



**LA SOLEDAD COMO CATEGORÍA ESTÉTICA:
CORRESPONDENCIAS SIMBÓLICAS ENTRE
COPLA FLAMENCA Y CANCIÓN ESPAÑOLA**

INÉS MARÍA LUNA LÓPEZ

LA SOLEDAD COMO CATEGORÍA ESTÉTICA: CORRESPONDENCIAS SIMBÓLICAS ENTRE COPLA FLAMENCA Y CANCIÓN ESPAÑOLA

Tesis doctoral realizada por:
Inés María Luna López

Programa de Doctorado:
Estudios Avanzados de Flamenco: un análisis interdisciplinar.
Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y
Filologías Integradas

Dirección:
Dr. Francisco Javier Escobar Borrego
(Universidad de Sevilla)



Sevilla, 2017

Mi agradecimiento a todos los que han hecho posible la realización de este trabajo. Al doctor Francisco Javier Escobar Borrego, director de la tesis, por su orientación y acertados consejos, al doctor José Cenizo Jiménez, por guiar mis pasos en el inicio de este doctorado, y al Programa de Doctorado de Flamenco, por abrirnos nuevos cauces y horizontes. A las personas que muy amablemente han aceptado su lectura y formar parte de la comisión de valoración.

A mi familia y amigos por su apoyo constante durante estos años. A mi madre, a quien tantas canciones debo, a mi padre, cuyo recuerdo permanece en cada una de estas páginas.

A los cantaores y cantaoras.

*“Son las soleares, al decir de Manuel Machado,
madre de todos los cantes flamencos.
Si esto no constituye una verdad histórica,
es, sin duda, una verdad estética”.*

Anselmo González Climent

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. HACIA UN CONCEPTO DE CANCIÓN ESPAÑOLA. DE LA EDAD MODERNA A LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA	
1.1. Orígenes del andalucismo escénico	21
1.2. Fin de siglo y creación de una estética flamenca	31
1.3. Voluntad de canción nacional: cuplé y canción andaluza	39
1.4. La superación del costumbrismo. Rafael de León en el contexto cultural del 27	52
1.5. Fronteras entre los géneros: un camino hacia la heterodoxia	61
1.5.1. De Estrellita Castro a Juan Valderrama	61
1.5.2. Dramaturgia y escenificación de la zambra: Manolo Caracol	85
1.5.3. De la zambra orquestal al cuplé por bulerías	92
1.6. Más allá de lo literario. El cine como espejo de mestizaje	106
1.7. La canción española en la época de revalorización del flamenco	122
1.8. Revolución de <i>La Copla</i>	129
1.9. Flamenco y canción: historia de ida y vuelta	135
2. COPLA FLAMENCA Y CANCIÓN ESPAÑOLA. CLAVES PARA UNA POÉTICA	
2.1. Una tradición de “soledades”: la copla andaluza	141
2.2. <i>Mis pensamientos tristes no son dignos de luz</i> : apología de lo oscuro	151
2.2.1. Imágenes de oscuridad	165
2.2.2. La luz como ruptura del ensueño	181

2.3. <i>Yo sé bien que voy tras lo que abrasa: predestinación y libertad</i>	189
2.3.1. El castigo en imágenes	192
2.3.2. La muerte consentida	201
2.3.3. <i>Si el tiempo admitiera vuelta</i>	207
2.4. Tristeza femenina: la mujer como ideal artístico	214
2.4.1. Realidad y ficción. <i>Una cantaora</i>	218
2.4.2. Sombra y amenaza	221
2.4.3. <i>Harta de rodar</i>	223
2.4.4. <i>El día que nació yo</i> . La gitana melancólica	226
 CONCLUSIONES	 232
 ANEXOS	
— Autores e intérpretes	235
— Canciones	249
— Obras	262
— Índice de ilustraciones	271
 BIBLIOGRAFÍA	 272
 APÉNDICE DOCUMENTAL	 324

INTRODUCCIÓN

Hay relaciones muy evidentes entre la poesía del flamenco, la canción española y la lírica de todos los tiempos. No obstante, debemos considerar, como la crítica ha destacado en muchas ocasiones, que, por las características concretas de los textos que analizamos, éstos se relacionan especialmente con la poesía popular o tradicional, pertenecen a la cultura de la oralidad, han sido creados para ser transmitidos por la voz, y conectan de manera muy clara con la sensibilidad popular.

