

La canción española durante el franquismo: Tradición, sometimiento y testimonio

Jacinto Torres
Insituto de Bibliografía Musical, Madrid

Como muy bien saben los historiadores y los analistas políticos, la utilización de los términos “franquismo” y “franquista” en relación con la cultura española suele encubrir una generalización que, si por una parte puede presentar rasgos muy claramente perfilados, por otra resulta una denominación demasiado imprecisa que, según sea la materia específica a la que nos refiramos, exigirá ir acompañada de un muy atento análisis y variadas matizaciones. Resulta obvio, por lo demás, que no es lo mismo decir la “cultura franquista” que la “cultura en el franquismo”, y que si lo primero –signifique lo que signifique– alude necesariamente al vínculo con unas determinadas pautas de carácter estético e ideológico, lo segundo apunta a un campo mucho más abierto y múltiple. Dicho de otra manera, la expresión “cultura franquista” implica dar por sentado que el primer elemento, la cultura, queda de alguna manera sometido y amoldado al segundo, mientras que la “cultura en el franquismo” invita a pensar en una relación menos vertical, más simétrica, la que vendría a establecerse entre unos valores y parámetros propiamente culturales (que, desde luego, habría que identificar y definir) y unos condicionantes impuestos por las circunstancias dominantes del período, o sea el régimen instaurado por los vencedores de la última guerra civil y mantenido durante cuatro décadas.¹

Sucede sin embargo que a lo largo de un tiempo tan dilatado, el régimen de Franco experimentó transformaciones muy severas, que si en lo político van desde la alianza del caudillo con Hitler, Mussolini y Pétain al abrazo con Eisenhower apenas una década más tarde, en la economía y la industria transitan desde la autarquía y el racionamiento hasta el libre mercado, mientras que la cultura y la sociedad vivirán el “destape” de los años setenta como final de trayecto del inicial rigor puritano de molde escurialense.

Lógicamente, también el mundo de la música sufrió en todos sus aspectos cambios notables a lo largo del período. Pero llama la atención que ante un panorama tan extenso y cambiante se haya mantenido invariable una actitud constante: la ignorancia o el desprecio por parte de las élites “cultas” hacia la música de consumo, los temas que se hicieron populares, las canciones que en los pueblos devastados y en las ciudades hambrientas de una posguerra interminable hicieron soportable a los españoles la larga noche de piedra del franquismo.

Sólo mucho después de la instauración del Nuevo Estado y sus formas, en tiempos muy recientes, rozando casi ya el fin de siglo, la *canción española*² ha sido

¹ Una interesante síntesis puede leerse en Juan F. Marsal, *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta* (Barcelona: Península, 1979). En particular la parte introductoria: “El franquismo como sistema político y como condición de vida”, 23-51.

² Aunque más adelante volveremos sobre la cuestión terminológica, en aras de la brevedad prescindo ahora de otras denominaciones más o menos frecuentemente

objeto de atención, si bien, como luego veremos, en unas condiciones y con unos propósitos descaradamente mercantilistas que tendían a acentuar sus rasgos anecdóticos y superficiales, sin que en ello hubiese un intento serio y sostenido de recuperación de sus valores estéticos y sociológicos. La razón de ser de su nuevo y efímero auge era simplemente la renovada explotación comercial del producto, convenientemente desactivado de toda anterior significación, y no podemos decir que tal operación haya corrido en paralelo con una mirada de interés auténtico por parte de la cultura académica.

Los estudios de conjunto sobre el período más serios y de valor crítico publicados en las décadas posteriores a la muerte del dictador han ignorado prácticamente la materia que nos ocupa,³ y respecto a los trabajos de divulgación general solo rara vez aparece en ellos el tema de la canción popular,⁴ en contraste con la actitud de algunos escritores de tendencia conservadora que sí le habían prestado alguna atención, aunque por lo general en un tono de intrascendente frivolidad.⁵ Tampoco abundan las monografías; la más veterana y voluminosa no pasa de ser un entretenido caleidoscopio de cotilleos biográficos salpicado de apreciaciones de marcado subjetivismo, si bien la abundancia de sus datos la ha convertido en fuente de referencia para la mayor parte de los textos posteriores.⁶ Más recientemente, autores como Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Burgos o José Blas Vega han dedicado a la canción española algunos de sus escritos,⁷ pero abordando la materia siempre desde

usadas, como canción nacionalista, canción andaluza, canción flamenca, cuplé, tonadilla o copla que, a mi juicio, no resultan del todo apropiadas, en particular ésta última a pesar de haberse generalizado en la actualidad. Véase al respecto Jacinto Torres, “Copla”, en la *Gran Enciclopedia de España* (Zaragoza: Enciclopedia de España, 1992), vol. 5, 2.937-2.938. Por otra parte, se advierte que el ámbito cronológico del presente ensayo queda ceñido a las tres décadas que siguen inmediatamente a la guerra civil de 1936-39.

³ Así ocurre, por ejemplo, en Rafael Abella, *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra* (Barcelona: Planeta, 1978), y también en Daniel Sueiro, y Bernardo Díaz Nosty, *Historia del franquismo* (Madrid: Sarpe, 1986), y en Javier Tusell, *La España de Franco* (Madrid: Historia 16, 1999). Las actas del congreso *Dos décadas de cultura artística en el franquismo* (Granada: Universidad de Granada, 2001), 2 vol., recogen en sus 1.706 páginas las noventa y tres ponencias y comunicaciones que en él se leyeron, sin que ni una sola de ellas estudie en modo alguno el tema que nos ocupa.

