas hizo de amores
Y una calumnia le levantó.
Y en las olas de espuma
De la bahía
Una copla bailaba
De noche y día:

El final de la estrofa I dará paso al cambio de voz lírica y al texto de la calumnia, irremisiblemente avocado al Do menor antes de la vuelta a la estrofa II. Es clara la cesión de voz a la primera persona, con la reproducción en boca del despechado Antonio de las palabras que afrentarán a Candelaria.

hi - a - - - - - u - na co - pla baí - la - ha de no - che y di - a - - - - - Can - de -
vin - te - - - - - no - he gl a - gua som - brí - a se me - ce un can - te - - - - - Can - de -

la - ría la del Puer - to - - - - - an - de y mi - re us - té - di - ce que el que - ré mo - ca - ha co - no -
la - ría la del Puer - to - - - - - no sa - be de ná pa - ra con - tes - tá de sí fue un de -
A - ve - ní - güe us - té don - de es - tá el par - né, con el con - tra -

Estribillo

Candelaria la del Puerto,
Ande y mire usted,
Dice que el querer
Nunca ha conocido,
Y aunque afirma que eso es cierto,
¡ay, válgame Dios!,
Por lo menos yo
No me lo he creído.
Y si no, ¿quién fue aquel mozo
Que llegó del Arahal
Y con ella junto al pozo
Platicó de madrugada?
¿A qué poner centinela
En las tapias de su huerto,
Si después hay quien se cuela
Silencioso como un muerto?
Y hasta le abre con cautela
Con su mano la cancela
Candelaria la del Puerto.

Llama la atención la minuciosidad con la que se reproduce ya no el rumor y su contenido en general, sino la forma de narrarlo del calumniador, que siembra sospechas, intercala exhortaciones y preguntas retóricas y hasta recurre a una alegoría de la honra y la virginidad como es la del huerto tapiado, para llegar, en una focalización perversa, a la mano de Candelaria abriendo su casa (y su lecho) secretamente al amante. La acumulación de figuras retóricas en la parte verbal de este estribillo es asombrosa, digna de un acercamiento más detallado a aspectos como la presentación sintáctica y fónica del texto que, sin embargo, no sería oportuno en el marco de este trabajo.

Lo importante, lo que no podemos soslayar en un estudio que pretenda explicar el funcionamiento de los códigos literario y musical brillantemente aunados en la canción, es que el devenir tonal del estribillo mostrará peculiaridades melódicas y armónicas que convergen con matices destacables en el texto, como es el de la furtividad. Entre ellos destacaremos dos:

- La mención a Candelaria y su insistencia en su inocencia, que se presentan en el primer y quinto versos del estribillo, se interpretan por indicación autorial más fuerte (*f*) que el resto de versos del estribillo, marcados con un *pianissimo* (*pp*) totalmente acorde con el murmullo expresivo del cuchicheo implícito en la actitud del hablante.

- Al mismo tiempo, aparece el séptimo grado alterado ascendentemente en contextos en los que no realiza la función de sensible (si natural, anulando el bemol de la armadura). Este hecho remite al uso de una escala armónica, que se desvía de la convención de uso de la escala mixta o melódica. Lo encontramos en los versos que aluden directamente a la presencia del amante furtivo (*si después hay quien se cuela/silencioso como un muerto*).

cue - la, _____ sí - len - cio - so - co - mo un muer - to, _____ y has - ta
vie - ra _____ por mis vi - vos y mis muer - tos, _____ que la
bra - le _____ no di - rá que no le sal - vier - to, _____ que gn - tre

le a - bre con cau - te - la con su mu - no, la can - ce - la Can - de - la - ría la del
mis - mo que las fie - ra con - tra "tú" se de - fen - die - ra Can - de - la - ría la del
li - nio y ro - sa - le ha sem - brao tam - bién pu - ña - le Can - de - la - ría la del

Por supuesto, la interpretación de Concha Piquer se recrea enfáticamente en este uso peculiar de la escala armónica. El esquema musical de Quiroga, así como la interpretación dramatizada de la cantante, subrayan el contraste de voces poéticas y de líneas éticas de los personajes.

En la segunda estrofa, homogénea en cuanto a la presencia de una tercera persona narrativa, nos encontramos con una acumulación de información en lo que se refiere a la narración de hechos: la paradójica reacción de Candelaria ante la calumnia de Antonio, la caprichosa vida del mozo, su muerte violenta y los rumores y conjeturas del pueblo sobre el asesinato.

Candelaria la del Puerto, ante el falso testimonio,
En lugar de echarse luto, se ha vestido de color,
Y la gente la miraba ir de brazo del Antonio
Que gastaba en sus caprichos más dinero que un milord.