Flamenco y canción española¹ son universos diferentes, con sus propios caracteres musicales y escénicos, pero se han relacionado en muchas ocasiones a lo largo de su historia. Hay que tener en cuenta que comparten el mismo origen, el rico folclore castellano y andaluz, al que se han ido uniendo distintas influencias.

En los estudios recientes de flamenco, se pone de relieve, de manera particular, la importancia que tiene en su configuración artística el contexto sociocultural y musical en que nace. Diversos investigadores vienen a señalar la relevancia de las músicas de los siglos XVI y XVII, y posteriormente de la tonadilla escénica². Insisten los críticos en el carácter fundamental de los espectáculos teatrales del siglo XVIII. Si esta cultura es importante en el nacimiento de los estilos flamencos, debemos tener en cuenta los trabajos que se han realizado sobre los géneros teatrales más

¹ Con el nombre de Canción Española nos referimos a la canción creada para solista con acompañamiento orquestal que triunfa en España entre los años 1930 y 1960. Seguimos así la terminología propuesta por el musicólogo Jacinto Torres Mulas. Vid. Jacinto Torres: "Copla" en *La Gran Enciclopedia de España*, Zaragoza, 1992, vol. 5, p. 2937-2938. Seguimos también la propuesta de Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos en *Poemas y canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 1997. Así José Blas Vega: *La Canción Española (De La Caramba a Isabel Pantoja)*, Madrid, Taller El Búcaro, Colección Metáfora, 1996. De esta manera era denominada por Manuel Quiroga y sus principales creadores. No coincidimos con la distinción que establecen autores como Manuel Román entre Canción española, Canción andaluza y Copla, pues nos parece que contribuye a una gran ambigüedad conceptual. Véase Manuel Román: *Memoria de la copla. La canción española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*, Madrid, Alianza, 1993, edición actualizada en *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*, Madrid, Alianza, 2010. No nos parece apropiado referirnos a la Canción española con el nombre tan extendido desde los años ochenta de *La Copla*. Es interesante el uso tan frecuente de este término por lo que supone de identificación con lo popular, pero desde el ámbito académico crea confusión con otros géneros poéticos.

² Faustino Núñez: *Guía comentada de música y baile preflamencos*, Barcelona, Carena, 2008; Antonio y David Hurtado Torres: *La llave de la música flamenca*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2009; Rocío Plaza Orellana: *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1999; Gregorio Valderrama: *De la música tradicional al flamenco*, Málaga, Arguval, 2008; Arcadio Larrea: *El flamenco en su raíz*, Sevilla, Signatura, 2004; Eugenio Cobo: *La comedia flamenca*, Barcelona, Carena. Alberto del Campo y Rafael Cáceres: *Historia cultural del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2013. Véase también Guillermo Castro Buendía: *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*, Sevilla, Libros con Duende, 2014.

populares de la época. Nos referimos a tonadilla escénica y sainete. En este ambiente teatral ya encontramos un predominio de lo andaluz, de músicas y letras andaluzas, así como de intérpretes de tal procedencia: María del Rosario Fernández “La Tirana”, Polonia Rochel, María Antonia Fernández “La Caramba”, etc. La herencia de la cultura dieciochesca está presente en el costumbrismo andaluz que más tarde nace como fruto del romanticismo. Hemos de considerar las investigaciones que se han realizado en dicho ámbito³, especialmente aquellos estudios que ponen de relieve la relación del flamenco con la cultura musical romántica.

En cuanto a la canción española, sus orígenes se sitúan en el costumbrismo de la tonadilla escénica⁴. Tonadilla y sainete constituyen el primer desarrollo teatral de cantos y bailes andaluces, una tradición que continúa en el romanticismo, que va a ser fundamental para el nacimiento del flamenco, pero también de la canción española. Sería necesario analizar, así lo hacemos de manera breve, estos orígenes comunes que tanto deben a la exaltación popular de los siglos XVIII y XIX.