⁴ Casi como único ejemplo, la obra colectiva del EQUIPO RESEÑA: *La cultura española durante el franquismo* (Bilbao: Ediciones Mensajero, 1977), donde apenas once de sus cuatrocientas páginas se dedican al asunto que aquí tratamos.

⁵ Caso paradigmático es el del prolífico cronista Fernando Vizcaino Casas, en libros como *La España de la posguerra, 1939-1953* (Barcelona: Planeta, 1975), o *Mis episodios nacionales* (Barcelona: Planeta, 1983).

⁶ Álvaro Retana, *Historia de la canción española*. (Madrid: Tesoro, 1967).

⁷ Merecen ser citados en particular Manuel Vázquez Montalbán, *Cancionero general, 1939-1971*, vol. 1 (Barcelona: Lumen, 1971; ed. completa como *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*, Barcelona: Crítica, 2000), y José Blas Vega, *La canción española: de la Caramba a Isabel Pantoja* (Barcelona, 1992; 2ª ed., Madrid: Calambur, 1996).

un punto de vista más sociológico, histórico o literario que específicamente musical y fijando con frecuencia su atención en los aspectos sentimentales del fenómeno y no en los propiamente técnicos de las partituras que lo sustentan. Otro tanto ocurre con los capítulos sobre la canción española incluidos en algunas obras generales sobre música de consumo,⁸ así como en la obra mayor publicada acerca de nuestro tema,⁹ cuyo título ya indica bien a las claras una orientación de sus contenidos preferentemente dirigida a los aspectos sociológicos. Casi al mismo tiempo que esta última veía la luz una nueva publicación con idénticos planteamientos y bajo la dirección del mismo responsable de la parte musical de la obra anterior.¹⁰ Ambas aparecieron inicialmente como colecciones de fascículos acompañadas de sendos discos fonográficos, formato de más fácil venta para el público general al que iban dirigidas, y tanto en una como en otra las canciones son el mero pre-texto en torno a las cuales se estructura la obra, articulada a base de numerosos textos breves que, a base de biografías, extractos de hemeroteca, resúmenes cronológicos y abundante documentación gráfica, va trazando una especie de “crónica sentimental” del período. En su concepción y estructura estas obras dejan de manifiesto la influencia del ensayo de igual nombre escrito veinte años antes por Vázquez Montalbán,¹¹ un cuyos planteamientos son deudores a su vez de la tendencia inaugurada por Umberto Eco en su conocido ensayo *Apocalípticos e integrados*, ha servido de modelo a este tipo de obras de pretensión generalista y panorámica, tomando la canción como referencia central, pero enfocadas al estudio — que con frecuencia es tan solo la mera observación — de las manifestaciones culturales en las modernas sociedades urbanas y el papel de los medios de comunicación en la cultura de masas, obras que según los casos tienen un variable interés historiográfico pero prácticamente ningún valor en el terreno propiamente musical. Las aportaciones más recientes en esa línea,¹² entre la repetición más o menos glosada de lo ya sabido y algunos datos curiosos menos conocidos, no se separan en lo sustancial del habitual modelo, dominado por lo anecdótico y lejos de constituir un análisis riguroso y un estudio profundo del fenómeno, en particular de lo concerniente a la música en sí misma, a cuanto se encierra en la partitura.

Se podría pensar que esa referida desatención para con la vertiente musical de la canción popular tenga su explicación en la singularidad del lenguaje músico, sólo plenamente accesible a los especialistas familiarizados con sus técnicas y parámetros de análisis, a lo cual en principio son ajenos quienes abordan el fenómeno desde la sociología, la historia o la literatura. Pero la sorpresa y el desaliento se hacen mayores al comprobar cómo en el ámbito específico del conocimiento musical encontramos

⁸ A pesar de su edad sigue siendo válido el compendio de Héctor Vázquez Azpiri, “España. Canción de posguerra (1939-1955)”, en la *Gran Enciclopedia de la Música Pop* (Madrid: Akal, 1973), cap. IX.

⁹ Rafael Abella et al., *Vida cotidiana y canciones. España de los 40 a los 90* (Madrid: Ediciones del Prado, 1990), 6 vol.

¹⁰ José Ramón Pardo, dir., *La copla. Canción popular española* (Barcelona: Planeta – De Agostini, 1991), 3 vol.

¹¹ Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España* (Barcelona: Lumen, 1971).

¹² Manuel Francisco Reina, *Un siglo de copla* (Barcelona: Ediciones B, 2009); Manuel Román, *Los grandes de la copla. Historia de la canción española* (Madrid: Alianza, 2010).

aún mayor desinterés: musicólogos, musicógrafos y aficionados han perseverado en el afán hipócrita de construir una historia de la música española en el siglo XX donde no queda hueco alguno para aquellas composiciones, autores e intérpretes que fueron, precisamente, los que tuvieron más extensa y duradera difusión y fueron más apreciados por nuestro pueblo. En la casi totalidad de las modernas “Historia de la Música” escritas en España, al llegar al capítulo correspondiente, cuando lo hay, se alude al *lied* o canción de concierto y se menciona a compositores como Rodrigo, Mompou, Montsalvatge o algún otro de la nutrida nómina de autores que frecuentaron con acierto el género.¹³ Y en eso queda todo, lo demás no cuenta. Lo demás queda condenado a las sombras del silencio; o, acaso peor, a un sarcasmo que solo acierta a ver en ese repertorio “una *plaga atroz [...] quintaesencia del mal gusto, con un texto deprimente, unas músicas pedestres por los arreglos vergonzantes de adulteradas melodías populares [...] interpretadas por elementos que no sabían cantar, pero tampoco sabían bailar y en cambio tampoco hablaban bien*”.¹⁴ Admirable victoria del buen gusto, del concepto certero y luminoso contra el hosco contubernio del submundo infracultural. Anatema fulminante que el autor inmediatamente corona con la proclamación de la auténtica verdad musical popular, encarnada en los Coros y Danzas de la Sección Femenina de la Falange.