El pueblo dijo y redijo
Que fue por mor de un alijo
De unos brillantes y de un collar.
Y a Antonio el de Punta Umbría,
Con un tiro ya sin vida,
Lo echó a la playa la bajamar.
Y en la oscura bahía cuando hay levante
Sobre el agua sombría
Se mece un cante:

La alternancia Do mayor/Do menor en los cuatro primeros versos vuelve a incidir en una especialización: el Do menor del cuarto verso corresponde con la vida disipada de Antonio, mientras que en los tres versos anteriores la tonalidad mayor acompaña a las palabras que se refieren a Candelaria.

La modulación a Mi bemol mayor que acompaña al verso quinto, que en la primera estrofa correspondía al conflicto entre los personajes protagonistas, presenta aquí el suceso de la muerte de Antonio y las especulaciones del pueblo a propósito de ello, con una curiosa inversión en el orden: primero los rumores, luego la imagen del cadáver hallado en la playa.

Candelaria la del Puerto
No sabe de ná
Para contestar
Que si fue un delito;
Y lo jura y es bien cierto
Que en tocante a amor
Nunca discutió
Con el tal mocito.
Una copla levantaron
Contra mí como un puñal,
Y las olas se encargaron
De vengarme del cantar.
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 tos se defendiera
Candelaria la del Puerto

El estribillo irrumpe no con el canto elegíaco que anuncian los dos últimos versos de la estrofa (*sobre el agua sombría/ se mece un canto*), sino con la reacción airada de Candelaria ante las dudas sobre la muerte de Antonio. Aparece el estilo indirecto en la tercera persona reproduciendo el juramento de Candelaria, pero a continuación, reafirmando con vehemencia, hay una transición a la primera persona en la voz y punto de vista que proporciona la explicación metafórica de Candelaria (*y las olas se encargaron/ de vengarme del cantar*) y el epílogo autoreafirmador de su heroica castidad (con exhortación incluida- *por mis vivos y mis muertos*). El desplazamiento del asunto del motivo de la muerte de Antonio a la propia reafirmación de los principios de Candelaria acaba significativamente con la emblemática mención a sí misma en tercera persona.

La repetición íntegra de la música del estribillo no hace más que abundar en este desplazamiento hacia la exhibición de fortaleza heroica de la protagonista. Todo él constituye una *amplificatio* retórica en la que la complicación modulante de la partitura que hemos descrito anteriormente sirve de apoyo como material ya conocido para la confusa entrada verbal en una escena que bien podría corresponder al principio a las respuestas de Candelaria en un interrogatorio.

Averigüe usted
Dónde está el parné
Con el contrabando.
Lo pueden buscar
Desde Gibraltar
Hasta San Fernando.
Ni diamantes, ni pulseras,
Ni zarcillos, ni collar,
Yo no arrió mi bandera
Por tan poco capital.
Voy vestida de cristales
Con el alma al descubierto,
Quien se acerque a mis umbrales
No dirá que no le advierto,
Que entre lirios y rosales
Ha sembrado también puñales
Candelaria la del Puerto.

La voz de Candelaria se apodera en exclusiva de lo que podría ser una escena dialogada, y el tono de sus palabras va desde el desafío altanero a los que investigan sobre la hipótesis de una trama de contrabando hasta la definitiva autopresentación

magnificadora, hacia la cual se transita desde un símil militar (*yo no arrió mi bandera*) y a través de un tópico conjunto triunfal de metáforas.

Hay un vacío de texto significativo y muy poco misterioso al comienzo de esta repetición del estribillo: dos compases de música en Do mayor. No hay ninguna duda de que cualquier público corearía en ellos el nombre ausente de quien se ha constituido ya en símbolo omnipresente de la defensa heroica de la castidad y la buena reputación: Candelaria la del Puerto.

Volvamos a Salaün para concluir. Resulta interesante el comentario que realiza para finalizar su estudio:

Difícil revisión de los conceptos e instrumentos analíticos implica la canción que algo tiene en común con la crítica: técnica e ideología van imbricadas y no es tan fácil admitirlo o resolverlo. El valor estético, entre la ideología, la moral, la filosofía y la afectividad, tiene dificultades para abrirse caminos objetivos y científicos. Hay que lograrlo y los fenómenos de cultura de masas como el cuplé lo pueden favorecer. Lo de siempre: la canción aliena y libera (Salaün 1990, 205).