Hay que decir, sin embargo, que la bibliografía, en este sentido, se muestra bastante escasa. No existen estudios musicológicos que pongan de relieve la relación de la canción española con la tradición musical de los siglos anteriores⁵. Exceptuamos los trabajos de Emilio Casares Rodicio, Andrés Suárez-Pajares, y particularmente de Celsa Alonso González, que manifiestan con gran rigor y profundidad la importancia de la canción lírica española y de la gran tradición de teatro lírico como creación de un

³ Los estudios más completos sobre la tonadilla escénica los ha realizado el profesor José Subirá. Vid. *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930; *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*, Madrid, Labor, 1933. Debemos considerar también la gran labor de investigación realizada por la filología en torno al sainete y la cultura del majismo, y por otro lado, en torno al género andaluz y el costumbrismo romántico. Vid. Joaquín Álvarez Barrientos, Alberto Romero Ferrer (eds.): *Costumbrismo andaluz*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998; Serge Salaün: “España comienza en Despeñaperros” en Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (eds.): *Pensamiento y literatura en la España del siglo XX, Idealismo, Positivismo y Espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998. De gran relevancia son los estudios sobre teatro y cultura del XVIII de René Andioc, Carmen Martín Gaité, Alberto González Troyano, Alberto Romero Ferrer, Josep María Salla Valdaura, Marieta Cantos Casenave...

⁴ Celsa Alonso González: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, Colección Música Hispana, Textos Estudios, 1998. Serge Salaün: *El cuplé*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1990. Véase también Salaün (1998): *art. cit.* Vid. José Blas Vega (1996): *op. cit.*

⁵ Jacinto Torres Mulas reivindica esta tradición musical secular a la que pertenece la canción española. En un artículo de mucho interés ofrece un detallado estado de la cuestión sobre el tema y nos pone de manifiesto el escaso interés que la musicología y la cultura académica ha mostrado por su estudio. Véase Torres Mulas: “La canción española: Tradición, Testimonio y Pervivencia” *Sesión de Apertura del Curso Académico 2012-2013, Real Academia de Doctores de España*, Madrid, 2012. También los musicólogos más jóvenes expresan el olvido de la canción española en los estudios académicos y la necesidad de establecer una ascendencia clara del género. Vid. Elsa Calero Carramolino: “Historias de tres minutos. Una propuesta de revisión de los orígenes de la copla” en *Leitmotiv*, nº 4, (mayo 2015), pp. 22-33.

discurso nacional moderno⁶. Desde una perspectiva sociológica, Serge Salaün destaca esta continuidad de andalucismo escénico que va a dar origen a la canción española⁷. También en el ámbito flamenco se muestran en nuestros días algunos lazos de mucho interés entre el flamenco primero y las canciones andaluzas de autor del XIX⁸. Dichos críticos señalan una relación musical íntima entre la canción española del siglo XX y las citadas canciones andaluzas⁹.

Con el avance del romanticismo tiene lugar una estilización de lo andaluz que conduce a una nueva visión de Andalucía y de la copla popular. El interés folclorista que nace a finales del XIX entre poetas, músicos y estudiosos va configurando una nueva copla andaluza cercana a la melancolía y la tristeza. Se proyectan en ella los ideales estéticos y filosóficos de la época. Poesía y música se unen de manera indisoluble como origen del cantar popular y realización del verdadero arte romántico. Aunque la reflexión crítica deba distinguir entre la música y el texto, no debemos dejar de tener en cuenta cómo la música crea una nueva estética. No se trata sólo de acompañamiento musical sino de la búsqueda de un arte total¹⁰. De esta manera, creemos muy significativo, y no una mala elección, como sostienen algunos críticos, que Machado y Álvarez ya no hable de coplas, sino de cantes flamencos.

De este interés por las creaciones del pueblo, surge después la voluntad de teatralización de la copla flamenca. La canción andaluza,

⁶ Celsa Alonso González: “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina” en Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995. Considérese “1900-1936: Modernización, Nacionalización y Cultura Popular” en Celsa Alonso González *et alii* (coords.): *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, Colección Música Hispana Textos, Estudios, 2010, pp. 105-142. Considérese también su magnífico trabajo *Francisco Alonso: otra cara de la modernidad*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2014.