Incluso en fecha tan tardía como la del texto recién citado, no debe sorprendernos semejante maniqueísmo en el pensamiento —por llamarlo de alguna manera— de los vencedores en aquella gloriosa Cruzada que aplastaba el “¡Viva la inteligencia!” de Unamuno con el “¡Viva la muerte!” de Millán Astray. Más preocupante resulta comprobar cómo mucho tiempo después, en las recientes décadas, numerosos autores han venido complaciéndose de manera contumaz en el disparate histórico de considerar la canción española como un producto franquista, un artefacto pseudocultural construido a la imagen y semejanza de los intereses morales y políticos de aquel régimen, unas canciones que no serían sino el vehículo embrutecedor de su ideología, mero consuelo alienante para un pueblo física y espiritualmente sometido. Puede así entenderse que una vez librados —por el simple y eficaz efecto del paso de los años— de la dictadura, los hijos y los nietos de aquel tiempo y su tosca moral de vencedores y vencidos, reaccionasen ansiosos por escapar de tanto dolor antiguo e hicieran por desprenderse de cuanto fuera capaz de recordarlo. Había que ponerse al día, a toda costa urgía ser modernos, y para triunfar sobre el pasado parecía necesario olvidar cuanto antes los fusilados en las cunetas, el Alcázar sin novedad y la columna Durruti. Con las prisas de la modernidad, se metió a las canciones en el mismo saco del estraperlo, el gasógeno, el aceite de ricino y la División Azul.

De ese modo, por la vía del exorcismo, la nueva sociedad española se fue alejando de aquella música, de aquellas canciones que, a fin de cuentas, todavía eran

¹³ Como excepción tal vez digna de nota, permítasenos la inmodestia de recordar cómo nuestro compendio histórico *Música y sociedad* (Madrid: Real Musical, 1976) incluía un último capítulo dedicado al rock y la canción popular y, aún a pesar de su brevedad, reivindicaba sus valores y su razón de ser junto a la gran tradición artística.

¹⁴ Antonio Fernández-Cid de Temes, *La década musical de los cuarenta. Discurso del Académico electo Excm^o. Sr. D.---- el día 30 de noviembre de 1980, con motivo de su recepción, y contestación del Excm^o. Sr. D. Regino Sáinz de la Maza* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980), 14.

capaces de conectarla con unas raíces de las que estaba renegando. Y así llegó el olvido o el desdén. Luego vino la moda “camp” al filo de los setenta, y más tarde la moda “retro”, cuando toda frivolidad era bien venida para disimular los restos del naufragio; ahora nos toca pagar el precio del desclasamiento. Ha sido el gran momento de los conversos, los que han embalsamado la añeja *canción* con la sandez posmoderna de la *copla*, los que hasta ayer no distinguían a Pepe Marchena de Jorge Sepúlveda y hoy pontifican con arrogante desenvoltura sobre “Doña Concha”, los desmovilizados del ideal que descubren con igual pasmo las succulencias del cocidito madrileño y el dulce cuelgue de las maracas de Machín. Y siempre acechando al fondo la paranoia disculpatoria, la papanatería sentimentaloides y cursi o el mercantilismo más grosero, cuando no todo ello a la vez.

Sea como fuere, conviene dejar bien claro que en todo caso la premisa es falsa. Bien se puede admitir que el régimen franquista se aprovechara de la canción para introducir a su través el mensaje de sus valores. Pero es necesario tener en cuenta, en primer lugar, que tal maniobra de infiltración ideológica sólo puede concernir al elemento semántico, al texto, pero no a la música. Y en todo caso, no se puede ignorar que muchos de los éxitos más perdurables, de los compositores más fecundos y de los intérpretes más característicos del género ya existían antes de la victoria del 39. Músicos tan dotados como Mostazo, Quiroga o Montorio; canciones tan imborrables como *Mi jaca*, *Ojos verdes*, *En tierra extraña*; artistas tan celebrados como Miguel de Molina, Estrellita Castro, Imperio Argentina o Angelillo, eran por igual conocidos y apreciados, ya desde antes de la contienda, por quienes luego habrían de ser los vencedores y los vencidos.

Los mimbres con que estaba hecha esa música, ese género, esas canciones, estaban ya ahí desde antes, desde mucho antes; son el fruto coherente de una evolución que arranca de muy atrás. Su eclosión se producirá durante el régimen de Franco, pero de ningún modo puede ser considerada una creación del franquismo. Su referente histórico más próximo está en ese universo de las canciones decimonónicas supuestamente populares que, en realidad, eran producto del numen creador de músicos bien conocidos como Manuel García, Sebastián Iradier, José Melchor Gomis, Joaquín Espín y Guillén, Ramón Carnicer, Baltasar Saldoni, Mariano Soriano Fuertes, Marcial del Adalid, José María Iparraguirre y tantos más.

