

# DEL “DIN Y EL DON” AL “QUÉ Y EL CON”: CIRCUNSTANCIAS Y NARRATIVIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HEROÍNA SENTIMENTAL EN LA CANCIÓN ESPAÑOLA

**Manuel J. Gómez Lara**  
**(Universidad de Sevilla)**

Hablar del amor forma parte de la educación sentimental de cada individuo y sería difícil identificar este estado en nosotros mismos sin el ingente corpus de discursos que lo enuncian (1); en ese sentido las coplas indudablemente pusieron voz a los afectos de toda una generación, al decir de Manuel Vázquez Montalbán, *suponían esa ración de estética que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe* (2). Pero ¿qué sentido tienen esos temas sesenta, setenta u ochenta años después, cuando las condiciones sociales y económicas del público son otras muy distintas? Sonia Hurtado Balbuena, en uno de los trabajos de mayor calado sobre el género, insistía en enmarcar su sofisticado estudio lingüístico en una lectura historicista que le llevaba a afirmar:

«Como género, ha superado los parámetros temporales en los que se produjo para articularse como un corpus canónico con muy pocas posibilidades de evolución. Ese corpus ya es tradicional y como tal se recibe en el acto pragmático de comunicación».(3)

¿Es ésta la única conclusión pertinente? ¿Es imposible fijar un nuevo marco pragmático que nos permita entender su valor para el imaginario de las nuevas generaciones? Creo que no y lo que sigue es un intento de reflexionar en esa dirección.

El modelo de canción sentimental protagonizada por un personaje femenino -la inmensa mayor parte de las que forman el corpus del género- suele articularse bien a modo de confesión, declaración de principios, ruego o lamento, bien haciendo transitar a sus heroínas por circunstancias narrativas muy precisas que les permiten reivindicar sus afectos y alzarlos como bandera de su superioridad moral. Para ello los autores articulan a nivel textual complejas combinaciones de estilos -libre, directo e indirecto-, elaborados complementos o adjuntos circunstanciales y giros lingüísticos reconocibles como parte de la fraseología del habla popular española: uso recurrente de la función apelativa, de apodos, de ciertos rasgos fonéticos como la caída de la “d” intervocálica; seseo o pérdida de la alveolar vibrante simple en posición final de palabra. Todo ello, además,

haciendo un uso muy flexible y sofisticado de estructuras métricas aparentemente simples de cinco, seis u ocho sílabas.

Así, aparecen paisajes urbanos reconocibles como puertos, calles, plazas, palacios, puertas, ventana o celosías, y también cadencias temporales características de ciertos modelos narrativos como la leyenda histórica, el chisme, la novela sentimental, o la crónica negra. Por ejemplo, la historia de la “María Amparo”, *una flamencona/ que gastaba un aire y tenía un aquel*, arranca de manera tópica -*cuando la noche cerraba-*, pero pronto se singulariza:

«Los sevillanos dijeron/ que por San Telmo la vieron/ con el rostro  
*esmoreció.*/Y se perdieron sus huellas/ como la luz de una estrella/a la  
orillita del río./ Mas cuando el rey se casó,/no la volvieron a ver/ y esta  
coplilla corrió/ por la Puerta de Jerez:/ ¿Se *pués* saber de qué y por qué la  
María Amparo no está en Sevilla?/ ¿Y el din y el don, y el qué y el con del  
guapo mozo de las patillas?/ ¿Se *pués* saber de qué y por qué con un empaque  
de emperatriz,/en tálburí de allí *pa'* aquí, la flamencona va por  
Madrid?»(“María Amparo”, Q&L&, 1945) (4)

Estas oraciones aparentemente exógenas que inquietan –sin respuesta- sobre la trama y pueden parecer, desde el punto de vista compositivo, meros accesorios en la descripción de la protagonista o sus acciones son sin embargo cruciales para que el oyente puede perfilar y predecir el devenir de la historia. Tan es así que las composiciones adquieren una pátina de realismo que ha llevado a leerlas como casos documentales del periodo histórico en el que fueron escritas y, consecuentemente, evaluadas según parámetros políticos o sociológicos antes que literarios.