⁷ Véase Serge Salaün (1998): *art. cit.* Vid. Salaün (1990): *op. cit.*

⁸ Vid. Antonio y David Hurtado: *op. cit.* ; Gregorio Valderrama: *op. cit.*

⁹ Antonio y David Hurtado Torres: *op. cit.*, p. 184. Merecen una lectura detenida los artículos de Antonio Hurtado Torres: “La Copla: verdades y mentiras I”, *El Correo de Andalucía*, 6 de noviembre de 2010 y “La Copla: verdades y mentiras II”, *El Correo de Andalucía*, 26 de noviembre de 2010.

¹⁰ Sobre la unión de música y poesía en busca de un arte total, considérese la lectura de Enrico Fubini: *El romanticismo: entre música y poesía*, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1999. También Alfredo De Paz realiza un estudio sobre la búsqueda en el romanticismo de un arte total. Vid. Alfredo De Paz: *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, traducción de Mar García Lozano, Tecnos, 1992. Por otro lado, Rafael Argullol en distintas conferencias y ensayos analiza esta búsqueda revolucionaria de un nuevo arte entre los románticos. El 12 de noviembre de 2015 pronuncia en la Universidad de Sevilla la conferencia inaugural de Doctorado en Filosofía: *La obra de arte total: Goethe, Nietzsche, Wagner*.

origen de la canción española, va conformándose, así, como desarrollo dramático de la copla popular, con una larga tradición de andalucismo escénico, pictórico y literario, pero ahora desde la reinterpretación modernista de lo andaluz y desde músicas ya flamencas¹¹. En el contexto cultural del 27 desemboca todo un universo musical y poético que se proyecta en la canción andaluza, un mundo espiritual que gira alrededor de la soledad, y que llega a su expresión culminante en las canciones de los años treinta.

A lo largo del siglo XX flamenco y canción española van a desarrollar una historia de encuentros y desencuentros que no ha sido considerada por la crítica. La canción española se ha concebido tradicionalmente como un género menor y se ha marginado el camino que realiza junto al flamenco¹². No hemos tenido en cuenta su raíz popular, ni los vínculos culturales, estéticos y literarios que ambas manifestaciones mantienen¹³. Por otro lado, el andalucismo de la canción ha quedado unido en la crítica flamenca a unas intensas connotaciones ideológicas. Nos parece importante recordar que estas relaciones de tensión y oposición que el flamenco mantiene desde el inicio respecto a la canción española también han sido determinantes en su configuración como género, pues en la búsqueda de autonomía estética, especialmente a partir de los años cincuenta, se aleja de la canción española, y nutre su canon artístico desde este distanciamiento¹⁴. Estamos convencidos de que la falta de atención crítica a estas relaciones, motivada por la pervivencia de unos presupuestos estéticos bastante consolidados en el flamenco, es una de las causas de que no exista aún en la actualidad una ascendencia clara, ni una caracterización tipológica, de la canción española. Tal circunstancia ha generado cierta ambigüedad conceptual que se muestra muy evidente en subgéneros como la zambra que a veces son considerados estilos del flamenco, y en otras ocasiones, de la canción española¹⁵.

¹¹ Prestamos mucho atención a los artículos del musicólogo Jacinto Torres Mulas sobre la canción española, y valoramos la defensa que desde hace años viene realizando sobre el género. Sin embargo, no coincidimos con él en su apreciación sobre la escasa importancia que el mundo flamenco y lo jondo tienen en la canción española. Vid. Torres Mulas: *art. cit.*

¹² Es muy interesante la visión crítica que respecto a este tema nos presenta Antonio Zoido, quien considera que se ha tratado a la canción española como *hija de un dios menor* y no se han tenido en cuenta las relaciones que mantiene con el flamenco durante dos siglos, desde el casticismo dieciochesco a la modernidad. Véase Antonio Zoido: *El dorado zumo de la pena (Venturas y desventuras de la copla andaluza)*, Sevilla, Fundación El Monte, 2002.

¹³ Si esta relación ha sido considerada en algún estudio crítico, se ha realizado casi siempre desde la perspectiva de la canción como "cante venido a menos". Exceptuamos aquí el trabajo de Camilo Murillo sobre la canción andaluza. Véase Camilo Murillo: *La canción andaluza*, V. III, Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1960.

¹⁴ Véase Francisco Aix Gracia: *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid, Fundación SGAE, 2014.