El conflicto que subraya, el que muestra alienación y liberación como términos de una paradoja final, responde de nuevo a una lectura excesivamente documentalista e inmanentista del texto y del arte en general. Se obvia lo fundamental: el uso que el consumidor hace de la canción que escucha, que canturrea o que parodia. La oportunidad y variación de este uso descontextualizador y recontextualizador, o simplemente el convertirla en bagatela nostálgica para el pasatiempo, se basa en los presupuestos que rigen la eterna legitimidad y valor de la ficción y el juego, eso que tan bien ha explicado Yuri Lotman en *La estructura del texto artístico*:

El juego supone la realización de una conducta particular - "lúdica" - diferente de la conducta práctica y determinada por el manejo de modelos científicos. El juego supone la realización simultánea (¡y no el cambio consecutivo en el tiempo!) de la conducta práctica y convencional. El que juega debe recordar al mismo tiempo que participa en una situación convencional - no auténtica - (el niño recuerda que el tigre es de juguete y no le teme) y no recordarlo (en el juego el niño considera que el tigre de juguete está vivo). A tigre vivo el niño solamente lo teme; al tigre disecado solamente no lo teme; al batín rayado echado sobre una silla y que representa en el juego el tigre le tiene un poco de miedo, es decir, al mismo tiempo le teme y no le teme (Lotman, p. 85).

CANDELARIA LA DEL PUERTO

Letra: León, Quintero (1957)

Música: Quiroga (marcha)

I

Candelaria la del Puerto es la rosa de la playa,
 Un jazmín entre los labios y en los ojos todo el mar
 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,
 Y el mozo en los mostradores
 Apuestas hizo de amores
 Y una calumnia le levantó.
 Y en las olas de espuma
 De la bahía
 Una copla bailaba
 De noche y día:

Estrillo

Candelaria la del Puerto,
 Ande y mire usted,
 Dice que el querer
 Nunca ha conocido,
 Y aunque afirma que eso es cierto,
 ¡ay, válgame Dios!,
 Por lo menos yo
 No me lo he creído.
 Y si no, ¿quién fue aquel mozo
 Que llegó del Arahál
 Y con ella junto al pozo
 Platicó de madrugá?

¿A qué poner centinela
 En las tapias de su huerto,
 Si después hay quien se cuela
 Silencioso como un muerto?
 Y hasta le abre con cautela
 Con su mano la cancela
 Candelaria la del Puerto.

II

Candelaria la del Puerto, ante el falso testimonio,
 En lugar de echarse luto, se ha vestido de color,
 Y la gente la miraba ir de brazo del Antonio
 Que gastaba en sus caprichos más dinero que un milord.

El pueblo dijo y redijo
 Que fue por mor de un alijo
 De unos brillantes y de un collar.
 Y a Antonio el de Punta Umbría,
 Con un tiro ya sin vida,
 Lo echó a la playa la bajamar.
 Y en la oscura bahía cuando hay levante
 Sobre el agua sombría
 Se mece un cante:

Estrillo

Candelaria la del Puerto
 No sabe de ná
 Para contestar
 Que si fue un delito;
 Y lo jura y es bien cierto
 Que en tocante a amor
 Nunca discutió
 Con el tal mocito.
 Una copla levantaron

Contra mí como un puñal,
 Y las olas se encargaron
 De vengarme del cantar.
 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 tos se defendiera
 Candelaria la del Puerto

Estríbillo (repetición)

Averigüe usted
 Dónde está el parné
 Con el contrabando.
 Lo pueden buscar
 Desde Gibraltar
 Hasta San Fernando.
 Ni diamantes, ni pulseras,
 Ni zarcillos, ni collar,
 Yo no arrío mi bandera
 Por tan poco capital.
 Voy vestida de cristales
 Con el alma al descubierto,
 Quien se acerque a mis umbrales
 No dirá que no le advierto,
 Que entre lirios y rosales
 Ha sembrao también puñales
 Candelaria la del Puerto.

Referencias Bibliográficas:

- ACOSTA DÍAZ, J., M. J. GÓMEZ LARA y J. JIMÉNEZ BARRIENTOS (Eds.), 1994: *Poemas y canciones de Rafael de León*. Sevilla: Alfar.
- BURGOS, A., 1992: "El maestro Rafael de León", en *Diario 16*, 3 de diciembre de 1992.
- CANSINOS ASSENS, R., 1985: *La copla andaluza: folklore*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- EDICIONES QUIROGA S.L., 2004: *Grandes creaciones de Concha Piquer* vol. 1. Madrid: 2004.
- LEÓN, Rafael de, 2004: *Entre el gozo y la pena*. Ed. Daniel Pineda Novo. Sevilla: Renacimiento.
- LOTMAN, Y.M., 1988 [1970]: *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- REINA, M. F., 2009: *Un siglo de copla. De Concha Piquer a Miguel Poveda: la historia definitiva de un género inmortal*. Barcelona: Ediciones B.
- SALAÜN, S., 1990: *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral.
- , 2007: "Defensa e ilustración de la canción popular según Manuel Vázquez Montalbán", en J.F. Colmeiro (coord), *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*. Tamesis Book Limited, pp. 35-52.
- SUBIRÁ, J., 1933: *La Tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., 1998 [1971]: *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Grijalbo.
- , 2009 [1976]: *Tatuaje*. Barcelona: Diario Público.