Y si es preciso acreditar más remotos orígenes en la secular ligazón entre música y drama, no necesariamente escenificado, habría que llegar hasta las jarchas mozárabes; los retazos de cancioncillas desperdigados en crónicas y poemas épicos; las referencias directas del Marqués de Santillana; la utilización de estribillos populares por parte de Juan de la Encina o, una centuria más tarde, por Lope o Góngora; la constante presencia en nuestros polifonistas, vihuelistas y teclistas del Siglo de Oro o el de las Luces, hasta su plasmación en la tonadilla escénica dieciochesca; su reaparición en tantas espléndidas páginas del género lírico, cuyas canciones *populares* revelan a menudo una fina inspiración que ha posibilitado su supervivencia, como la celeberrima *La Paloma*, de Iradier, por citar sólo uno de los más notables casos. En paralelo, la romanza de salón, que con frecuencia lograba el frágil equilibrio entre cierta “sustancia” popular y un pretendido porte más o menos operístico, fraguó en nuestro país de manera equivalente a la *mélodie* francesa, la *arietta* italiana, el *song* inglés o el *lied* alemán del siglo XIX. Pero también la canción fue evolucionando, en su forma más castiza, en relación estrecha con la renaciente

zarzuela y, más estrechamente aún, con el *género chico* de finales de siglo. La derivación de éste último hacia la *revista* primero y las *variedades* después y su final atomización ya a principios de la pasada centuria, dio lugar entre otras cosas al *Cuplé*, género en el que a la original influencia francesa de los *couplets* vinieron luego a sumarse las modas norteamericanas del *cake-walk*, el *charleston*, o el *fox-trot*, o las de raíz hispana del *tango* y la *rumba*.

Más que una denominación específica, la significación del *cuplé* en nuestra cultura se produce como nombre genérico de las canciones que se popularizan en España desde los últimos años del siglo XIX hasta las vísperas de la guerra civil de 1936. Su origen inmediato se encuentra en las canciones que forman parte de los espectáculos músico-teatrales en el París del Segundo Imperio y la Tercera República. *Couplets* eran los dísticos que, agrupados, formaban una canción, pero lo que en principio era sólo el nombre de la parte, se aplicó entre nosotros al todo, manteniendo su nombre francés de *couplet* hasta su definitiva españolización como *cuplé*, a mediados de los años veinte.¹⁵

Desde que en 1866, inspirándose en los espectáculos parisinos de *Folies-Bergères*, Joaquín Arderius pone en la escena madrileña sus célebres representaciones *bufas*, se multiplican las zarzuelas, operetas, sainetes y demás géneros escénico-musicales que dan cabida entre sus números a una o varias canciones de carácter desenfadado y música fácil y pegadiza. También por esas fechas inmediatamente anteriores a la Revolución de 1868 aparecen en los escenarios españoles las primeras *revistas*, primero siguiendo la añeja tradición de crónica retrospectiva del año que acaba y, muy poco después, ya como amalgama de los más diversos componentes, que van de lo estrictamente musical a lo circense.

Surgen de ahí las *variedades*, nombre harto expresivo de su promiscua naturaleza, cuyo origen puede fecharse en 1893, cuando en el madrileño Teatro Barbieri se presenta un espectáculo mixto en el que, junto a malabaristas, bailarines, magos y perros amaestrados, se canta por primera vez *La Pulga*, una cancioncilla frívola llamada a convertirse en uno de los paradigmas del género. Las *variedades*, que se mantienen con pujanza hasta bien entrados los años cuarenta del siglo XX, ya en la posguerra, sirvieron para consagrar un tipo de canción independiente, el *cuplé* por antonomasia, liberado de la servidumbre escénica o de su pertenencia a una obra más amplia, como zarzuelas u obras de género chico. Incluso muchas de las piezas de ese origen se independizan y funcionan de manera autónoma, según evidencian ejemplos bien conocidos, tales como el “Tango de La Menegilda” de *La Gran Vía* (1886), “El automóvil” de *El último chulo* (1903) o el celeberrimo “Ay, Ba...” de *La Corte de Faraón* (1910).

De entre la diversidad de manifestaciones resultantes de la atomización del *género chico* a principios del siglo XX, se va estableciendo paulatinamente un repertorio que, sin abandonar nunca por completo un tono frívolo y con frecuencia banal, se extiende en lo literario hacia asuntos de tipo sentimental, y en lo musical hacia una mayor elaboración técnica. Hacia la mitad de la década de los años veinte se

¹⁵ Un interesante y detallado estudio de conjunto es el de Serge Salaün, *El cuplé (1900-1930)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990).

cierra una interesante etapa de la cultura de masas en la España moderna, que dio títulos inolvidables y algunos de cuyos intérpretes más característicos aún perviven en la memoria de muchos: Fornarina, Raquel Meller, La Goya, Bella Dorita, Tina de Jarque, Dora la Cordobesita, Amalia de Isaura o Tórtola Valencia, por citar sólo unas pocas de entre los centenares de figuras que en su momento obtuvieron la máxima celebridad y cuya memoria el tiempo ha ido desvaneciendo. Por entonces el *cuplé*, emancipada ya su naturaleza músico-vocal de toda anterior vinculación escénica, se había aclimatado de manera definitiva a la sociedad hispana y a sus gustos, convirtiéndose en el género musical más popular que, aunque en diferentes registros, da cabida desde el tono elevado hasta el procaz. Convertido en el molde por excelencia de la moderna canción popular urbana, el *cuplé* se muestra capaz de asimilar e integrar las más dispares modas e influencias de la época, desde el tango al charlestón e incluso, ya en su época crepuscular, puede asumir ciertos rasgos flamencoides como los que incorpora a su repertorio Miguel de Molina o, con algo menos de histrionismo, Angelillo, precisamente dos personajes clave en la transición al nuevo tipo de canción que se iba fraguando en los años anteriores al estallido de la Guerra Civil en 1936.