En los últimos años algunas obras, sobre todo centradas en la figura de Rafael de León, han abierto nuevas perspectivas¹⁶, y reivindican su relación con la cultura del cante jondo¹⁷, pero se hace necesaria una definición más rigurosa de los géneros, así como una descripción de sus relaciones poéticas, estéticas y musicales. No podemos realizar una identificación entre Copla popular, Copla flamenca y Canción de autor, en virtud del uso del término “Copla”¹⁸. Tampoco podemos incluir la canción española en la tradición intelectual de la copla flamenca, sin establecer unas distinciones precisas¹⁹. Aunque exista una historia común y la canción se inspire considerablemente en el flamenco, también existen unas

¹⁵ Muy elocuente es la pregunta de Juan José Téllez: “¿Fue la zambra, en su origen, un estilo flamenco o un estilo de copla?”. Vid. Juan José Téllez: “*Copla, flamenco y canción de autor*” en *Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz: revista internacional*, número 9, 2012, pp. 102-153.

¹⁶ Junto a los libros pioneros de Álvaro Retana, los análisis sociológicos de Manuel Vázquez Montalbán, los estudios de Serge Salaün desde la Historia Cultural, o los acercamientos de José Blas Vega, han surgido en los últimos tiempos otros estudios históricos o filológicos. Véase Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos (eds.): *op. cit.* Miguel Espín y Romualdo Molina: *Quiroga: un genio sevillano: aniversario del centenario 1899-1999*, Madrid, SGAE, Fundación Autor, 1999. Sonia Hurtado Balbuena: *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: los poemas y canciones de Rafael de León*, (tesis doctoral), Universidad de Málaga, 2003. Hurtado Balbuena: *La copla: la poesía popular de Rafael de León*, Málaga, Servicio de Publicaciones, Fundación Unicaja, 2006. Vid. Daniel Pineda Novo: *Rafael de León, un hombre de copla*, Córdoba, Almuzara, 2009. Francisco Manuel Reina: *Un siglo de copla*, Ediciones B, 2009. Romualdo Molina: *Rafael de León, el más recordado de los olvidados y viceversa*, Madrid, Fundación Autor, 2012. Daniel Pineda Novo: *Voces de copla: Historia del género y de sus grandes intérpretes*, Sevilla, Guadalquivir, 2012. Desde la perspectiva de la psicología clínica, considérese el ensayo de la profesora norteamericana Stephanie Sieburth: *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*, Madrid, Cátedra, 2014. Una nueva tesis doctoral se acaba de presentar en la Universidad de Sevilla sobre la canción española, desde una perspectiva histórico-antropológica. Véase Josefa López Delgado: *La canción española. Mujer, ideología y sociedad*, Universidad de Sevilla, octubre de 2015. Considérese la tesis doctoral de David Pérez Rodríguez: *La copla en la obra poética de Rafael de León: elementos temáticos, características formales y contexto sociocultural*, Universidad de Valladolid, 2014. Véase también la tesis de María Carreño López presentada en la Universidad de Almería: *Copla y tragedia: lecturas críticas de la canción española para una educación literaria*, 2015. Por otro lado, la musicóloga Elsa Calero Carremolino realiza una revisión del género de la canción española desde el archivo personal de Miguel de Molina que custodia la BNE. Véase su trabajo de fin de grado: *La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960)*, UAM, mayo, 2014. Considérese también de la misma autora “El éxodo en la copla. Miguel de Molina, creación y renovación de un género” en *Música Autónoma*, noviembre, 2015.

¹⁷ Daniel Pineda Novo insiste especialmente en la importancia de las canciones de Rafael de León entre los cantaores de flamenco, un aspecto que, a su juicio, no ha sido valorado suficientemente. Vid. Daniel Pineda Novo (2009): *op. cit.* Véase también Francisco Manuel Reina: *op. cit.*; Miguel Espín y Romualdo Molina: *op. cit.* Romualdo Molina: *op. cit.* Juan José Téllez: *art. cit.*

¹⁸ Siempre que en nuestro trabajo aparezca la palabra Copla, nos estamos refiriendo a la poesía flamenca.

¹⁹ Nos parecen muy apropiadas las afirmaciones de Francisco Manuel Reina en cuanto manifiesta en muchas ocasiones los frágiles límites entre flamenco y canción española. Sin embargo, como decimos, creemos necesaria, en su perspectiva metodológica, una distinción más precisa de los géneros. Véase Francisco M. Reina: *op. cit.*

relaciones de tensión y de oposición entre ambos géneros, y unas influencias particulares en cada uno de ellos.