Desde mi punto de vista, la capacidad de la copla para representar afectos no radica en generar personajes ajustados a los actuales valores sobre las relaciones de género, sino en sintetizar mediante claves textuales y sonoras momentos de conflicto sentimental en los que, de manera puntual, podemos reconocer más allá del género de las protagonistas; este reconocimiento nos permite calibrar el peligro, el desvarío o el absurdo que esos afectos implican. Por ello, en lugar de intentar reivindicar personajes aplicándoles un filtro, positivo o negativo, construido desde ideas contemporáneas dictadas por políticas de género políticamente correctas, pero de escaso recorrido psicológico, propongo reconocer estos personajes como muestrario de patologías afectivas, emblemas sentimentales, artificios retóricos que rasgan la cortina de nuestro inconsciente y sobresaltan la paz de nuestros pulcros hogares de clase media.

Por ejemplo, veamos a las circunstancias temporales utilizadas como vehículo para expresar un delirio malsano por quién no solo no nos ama, sino que incluso nos desprecia. Así lo cantaba Estrellita Castro en el espectáculo *Romería*:

«Cuando se marcha de noche/no le pregunto *aondeva*,/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».

A esta primera referencia al no-preguntar, ubicada entre la noche y el filo del día, sigue la identificación en el estribillo del no-hacer con una imagen locativa imposible del dolor: *No sé lo que hacer,/ que me duele la cal de los huesos,/de tanto querer*. Y concluye en un tiempo concreto fijado por las manecillas del reloj:

«¿Dónde estará ahora?/¿Qué será de él?/¿Qué otros labios estará besando/*pa* 'calmar su sed?/ Y me dan en vilo la una y las dos,/ y me voy clavando,/ como dos puñales,/las dos manecillas que tiene el reloj».(“Los tientos del reloj”, Q&L&Q, 1946)

Es interesante notar como la fuerza dramática de la composición se desvanece cuando en lugar de ser Estrellita Castro o Marifé Triana las que encarnan la voz anónima de la protagonista, es Rafael Farina quien cuenta la historia en tercera persona. (5)

Antes que escandalizarnos, creo que es importante observar los extremos verbales como elementos que favorecen la empatía por las protagonistas ya que la ausencia de moralidad-o dignidad-, la falta de recato en la expresión de la pasión es resultado de exhibir sin pudor el deseo que brota entre cadenas asociativas ajenas a los dictados de las prohibiciones morales o legales:

«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».(“Pozo de muerte”, Q&L&Q, 1953)

A menos que nos empeñemos en elaborar una antología sesgada que nos devuelva una visión tranquilizadora del género que hable de los derechos y deberes de hombres y mujeres en el mundo real, lo más repetido en las coplas es el odio violento, el miedo, la obstinación en las falsas ilusiones amorosas, el placer en el dolor o en la venganza y la locura; todo ello sirve de proyección estética a situaciones percibidas por los individuos como parte de su propio universo sentimental. Afectos y comportamientos que, si en las

coplas tienen que justificarse por su supuesta relación con el franquismo, curiosamente sí son admisibles como parte de la gran tradición literaria en Fedra, Antígona, o Medea.

Valga a modo de resumen provisional de estos complejos usos estilísticos individualizadores la zambra “Corazón, dile a la boca”, de Quintero León y Quiroga, incluida en el espectáculo *El libro de los sueños*, estrenado por Juana Reina en el Teatro Gran Vía de Salamanca, el 10 de septiembre de 1954. La canción comienza con una ajustada representación del enamoramiento súbito. En la primera estrofa una subordinada temporal que incide en el momento en que éste surge y su objeto: *Cuando me lo presentaste/como tu mejor amigo,/ pongo al cielo por testigo/que sin habla me quedé.* En la siguiente, aparece una segunda oración temporal que indica el efecto de ese enamoramiento, referido en estilo directo al marido, presente sólo en el discurso: *Me deslumbraron sus ojos/ con claridades de aurora/ y en el mismo punto y hora/ se me murió tu querer.*

En la tercera, intervienen las localizaciones y otro interesante recurso dramático: el diálogo referido en directo por uno de los hablantes, combinado con la tercera persona que hace progresar la acción:

«(1ª pers.) Tú no te diste ni cuenta,/ pero luego en la ventana/ rompí de pronto a llorar/(2ª pers. en estilo indirecto) y a tu porqué por mi llanto/ respondí: (1ª pers. en estilo directo) “vuelve mañana”/por no clavarte un puñal».