Así, uno de los más interesantes y originales resultados de la progresiva transformación y diversificación del *cuplé* sería la gestación de un modelo de *canción española* que habría de caracterizarse por sus inequívocas resonancias folklóricas en lo musical y sus argumentos preferentemente dramáticos, en ocasiones escritos con cierta elevación poética. Alternaba por entonces el viejo *cuplé* su nombre con los de *tonadilla* o *canción*, dando lugar a una generación-puente de intérpretes como Conchita Piquer, compositores como Manuel López Quiroga y letristas como Rafael de León, que darán el paso definitivo en la evolución del género y dotarán de sus perfiles más característicos a la *canción española* por antonomasia.

Un factor decisivo en la definición de la *canción* viene dado por la actitud neo-nacionalista de los intelectuales en los años veinte y treinta, de acercamiento e interés por lo tradicional y lo folklórico, de estilización de lo popular (y más específicamente lo andaluz; recuérdese que de la nómina habitual de poetas de la Generación del 27, más de la mitad son andaluces), según se evidencia en los romances de Lorca, las chufllillas de Alberti o los poemas de Emilio Prados, actitud que se superpone a un costumbrismo y un casticismo residuales (el de los Álvarez Quintero, o Gabriel y Galán). En esa misma línea de interés se inscriben las relaciones de Falla y su entorno andaluz con el mundo del flamenco o con los bailes de La Argentinita; o también, en la órbita de las artes plásticas, la figura de Julio Romero de Torres y toda su imaginaria populista.

Ese es el telón de fondo sobre el que se configura, en la década de los años treinta, lo que ya se puede considerar propia y específicamente como *canción española*, y es ése el momento en que se consagran sus primeros títulos e intérpretes emblemáticos, muchos de ellos procedentes del mundo del *cuplé*. En la década de los años treinta la canción alcanza su punto de madurez como género moderno, en perfecta sintonía con la vertiente sentimental de una cultura urbana de masas, constituyendo desde su especificidad músico-vocal el eje vertebrador de los espectáculos audiovisuales.

Es durante los años cuarenta cuando la *canción española* llega a su apogeo y genera muchos de sus productos más logrados. Ello se debe tanto al progresivo auge de la radiodifusión, las grabaciones fonográficas y el cine sonoro, como a la confluencia de una generación de poetas y músicos que aciertan admirablemente en la síntesis de modernidad y tradición que caracteriza a las mejores obras del género en esa época. Singular calidad y belleza tuvieron muchas de las canciones escritas por Rafael de León y Antonio Quintero, poetas de sensibilidad exquisita y epígonos a su manera del lorquismo, y junto a ellos también merecen permanecer en el recuerdo otros inspirados letristas como Salvador Valverde, Ramón Perelló, José Antonio Ochaíta o Xandro Valerio. Pero sin duda son los intérpretes los que, por su proximidad al público, gozaron de la mayor popularidad. Tanto como la música y la letra, los intérpretes constituían parte esencial de la canción; es más: “eran” la canción, no sólo su vehículo, y sus nombres permanecían indeleblemente asociados a tales o cuales títulos. Voces inconfundibles como las de Conchita Piquer, Juanita Reina, Marifé de Triana, Antoñita Moreno, Juanito Valderrama, Pepe Blanco o Antonio Molina han dejado una huella imborrable (por más que muchos prefirieran luego renegar de ella) en la educación sentimental de varias generaciones de españoles.

Por lo que concierne a los compositores, son legión los que plasmaron su actividad creadora en este género, en ocasiones con obras realmente admirables; un poco a vuelapluma, vaya aquí el recuerdo a Daniel Montorio, Juan Mostazo, José Padilla, Juan Solano, Carmelo Larrea, Juan Tellería, Monreal, Laredo, García Morcillo, Fernando Moraleda, Manuel García Matos, Manolo Gracia y tantos y tantos más.

Entre todos ellos se alza la figura del maestro Manuel López Quiroga, autor de valeses, zarzuelas, ballets... y ¡cinco mil canciones! Sevillano de nacimiento y de inspiración, su vastísimo repertorio alcanza desde el tanguillo a la sardana, de la jota baturra a la java parisina; su fecundo melodismo, su gracia rítmica y su indiscutible don de ajustar la música con el poema hacen de muchas de sus canciones obras perfectas en su género. Es obvio que los pentagramas de Quiroga guardan muy poca relación con los de Webern o con los de Stravinsky, pero esa desigual relación es exactamente la misma que cabría establecer entre Triana o Lavapiés con París o Viena. Jamás podremos entender los mecanismos de supervivencia de la cultura popular durante el franquismo si ignoramos u olvidamos que mientras Bartók compone su *Música para cuerdas, percusión y celesta* los madrileños están muriendo a racimos en la Casa de Campo defendiendo la ciudad frente a los moros que trajo Franco.

Desde el punto de vista de la arrogancia académica la música de la canción es una música menor, una música “fácil”. Tal vez. Pero es, antes que ninguna otra cosa, una música enraizada en un patrimonio secular, formando parte de la memoria colectiva, una música directa, una música de eficacia demoledora, como son los poemas densos y afilados de un Rafael de León, como son las películas de un Juan de Orduña, una música con el pulso exacto para tocar el corazón de las gentes que la oían, y la cantaban, y la sentían suya porque suya era desde mucho antes de que Quiroga, o Solano, o Montorio, la hiciesen canción.