En nuestra investigación nos acercaremos a este camino común que ha sido fundamental en el desarrollo de tales manifestaciones: la relación de flamenco y cuplé en el teatro de principios de siglo, el nacimiento de la canción andaluza-española en los años 30, con el papel destacado de Rafael de León; el protagonismo de Manolo Caracol en el mestizaje de los géneros; la coincidencia de canción española y flamenco en cine y espectáculos folclóricos; y el nacimiento a mediados de los años cincuenta de una conciencia intelectual de revalorización del flamenco, que trae consigo el alejamiento de lo teatral y también de la canción española. Un análisis justo y objetivo de ambas realidades artísticas nos obliga a poner de manifiesto las relaciones mantenidas durante tantos años.

Realizaremos este estudio a partir del análisis del repertorio de los artistas más representativos, de la crítica musical de la época, así como de los cancioneros, carteles y programas de mano de los distintos espectáculos. Por otro lado, nos serviremos de una selección de películas de las décadas treinta, cuarenta y cincuenta, significativas en el mestizaje de flamenco y canción española. También algunos programas de televisión, ya clásicos, han resultado de gran utilidad en la elaboración de este recorrido. No dejamos de lado la labor de muchos críticos que han iluminado nuestro camino hacia el cuplé, la canción española, el flamenco, el cine folclórico, o las artes escénicas... Destacamos particularmente aquellas obras que suponen nuevos acercamientos al flamenco y a la historia musical, y realizan nuevas lecturas de esta época tan enriquecedora para la cultura española²⁰.

Tras trazar esta breve, pero necesaria historia paralela de los dos géneros artísticos, nos planteamos analizar la expresión literaria de sus textos, con el objetivo de elaborar una poética común. Debemos decir que una poética de la canción española, aunque existan otras influencias, no es posible, si no se realiza desde la perspectiva de la copla flamenca²¹.

El romanticismo, en este sentido, nos otorga ciertas claves de interpretación que permiten un adecuado acercamiento. Tomamos como

²⁰ Resulta imprescindible, en este sentido, el trabajo reciente de Alberto Romero Ferrer, en el que se pone de relieve la importancia de la escenificación de lo flamenco en los espectáculos de *Zambra* de Manolo Caracol y la trascendencia de Lola Flores como personificación de lo flamenco y lo gitano. Véase Alberto Romero Ferrer: *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2016.

²¹ Nos parece bastante acertada la apreciación de Camilo Murillo en *La canción andaluza*. Vid. Murillo: *op. cit.*, p. 46: Cuando surge el cuplé, inciden sobre esta forma literario-musical las fuentes de lo andaluz antes enumeradas y, por si fuera poco, incide también todo el complejo mundo que el cante jondo lleva consigo”.

punto de partida las imágenes que tales manifestaciones comparten en la expresión de la soledad. Como conciencia plenamente romántica, la soledad se convierte, por tanto, en enfoque y perspectiva de análisis. No se ha realizado hasta nuestros días un estudio comparativo desde presupuestos filosóficos, literarios y estéticos, sobre el imaginario que comparten ambos géneros, el cual se proyecta sobre todo en la expresión del dolor amoroso. El enamorado constituye en estos textos la imagen fundamental del héroe trágico²².

Las letras de flamenco y canción española hunden sus raíces en la tradición literaria, pero en ellas destaca de manera especial la huella profunda que en su expresión deja el romanticismo. Consideraremos la importancia de estas imágenes en relación con la tradición poética culta y popular, y, sobre todo, con la cultura del romanticismo, movimiento al que están unidas de manera extraordinaria²³. La concepción del amor que aquí prevalece está especialmente vinculada a dicha mentalidad y a la herencia romántico-simbolista que manifiesta la cultura de finales del XIX.

No debemos dejar de recordar, en relación con lo que tratamos, que la tradición poética popular ha estado presente en los estudios fundamentales de la poesía flamenca²⁴. Desde Hugo Schuchardt²⁵ a Francisco Gutiérrez Carbajo, muchos críticos la han incluido en la gran tradición lírica. No se trata para ellos de una poesía distinta. Las diferencias estilísticas o formales, así como la presencia tan relevante de la música, no llegan a constituir unos rasgos exclusivos que la separen de la canción popular. Otros críticos, por el contrario, han insistido en que se trata de una

²² Seguimos especialmente a Rafael Argullol y su clasificación del héroe romántico. Véase Rafael Argullol: *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Acantilado, 2008.