Tras la introducción del conflicto, el estribillo elabora el tipo de afecto del que la protagonista se convierte en emblema: la contradicción entre el sentir y el decir, al instar a los órganos donde se asientan la pasión y el habla a un imposible diálogo:

«Corazón dile a la boca/ que por piedad no se abra,/ que no diga una palabra/que voy a volverme loca./Que lo que ayer fue delirio/se me borró de la frente,/ y hoy tengo entre cuatro cirios/ mi amor de cuerpo presente./ Que no lloro de agonía,/ ni por desesperación,/ que este llanto es de alegría/ por esta rosa escondida/ que nació en mi corazón».

Las imágenes de muerte asociadas al enamoramiento ilícito se suceden sin pausa: el delirio es silenciado para convertirse en un cadáver -el de la tranquilidad matrimonial- entre cuatro cirios. Sin embargo, hay un componente de vida en esa renuncia: la rosa escondida. Frente a este tumulto sentimental, la renuncia del amor aparece como decisión compartida, en el que la protagonista nos cuenta y le cuenta su renuncia al único que no puede escuchar su confesión: *Él descubrió por mis ojos/ de cómo yo lo*

*quería/ y aunque me correspondía/ no se quiso ni enterar./ Y decidimos a un tiempo/  
darle muerte a este cariño/ para que tú, como un niño,/no te echaras a llorar.*

Y esa agonía se ubica en una geografía familiar pero imaginaria que nos acerca a la protagonista, que en el segundo estribillo insiste en el imposible diálogo interior y avanza del velatorio del amor a su sepultura de olvido. De este modo la canción se cierra con una imagen de soledad interior, infranqueable y cruel en el que el miedo al amor muerto/vivo sigue intacto:

«De Sevilla se ha marchado /dando un achaque inocente/ sin despedirse de mí./¡Lo quiero más que a mi sangre! /¡Mira tú si fui valiente/ *pa* no apartarme de ti! [...] Y aunque vivo en esta ermita/de la desesperación,/ aquel fuego resucita/ y ni la muerte me quita/ su querer del corazón».  
("Corazón dile a la boca", Q&LQ, 1954)

Un elemento crucial para que las "escenas de lenguaje" que dibujan las canciones tengan este efecto comunicativo, es que la imagen simbólica se concrete mediante resortes discursivosquemuevan a la reacción empática del oyente, no ya con voces anónimas que realizaran declaraciones rutinarias en un juzgado de guardia sino con protagonistas de historias y leyendas que, a modo de instantáneas de la crisis amorosa, presentan un discurso de los afectos no dialéctico: se introducen historias o se presentan estados que concluyen sin una solución o alternativa. Queda pues avanzar en la definición de los resortes estilístico-discursivos más sobresalientes. En este sentido se puede adelantar que la originalidad no es el principal, ya que las coplas se construyen a partir demateriales retóricos de derribo, rastreables en las convenciones de la literatura occidental tanto culta como popular. En el contexto del entretenimiento de masas y con unos medios de reproducción cada vez más sofisticados, la repetición, el plagio y la auto-cita son criterios de producción a los que sólo los hallazgos del letrista, habitualmente en íntima colaboración con el músico y la intérprete, dan nuevo sentido comunicativo. Son precisamente elementos estilísticos menores -el *din* y el *don*, el *qué* y el *con*- los que personalizan estas narrativas formularias.