Duele ver el abandono del rico patrimonio de nuestras canciones a la hora de su todavía inexistentes estudio histórico serio y análisis técnico.¹⁶ Y cuando hablo de análisis técnico me estoy refiriendo exactamente a la misma actitud con que, como músicos, nos disponemos a desentrañar una mazurka de Chopin, un motete de Victoria o un preludio de Debussy. Claro está que lo que podamos encontrar en cada uno de los casos será distinto, de distinta hechura y acaso de distinto mérito. Pero lo que no ha de ser distinta es nuestra actitud investigadora, nuestro rigor metodológico y nuestro respeto por el objeto a analizar. Si no queremos prescindir de los apriorismos, admitamos que la canción española sea un género menor, muy menor; admitamos también que buena parte del repertorio sea banal e irrelevante en el aspecto musical, e insustancial en lo que toca a los textos. Pero hay un buen puñado de títulos de tal hermosura y calidad, de tan penetrante fuerza expresiva, que deberían impedirnos despachar sin más el tema, apenas concediendo unas pocas palabras indulgentes. De igual manera que los musicólogos alemanes hacen trabajos de investigación y tesis doctorales sobre Kurt Weill, los franceses sobre Édith Piaf o Brassens, los estadounidenses sobre Woody Guthrie o Pete Seeger, o los argentinos sobre Gardel o Discépolo, hemos de creer que algún día los españoles sabrán superar su desdén (que sólo es ignorancia) y sus complejos para reencontrarse con un patrimonio musical y cultural que dice y es mucho más de lo que hay escrito en sus arrinconadas partituras.

Volviendo ahora a lo que antes apuntábamos, es indudable que tanto la producción creativa de la canción española como las condiciones de su difusión se vieron mediatizados por el sórdido ambiente social y cultural de la posguerra. Pero afirmar sin más que la canción fue un fenómeno del franquismo o, cuando menos, que su repertorio no fue sino un producto de su censura, es una fácil simplificación reductora que en nada ayuda a su correcto conocimiento y comprensión. Más que vehículo subconsciente de las consignas ideológicas de aquél régimen, una mirada más atenta de los hechos nos lleva a una conclusión algo diferente y, en cierta medida, un tanto paradójica: antes que víctima de una hipotética manipulación franquista, la canción española se sirvió de los nuevos valores –o contravalores– en boga para su propia dinámica de definición y consolidación como género de consumo en un ambiente intelectual y social específico, y supo aprovecharlos en favor de sus propias expectativas de explotación comercial. Por otra parte, lo que algunos cronistas llaman el “nacional-folklorismo”, entendido como el establecimiento de un modelo franquista de manifestación literario-musical a través las canciones, puede que terminase operando de manera contraria a la prevista, pues la consigna y la censura no podían evitar que por sus rendijas se filtrase la realidad, devolviéndonos el negativo esperpéntico y testimonial del miedo, la zozobra y el hambre. No otra cosa es lo que nos ofrece una audición atenta y lúcida de canciones como *La vaca lechera*, con sus oníricas y succulentas imágenes, o *Menudo menú*, un delirante ejercicio vocal ‘a cappella’ cuya letra es la recitación surrealista de la carta de un restaurante, cuya partitura incluye un pasaje en ‘contrapunctus per augmentationem’.

¹⁶ En las Actas del anteriormente mencionado congreso *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, celebrado en Granada en febrero de 2000, hay sendas ponencias de Beatriz Martínez del Fresno, “Realidades y máscaras en la música de la posguerra” (p. 31-82) y de Gemma Pérez-Zalduondo, “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo, 1936-1951” (p. 102) cuyos contenidos—por lo demás de gran interés—excluyen por completo el fenómeno de la canción.

Entre las consecuencias negativas que el entorno estético y moral del franquismo ejerció sobre la canción se puede señalar el fomento del efectismo, del desplante, la majeza, el machismo o la exaltación nacionalista; pero también se dibuja en muchas de sus letras un tipo femenino de espíritu libre y actitud insumisa, nada convencional, y hasta radicalmente contrario a los valores impuestos. Por otra parte, y sin entrar a discutir lo que resulta bastante evidente, permítasenos señalar lo exagerado y desenfocado de la visión defendida por algún autor que ha querido ver la predominante inclinación andalucista de la canción española como una maniobra impuesta desde el poder a manera de gratificación a la Andalucía tempranamente sometida al Alzamiento, en perjuicio de otras regiones “rebeldes” que permanecieron fieles a la República, lo que supuestamente explicaría la casi ausencia en el repertorio de temas de otras procedencias.¹⁷ Un argumento tal es insostenible a poco que se tenga un mínimo de conocimiento sobre la trayectoria de la música española, en particular del proceso de invención nacionalista llevada a cabo por los compositores de finales del XIX, con Isaac Albéniz a la cabeza, asunto bien estudiado y sobre el que no vale la pena insistir ahora. Súmese a ello cuanto antes dijimos del ideario estético asumido y propagado por los intelectuales de la Generación del 27, y por si eso no bastara, considérese también el auge expansivo del flamenco en aquella misma época, tras su salida de la intimidad de los patios y las fraguas y su establecimiento como espectáculo público, primero en los cafés cantantes y luego en los teatros, en Sevilla, en Cádiz, luego en Madrid y finalmente por toda la geografía hispana. Sí, claro que la canción española de los años cuarenta y cincuenta tiene un fuerte sesgo andalucista; el mismo que, con toda probabilidad, habría tenido si la Guerra Civil la hubiera ganado el bando leal.