²³ Entre los estudios dedicados a la relación de flamenco y romanticismo destacamos la obra pionera de Luis Lavaur: *Teoría Romántica del Cante Flamenco*, que, además, manifestaba la necesidad de establecer relaciones con otras expresiones musicales del romanticismo. Nuestra tesis, al relacionar flamenco y canción española, se presenta en relación con este enfoque comparatista. Por otro lado, se han realizado estudios de mucho interés sobre flamenco y romanticismo desde una óptica histórico-antropológica. Véase Rocío Plaza Orellana: *op. cit.* Génesis García Gómez: *Cante flamenco, cante minero: una interpretación sociocultural*, Barcelona, Anthropos, 1993. Sin embargo, se echan de menos obras que analicen la poesía del flamenco en relación con el romanticismo y la modernidad desde un enfoque estético y filológico.

²⁴ Francisco Gutiérrez Carbajo: *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990, 2 vols. Considérese también de este autor *La poesía del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2007. Véase Pedro M. Piñero Ramírez: "Poesía flamenca: Lyra Mínima". Los símbolos naturales", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Minervae Baeticae*, nº 38, 2010, pp. 241-266.

²⁵ Hugo Schuchardt: *Los cantes flamencos*, Sevilla, Fundación Machado, edición de Gerhard Steingress, 1990.

nueva manera de decir, una manera peculiar de estar en el mundo²⁶. Aunque en estos últimos estudios, la sintonía con el romanticismo y el carácter de poesía moderna ha sido considerado, se ha valorado casi exclusivamente la relevancia de un marco antropológico gitano o andaluz, y no se han establecido de manera rigurosa, desde la perspectiva filológica y estética, las analogías que la poesía flamenca mantiene con la revolución romántica²⁷.

Es cierto que el camino que inician los poetas hacia la descripción de lo jondo, desde Bécquer o Machado y Álvarez a Cansinos Assens, y donde sobresale principalmente la figura de García Lorca, nos ha conducido a las características esenciales del arte romántico, pero no existe aún en estos análisis una perspectiva suficiente para situar nuestro objeto de estudio en el panorama global del arte europeo. Hoy vemos con claridad que la copla flamenca, y su realización en el cante jondo, es una de las manifestaciones más radicales del fin de siglo, una de las expresiones de “la rebelión de la vida” que surge tras la crisis de la razón. Sólo desde la reflexión poética y estética del flamenco como discurso de la modernidad podemos situarlo en el panorama romántico europeo y en la tradición del arte occidental²⁸.

Así, cuando lo andaluz comienza a contemplarse desde la tristeza, la copla flamenca se configura definitivamente como canción de soledad. Tal hecho ocurre al acomodarse nuestro sentir a la sensibilidad romántica, unidas en la copla andaluza las inquietudes estéticas y las inquietudes populares. El flamenco llega a la soledad a través del romanticismo, y a través de él, desde la modernidad, recupera un tono melancólico y unos modos de expresión que eran característicos de la lírica tradicional²⁹. La

²⁶ Sin pretensión de exhaustividad, recordemos principalmente a Juan Alberto Fernández Bañuls, José María Pérez Orozco, Enrique Rodríguez Baltanás, José Manuel Caballero Bonald, Jean Paul Tarby, Génesis García Gómez, que desarrollan el camino iniciado por Demófilo.

²⁷ Exceptuamos aquí la mirada de Rodríguez Baltanás que une la tradición oral a la óptica moderna del romanticismo. Véase “Las soleares: una sehnsucht a la andaluza (origen romántico y difusión europea de la canción de soledad)”, *Profesor Manuel Alvar in memoriam. Lyra Mínima Oral*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Fundación Machado, 2004, pp. 573-580. Las reflexiones de Génesis García Gómez sobre la copla también son bastante reveladoras, pues manifiesta cómo desde la creación moderna se vuelve a unos modos de expresión característicos de la lírica tradicional. Vid. García Gómez: *op. cit.*