Para concluir, paso a esbozar el análisis de algunas de estas estrategias discursivas individualizadoras en temas de naturaleza muy distinta. En el ámbito de los personajes femeninos, están los extraídos del repertorio costumbrista: aristócratas, cantaoras, bailaoras o cigarreras, objetos todas ellas del escrutinio público y cuya sentimentalidad se desarrolla entregeografías y momentos tópicos; también nos encontramos personajes históricos e incluso algunos inspirados en personas de carne y

hueso. Independientemente de su origen, los elementos de discurso que las convierten en emblemas sentimentales son los mismos. Da igual que sea la amante anónima de “Trece de mayo”, la esposa enajenada de “Tu eres mi *marío*”, la prostituta irredenta de “Rosa de veneno”, una amante real como Inés de Castro, o una bailaora loca como “La Paula”, todas ellas viven situaciones sentimentales aparentemente invisibles para su entorno que terminan, gracias a la capacidad de la frase inesperada, a aflorar frente al mundo.

Por ejemplo, el tema “Tu eres mi *marío*”, estrenado en el espectáculo *Solera de España*, necesita, la voz y el personaje escénico de Juana Reina para hacer verosímil esa estrategia de posesión perversa que trazan, primero, las preguntas sin respuesta, suicidas, que apuntan a su propia muerte a manos del marido, y después incrementa el horror en los dos estribillos cuando se ofrece al hombre que no la ama como lo doméstico y consiente de manera obscena en que sea objeto de admiración para otras mujeres, dejando para los estribillos una serie de frases aseverativas que son una instantánea de la enajenación amorosa.

«¿Por qué inclinas la cabeza?/¿Por qué llegas a la mesa/ sin mirarme cara a cara?/¿Qué cavilas? ¿Dónde estás?/Como si un remordimiento/ te amargara el pensamiento/ y un delito me ocultaras que no puedes confesar./ ¿Qué te pasa a ti, alma mía,/ que desprecias la comida,/ que te está asomando el llanto sin motivo ni razón/ y te pones amarillo/ cuando miras el cuchillo/ como si te diera espanto de una mala tentación?/

(*Estrillo 1*) Toma tu copita,/ tu cigarro puro,/ y anda a que te miren las niñas bonitas./ ¡Te tengo seguro! [...] Que si ayer viniste/casi amaneciendo,/ fue por los amigos—que te entretuviste—/ ¡Yo *to* lo comprendo!/ ¡Yo soy muy dichosa!/ ¡Yo no desconfío!/ Por más que le gustes a las buenas mozas —/¡Tu eres mi *marío*!

(*Estrillo 2*) Vete a da una vuelta,/ tráeme algún regalo,/ que yo no me acuesto./ Yo estaré en la puerta/ por si vienes malo. [...] ¡Yo se que eres bueno!/ ¡Yo soy muy dichosa!/ ¡Yo no desconfío!/ Son *criticaciones* de cuatro envidiosas./ ¡Tu eres mi *marío*!»(Q&L&Q, 1944)

Las voces que desde fuera evalúan, critican o simplemente levantan una interrogación sobre los hechos en los que las protagonistas se ven envueltas, son otro de los recursos más efectivos a la hora de invitar al oyente a escudriñar en la historia. Es el

caso del pasodoble “Inés de Castro”, interpretado por Carmen Morell. Si en su comienzo nos remite al folletín histórico de historias de amor cruzadas:

«Doña Constanza salió/ de España para Coimbra./Doña Inés le acompañaba,/ su mejor dama y amiga./ Don Pedro salió al encuentro/ con su corte a recibirlas/ y de Inés quedó prendado,/ nunca vio mujer más linda./ Doña Constanza, de pena,/ por el rey se moría/ y el rey, por Doña Inés,/ daba su alma y su vida».

El ritmo del pasodoble nos distrae de la terrible historia que concluía en el Monasterio de Santa Clara, próximo a la “Quinta das lágrimas”, con Inés degollada en presencia de los hijos habidos con el ausente príncipe heredero, Don Pedro. Era el 7 de enero de 1355. Toda esta tragedia no contada se difumina ante la ambigüedad del estribillo que resume un matrimonio desdichado, una historia de amor loco y, sobre todo, una venganza ejemplar; todo ello girando en torno a un “que” de sintaxis ambigua, cuyo sentido, al ser cantado, puede articular tanto una pregunta -sin respuesta- en estilo indirecto libre como una subordinada de relativo que apunta la responsabilidad del pueblo en la condena de Inés:

«Doña Constanza murió/y Portugal **qué/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».(6)

Sin embargo, ese pueblo, tornadizo, demanda al rey asumir el compromiso institucional de una consorte legítima: *Reina para Portugal, /el pueblo a voces pedía, /y el rey busca la venganza, /del amor que fue su vida. /Le consumía la pena, /no tuvo noche ni día, /y sin descanso buscaba/a quien le quitó la vida.* La solución es un emblema de la pasión que se desvincula de la historia real para entrar en la leyenda, al sugerir la putrefacción del cadáver vestido de novia como símbolo del triunfo del amor: *Y por fin Inés, vengada, /en el Palacio Real /fue proclamada reina /del reino de Portugal.* (“Inés de Castro”, Del Valle, Rivas y Gardey, 1947) ¿Conocía Portugal la pena que mató a la reina? ¿Es el pueblo quien pide la muerte de Inés? ¿Quién la condena? ¿Portugal? ¿El rey Alfonso, padre de Don Pedro? Estas preguntassólo tienen respuesta en el valor emblemático de la canción como reivindicación del amor después de la muerte, interpretación avalada por la versión de los hechos en el Canto III de *Os Lusíadas*, la tragedia de Luis Vélez de Guevara *Reinar después de morir* (1640) o *La Reine Morte* (1942) de Henry de Montherlant, entre otros. (7)

Otro recurso individualizadores el uso de apodos caracterizadores, los alias. Por ejemplo, en unos fandangos interpretados tanto por Manolo Caracol como por la Paquera de Jérez, se descompone el nombre -Malvaloca- y se utiliza una etimología popular para emblematicarlo: Pierre Chantraine en su morfología histórica del griego señala que la supuesta relación que establecieron los griegos entre el nombre “malva” y el verbo *μαλακώνετε* (malakónete) -ablandar, dulcificar- dio pie en la tradición humanista utilizar la flor como emblema de la dulzura. Esta es una falsa etimología ya que el término es de origen latino y no griego pero su uso permite en el fandango el juego de “malva”=buena/ Loca”: *Malvaloca,/ qué bien te pega ese nombre,/ quién te puso malvaloca;/ malva porque eres muy buena,/ loquita porque quíes a un hombre/ y ese hombre quiere a otra.* (“Malvaloca”, Clavero, León y Quiroga, 1948)

Los apodos, alias o motes también pueden llegar a definir moralmente e individualizar al personaje cuando se usan en clave humoral, según el término derivado de Hipócrates y base de casi toda la psicología del teatro clásico. Es el caso de la protagonista de la zambra “Rosa de veneno”: la canción se abre con dos oraciones desiderativas que implican envidia hacia la protagonista, tanto de ellos -*Que amarillen los hombres-* como de ellas -*y se enciendan las mujeres-*, para dar paso a la protagonista observada por la tercera persona del narrador: *ahí va una guapa que pasa/dando rosas y alfileres./La boca brindado miel,/carita de hacer favores*, pero que ya manifiesta su doble naturaleza contradictoria y no dialéctica: *por dentro un pozo de hiel/por fuera llena de flores*. En medio de esta tensión surge la bandera que ella reivindicará al final del primer cuerpo de canción: es *la de los hombres casaos*, el nombre escrito en un cartel debiera identificarla a ojos de todos y en especial como advertencia al resto de la grey femenina:

«Es la de los hombres *casaos*,/ la que al mirar envenena,/ la que está siempre en *pecao*,/ la que regala las penas./ Muchas mujeres por ella/ lloran de frío de alcoba;/ ella hasta el pan que se come/ a unos hijos se lo roba./ Es la que debiera llevar/ este lebrero *clavao*:/ “Cierre su puerta la *honrá*,/ *cuidao* porque va a pasar/ la de los hombres *casaos*». (“Rosa de veneno”, Blanca Flores y Gordillo, 1959)