La abundante manifestación de lo andaluz no basta para justificar la denominación de *canción flamenca* que algunos proponen, con claro abuso de la sinécdoque. Sí es cierto que pueden percibirse algunos rasgos más o menos flamencos o flamenco-gitanos, como la ocasional incorporación a los textos de algunas voces del léxico caló, el retrato de tipos y ambientes marginales, las actitudes tensas o cierta predilección por el dramatismo. Pero en lo propiamente musical, muy poco o nada hay del flamenco jondo en la canción española de la época; acaso algo de folklore aflamencado y el roce de algunos cantes festeros: alegrías, sevillanas, fandanguillos, bamberas, nanas, tanguillos y algún que otro eco caribeño.

Junto a todo ello, sigue habiendo en el repertorio una fuerte presencia de la seguidilla manchega, del bolero, y de esa abstracción generalizadora de un cierto espíritu casticista que, a través del pasacalle, diera lugar al omnipresente pasodoble. Y, muy en especial, la jota, que resiste con tenacidad el asedio a que se ve sometida por el andalucismo. Una apretada convivencia que viene de antiguo y que lentamente se va estrechando a lo largo del último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX, derivando al final en beneficio de los aires andaluces. Una zarzuela como *La patria chica* sirve perfectamente para ejemplificar la mixtura; sus protagonistas (aragonés él, andaluza ella) son producto de la invención creativa de Serafín y Joaquín

¹⁷ “Probablemente la interdicción política que pesaba sobre Cataluña y el País Vasco, así como sobre sus idiomas propios, tuvo mucho que ver con el auge del andalucismo en versión nacional-sindicalista.” Ramiro Cristóbal, “Canciones para antes de una paz”, en *Tiempo de Historia*, Madrid, año VI, n. 64, marzo de 1980, p. 115.

Álvarez Quintero (andaluces), al servicio de cuyo argumento compuso Ruperto Chapí (alicantino) una hermosa y tersa partitura, estrenada —con un éxito que aún hoy se repite en cada reposición— en el madrileño Teatro de la Zarzuela el 15 de octubre de 1907, una fecha en la que hablar de manipulación franquista resulta sencillamente absurdo. Varias décadas más tarde, pero también mucho antes de la victoria franquista, volvemos a encontrar lo que bien podría ser su equivalente en la célebre jota *Mesonera de Aragón*, con letra también de los Quintero y música de Genaro Monreal,¹⁸ que en el verano de 1932 había dado a conocer la hoy casi olvidada Jacinta Roy (Ofelia de Aragón), y ya en tiempos del franquismo y en pleno apogeo del andalucismo cancioneril, Imperio de Triana. Aunque, tal vez, la muestra más acabada del hermanamiento entre la pujante inspiración musical de Andalucía y la recia tradición de la jota se da en *No te vayas de Navarra*, una jota-pasodoble compuesta en 1967 por el gaditano Rafael Jaén (autor también de *Mi carro*) con letra del malagueño Ignacio Román, que hizo famosa la sevillana Marifé de Triana y que a día de hoy mantiene intacta su vigencia y es entonada a pleno pulmón por mozas y mozos en las fiestas patronales de cualquier localidad navarra.

Si por una parte la canción española puede haberse visto mediatizada por la censura o por tácticas de dirigismo cultural, también por otra parte nos muestra el contratipo de una realidad dominada por la frustración y el sometimiento, manifestándose no sólo como mero elemento de distracción, sino como eficaz válvula de escape que, desde lo más recóndito de la intimidad, permitía identificarse a voces (literalmente, nunca mejor dicho) con la posibilidad de evasiones y transgresiones negadas en la vida real. Es en este sentido en el que podemos entender también la querencia de la canción y su apego por parte de las clases populares españolas como un elemento de resistencia. Por esa vía de la canción encontraban su cauce, siquiera de modo virtual, las situaciones más heterodoxas (las que afloran en canciones como *La otra*), las pasiones más intensas (*Tatuaje*, *Amante de abril y mayo*), o incluso una mezcla de ambas (*Ojos verdes*), así como la transgresión nihilista por la vía del humor irreverente (*Raska-yu*) o el “carpe diem” existencialista (*Se vive solamente una vez*), situaciones absolutamente inimaginables en el ambiente moral de una sociedad donde “*El Estado español reconoce a la Iglesia Católica el carácter de sociedad perfecta*”.¹⁹ En todo caso, apreciaciones como éstas se sustentan en lo expresado por los textos de las canciones, es decir, por su parte literaria; queda por explorar lo que su componente específicamente musical pueda decirnos al respecto.

La posterior evolución de la canción española sigue un proceso consecuente con la propia dinámica de un género entroncado en una sólida y fecunda tradición, más allá de una discutible manipulación ideológica y de su dependencia de un régimen político que, en buena medida, resultó ser causa de su posterior decaimiento.

¹⁸ Autor de un cuplé inolvidable, *Las tardes del Ritz*, la trayectoria como compositor del maestro Monreal evidencia con nitidez el tránsito del cuplé a la canción, al que nos hemos referido en párrafos anteriores. Sus obras se cuentan por cientos y entre ellas hay títulos tan populares como *Ay mi sombrero*, *Campanera*, *Lerele* o *Ni se compra ni se vende*.

¹⁹ Artículo II.1 del Concordato con el Vaticano, cit. por Fernando Díaz-Plaja, *La España franquista en sus documentos* (Barcelona: Plaza y Janés, 1976, Col. El arca de papel), 276.