Un caso muy particular en este uso de los apodos es la marcha del espectáculo *Feria de coplas* (1975) dedicada a La Paula, mítica bailaora gitana nacida en la capital malagueña. Aquí la locura no es fruto del mal amor sino un mal orgánico que los compositores transforman por medios de juegos semánticos entre repeticiones parciales,



en la locura del arte: situada en lugares míticos del arte flamenco-el “Chinitas”,/ “Los Plátanos” y “Las Tarantas”-,La Paula es objeto de una descripción que une imágenes de la naturaleza y elementos emblemáticos de su baile con un valor premonitorio que se hace realidad en la siguiente estrofa cuando un brusco cambio en la rima de consonante a asonante introduce la metáfora de la enajenación:

«Paula, remolino en alta mar,/eres una caracola/con esa bata de cola/verde como un olivar./ Paula, torbellino de pasión,/ vas a perder el *sentío*/ 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 su baile/se perdió la bailaora/y esta copla es homenaje/con que Málaga la llora». (“La Paula”, Miguel de los Reyes, Román y Jaén, 1975)

Sobre el tema de los nombres parlantes, habría que apuntar también el uso potencialmente ambiguo de nombre de santos, santas casi siempre, o advocaciones de María, en el título de la canción, de modo que se anticipa en el mismo el atributo sentimental que caracteriza a la protagonista. Quizás el caso más extremo de estos “nombres parlantes” sucede cuando el atributo sustituye por completo al nombre real de la protagonista -la guapa, la del pelo negro, la de los hombres *casaos*-, 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:

«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 ampare/ ni puerta donde llamar/ y me alimento a escondidas/ con tus besos y tu pan./ Con tal que vivas tranquilo,/¡qué importa que yo me muera!/Te quiero, siendo ¡la otra!/, como la que más te quiera». (“Romance de la Otra”, Q&L&Q, 1943)

La construcción emblemática de la sentimentalidad se plasma, pues, en rastros lingüísticos identificables, en accidentes discursivos que, al igual que los componentes iconográficos del emblema clásico, permiten recomponer el mensaje en su complejidad y, sobre todo, su valor admonitorio como *speculum passionis*. Como comentaba Juan Ramón Jiménez en un breve artículo a propósito de Walt Whitman, este *aristócrata de la intemperie* poseía el secreto de la auténtica poesía: *la voz velada es la natural de un corazón lleno. La hueca lo es de un corazón vacío.* (7)

Esta misma fraseología de la voz velada es la que aparece en las composiciones de Rafael de León, Ochaíta y Valerio, Molina Moles, Román, Jaén, Blanca Flores,

pseudónimo de Consuelo Losada Sánchez, y tantos otros que, al igual que Walt Whitman, supieron dar visibilidad con sus discursos al corazón lleno. Para concluir estas páginas añadir la copla que quizás mejor resume todo lo aquí dicho sobre la relevancia de las circunstancias, el tiempo y el lugar precisos, a la hora de construir los afectos en este género y, por supuesto, imaginarla en una de sus voces más emblemáticas, Concha Piquer:

«¿Quieres que vaya descalza?/ Yo me iré por los caminos./¿Quieres 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 tu mano está el ovillo;/ que es mi sinrazón campana/ y tu voluntad, sonido./Ay, trece, trece de mayo/ cuando me encontré contigo». (“Trece de mayo”, basado en el poema “Así te quiero”; León y Solano, 1964)

## NOTAS

1. El moralista François de la Rochefoucauld afirmaba que la gente no se enamoraría si no hubiera oído hablar del amor(*Reflexiones o Sentencias*, n.p.)
2. Hurtado Balbuena, 4.
3. Vázquez Montalbán, 20.
4. Las canciones aparecen identificadas por título, autores de letra y música y año de composición. “Q&L&Q” es la abreviatura del trío de compositores Antonio Quintero (1895-1977), Rafael de León (1908-1982) y Manuel López-Quiroga (1899-1988), firma de gran éxito durante los años dorados del musical folklórico (1940 y 1960) del que se les puede considerar creadores y máximos exponentes; para una discusión pormenorizada de su labor véanse, por ejemplo, *Poemas y canciones de Rafael de León* (Acosta et al, 1984), *La canción española* (Blas Vega, 1996), *Quiroga un genio sevillano* (Espín et al, 1999), *Maestro Quiroga. Compositor* (de la Plaza, 2002), entre otros.
5. Este tema, como muchos otros, tiene una “versión para hombre”. El reajuste al modo narrativo pasa por dar un nombre a la protagonista -Dolores/Lola- y describir su sufrimiento: [...] *Cuando se marcha de casa/ Lola se pone a rezar/ y en su tiniebla se queda/ sola con su soledad* [...]
6. Un análisis sintáctico más detallado de la estrofa permite observar los mecanismos textuales antes señalados y su articulación mediante el uso de diversos tipos de hipérbaton: “(v.1) Doña Constanza murió (S<sub>1</sub>+V)/ (v.2) y Portugal