Un factor determinante fue la lenta normalización capitalista que se emprende en España en la década de los años cincuenta; el creciente influjo de los ritmos y melodías patrocinados por la industria cultural dominante angloamericana y sus correspondientes intereses de explotación resultaron ser elementos decisivos en la paulatina transformación de los gustos colectivos. A partir de entonces se inicia el declive de la canción española, en competencia con otros productos de procedencia foránea, franco-italiana primero y anglo-americana después, sufriendo un progresivo desgaste y degradación de los modelos, hasta llegar a su caricatura en la última década del régimen, desde mediados de los años sesenta. Valga como muestra de ese tránsito agónico el estupefaciente ejemplo de retractación que constituye la canción *Vieja leyenda*, que Dolores Abril y Juanito Valderrama cantaban allá por 1963, cuyo estribillo proclama: “*España, vieja leyenda, falso tipismo que no existió; España, vieja leyenda que niego en ritmo de rocanrol*”, mientras que la música consiste en una especie de pasodoble maquillado de *twist* entre cuyos compases una guitarra amaga una falseta de soleá. La canción finaliza, negando la negación, con sendos melismas de los intérpretes según los más cabales cánones flamencos.²⁰

Sobre los datos objetivos de su propia naturaleza y evolución, para una valoración justa y adecuada de la canción española conviene tener también en cuenta el daño resultante de la actitud de tantos compositores, artistas e intelectuales españoles, que durante mucho tiempo y de manera harto simplista han tendido a considerar la canción española como un simple instrumento de la ideología del franquismo. La ignorancia o el desprecio para con la canción española en la etapa final del franquismo y durante la transición democrática, junto con su contrario, la devoción acrítica y sentimentaloides, favorecida primero por el “desencanto” y luego por la progresiva disolución de la conciencia de clase, nos parece la causa principal de que hasta el momento actual no se haya abordado el estudio del género con la necesaria seriedad académica y con la metodología adecuada. Es comprensible que en el pasado reciente la aproximación al fenómeno se haya hecho principalmente por la vía de sus implicaciones emotivas, pues a fin de cuentas la operación llevaba implícito por parte de sus autores el rescate de los sentimientos de la infancia o la adolescencia. Pero lo cierto es que, aparte de algunos apuntes subjetivos, pinceladas impresionistas sobre la incidencia sociológica del repertorio, chismes más o menos biográficos, o superficiales referencias a ciertos valores literarios, es prácticamente nulo el conocimiento válido que tenemos de la canción de masas como fenómeno en la España del período franquista, así en su sentido global como en sus aspectos por separado: vehiculares, literarios y musicales. Y por lo que a nosotros nos interesa, sobre todo de estos últimos.

Los requisitos básicos para abordar el conocimiento objetivo y la valoración correcta de la canción española han de comenzar por una cuidadosa labor taxonómica y una imprescindible tarea previa de definición y periodización; luego habrían de venir el análisis de sus estructuras musicales, la identificación de sus estilemas, la indagación de las fuentes temáticas y motivicas de sus melodías, el estudio de los

²⁰ Disco BELTER 50.752 (45 r.p.m., 1963). Si el lector se siente con ánimos de probar una dosis aún más fuerte, puede escuchar, bajo su propia y exclusiva responsabilidad, el *Twist-garrotín del Faraón* interpretado por el cantaor gitano Rafael Farina: Disco EMI-ODEON DSOE 16.506 (45 r.p.m., 1962).

mecanismos que sostienen su asombrosa capacidad para la prosopografía y la etopeya, los recursos retóricos de su sensual figuración plástica y conceptual, su aptitud admirable para sostener unos textos que frecuentemente constituyen auténticos microdramas de enorme densidad expresiva y en ocasiones de alto vuelo poético, los diferentes registros expresivos y la multiplicidad de puntos de vista y de personajes: protagonista, antagonista, narrador, coro. Solo a partir de ahí podremos reencontrarnos con un patrimonio cultural cuya trascendencia y cuya significación permanecen, hasta el presente, apenas entrevistas y todavía inéditas.

Al contrario de lo que sólo muy superficialmente pudiera parecer, no contribuyen a mejorar las posibilidades de una tarea tal las distorsiones que, tras su interesada resurrección bajo la bandera algo mentecata de la *copla*, experimentó el género en tiempos recientes, nueva y atrozmente caricaturizado, huero fetiche objeto de culto por los conversos, emporio del marujeo y de los peores tópicos de aquella España rancia que, en un espejismo tan optimista como fugaz, creímos ya pasada.

Con todo, han sido muy notables los cambios operados en la faz de España en las últimas cinco décadas. Ni la sensibilidad de nuestro tiempo actual ni nuestros referentes estéticos son ya los mismos que fueron antaño. Desde luego es muy alentador que una última generación de intérpretes y autores de diverso perfil (Serrat, Martirio, Concha Buika, Joaquín Sabina, Miguel Poveda...) frecuente el género con una actitud libre de viejos prejuicios. Pero, igual que el propio discurrir del tiempo, su ocaso es un proceso irreversible, y el resultado es que ese tipo de canciones del que nos hemos ocupado en este ensayo ya no tiene razón de ser. Habrá —las hay— otras, más o menos distintas, más o menos semejantes, que ocupen su lugar en la sentimentalidad de las gentes y en los mecanismos del mercado pero, definitivamente, la canción española ya nunca más será como los últimos miembros de una generación que aún vivió bajo el franquismo la hemos conocido, la hemos sufrido y la hemos amado.