que (¿?) sabía (Coord) (S<sub>2a</sub>[Or. relativo V])/ (v.3) la pena que la mató, (OD<sub>[Or. Relativo 2 OI<sup>1</sup> +V]</sub>)/ (v.4) la muerte de Inés de Castro, (DO [incluye S<sub>3</sub>])/ (v.5) el pueblo entero pidió. (S<sub>2b</sub> V)”. Diversos tipos de esta figura de dicción tales que el “paréntesis”, la “anástrofe”, o la “histerología” aparecen utilizados en este fado-pasodoble: así, se intercala una frase coordinada entre los elementos centrales que son los sujetos de las oraciones yuxtapuestas de los versos 1, 4 y 5 -Doña Constanza/el pueblo entero-; se introduce en una frase un elemento con entonación distinta que pone en riesgo el propio sentido de la estructura sintáctica (verso 2); y, finalmente, se altera el orden natural y se dice primero lo que debería ir después -Portugal/el pueblo entero.

7. El juego de ambigüedades desplegado en la canción sobre la responsabilidad en la muerte de Inés, la venganza de Don Pedro, y cómo se materializa el triunfo del amor, supone un excelente ejercicio literario de resumen de las fuentes. El propio Luis de Camoens apunta a los celos y no a las consecuencias del parto del infante Don Fernando como motivo de la muerte de Constanza; quien señala la responsabilidad del pueblo portugués en la condena de Inés al exigir al rey Alfonso pena de muerte e impedir así la misericordia que suplica Inés; o el carácter sentimental-heroico de la protagonista cuando sus lágrimas hacen surgir una fuente. Finalmente, la constatación de toda esta línea interpretativa de los hechos es el monumento funerario en Alcobaça, con las efigies de los dos protagonistas en mármol enfrentadas para asegurarse la visión primera en el Paraíso tras la resurrección.
8. Jiménez, Juan Ramón, *Alerta*, 198-199.

## BIBLIOGRAFIA

- Acosta Díaz, Josefa, Manuel J. Gómez Lara & Jorge Jiménez Barrientos (1984): *Poemas y canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar.
- Blas Vega, José (1996): *La canción española*, Madrid, Colección Metáfora.
- Camoens, Luis de (1572; 1972): *Ines de Castro. Episódio extraído do Canto Tercero do poema épico Os Lusíadas*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Chantraine, Pierre (2002): *Morphologie historique du grec*, Paris, Klincksieck.
- Espín, Manuel, Romualdo Molina (1999): *Quiroga un genio sevillano, Aniversario del centenario 1899-1999*, Madrid, Fundación Autor.

- Hurtado Balbuena, S. (2003): *Aspectos léxicos-semánticos de la copla española: Poemas y canciones de Rafael de León*, Málaga, Publ. Universidad de Málaga.
- Jiménez, Juan Ramón (2010): *Alerta*, Huelva, Visor.
- Labanyi, J. (1997): “Race, gender and the disavowal in Spanish cinema of the early Franco period: the missionary film and the folkloric musical”, *Screen* 38: 215-223.
- Plaza, Martín de la (2002): *Maestro Quiroga. Compositor*, Madrid, Alianza Editorial. Producciones El Delirio.
- Rochefoucauld, François de la (2016): *Reflexiones o Sentencias y Máximas Morales*, Milan, FV Éditions.
- VázquezMontalbán, M. (1998): *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo.
- Woods, E. (2012): *White Gypsies. Race and stardom in Spanish Musicals*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press.