²⁸ Es una reivindicación que José Martínez Hernández viene realizando desde hace muchos años. José Martínez Hernández: *Poética del Cante Jondo*, Nausicaä, 2004. Cito por la 2ª edición, 2007, p. 29: “Sin embargo, echamos en falta otra mirada sobre el flamenco, una perspectiva que lo contemple de manera más general y esencial, que, teniendo en cuenta todo lo anterior que ya sabemos, analice también su condición de arte entre otras artes, colocándolo, sin complejos, al lado de las demás creaciones artísticas que se han dado en la historia de Occidente y poniendo de relieve su singularidad dentro de la gran tradición del arte occidental”. Considérese también del mismo autor: *El cante flamenco: la voz honda y libre*, Córdoba, Almuzara, 2005.

²⁹ Génesis García Gómez: *op. cit.*, p. 203: “Y es que el principal valor de las coplas flamencas bajoandaluzas, aunque hasta ahora no se haya reparado en ello, es el haber contribuido, junto

copla flamenca se convierte en camino de expresión del desamparo, una dimensión existencial a la que, precisamente por estos vínculos, tampoco es ajena la canción española³⁰.

El amor expresa en el romanticismo nuestro deseo de infinitud y nuestra condición de desarraigo. Desde esta perspectiva realizaremos el estudio de las correspondencias simbólicas que tienen lugar entre copla flamenca y canción española, así como las sintonías con otras escrituras y sensibilidades de la época. Porque lo que une a los hombres del romanticismo, es la Imaginación, “fuerza productora que inventa símbolos y formas para dotar al mundo de las ideas de presencia concreta, como también a dichos símbolos de unidad estética”³¹. Es un modo de conocimiento del mundo, en el que el hombre logra trascender lo que recibe a través de los sentidos. La inspiración se encuentra en la naturaleza, la noche, el sueño, pero no como fantasía que aleje a la poesía de la vida, sino como expresión verdadera de lo humano³². El conocimiento simbólico de la realidad, de gran presencia en nuestra tradición lírica, se proyecta en la modernidad en la expresión modernista o simbolista³³. Sin él no se entiende plenamente la poesía flamenca.

Nos centraremos, de esta manera, en la simbología de mayor relevancia. Se tratará, en primer lugar, el simbolismo de la noche. Nuestro estudio va a considerar cómo hay un imaginario de lo nocturno en relación con el dolor, y cómo la noche se muestra, en sintonía con la sensibilidad romántica, como refugio y ensueño. Desde este apego a la oscuridad, la luz representa una ruptura y alejamiento del alma.

Como segundo capítulo analizaremos la simbología del amor como penitencia y pecado. Trataremos de ver cómo existe en ambos géneros una idealización extrema del dolor que nos lleva desde las imágenes de

a las creaciones de poetas cultos enamorados de la lírica popular, a la recuperación de la primitiva libertad métrica, tensión dinámica, subjetivismo y simbolismo que distinguieron a la lírica tradicional”.

³⁰ Como nos dice Enrique Rodríguez Baltanás, “La soledad o *Sehnsucht* romántica desemboca en la pena inmotivada, gran protagonista no sólo de la copla andaluza, sino de la entera *materia de Andalucía*. Es el argumento sin argumento, es la pena porque sí, por algo indefinible, tal como acertó a expresarlo Manuel Machado en un poema “La Pena”, de su libro *Cante hondo*, de 1912”. Vid. Rodríguez Baltanás (2004): *art. cit.*, p. 579. Véase también Rodríguez Baltanás: *La materia de Andalucía: el ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.

³¹ Claudio Guillén: *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquæ, 1998, p. 128.

³² Un estudio profundo de la imaginación romántica encontramos en la obra clásica de C. M. Bowra: *La imaginación romántica*, versión española de José Antonio Balbontín, Madrid, Taurus, 1972.

³³ Para una reflexión sobre la teoría moderna del símbolo, considérese el estudio de María Victoria Utrera Torremocha: *El simbolismo poético. Estética y teoría*, Madrid, Verbum, 2011.

destrucción y caída, a la aceptación gustosa de la muerte. No obstante, el amante muestra en otras coplas una actitud subversiva. La rebeldía y la no aceptación del dolor nos muestra un camino de violencia bastante afin al sentir romántico. Nos acercaremos a la simbología que tiene que ver con el desprecio, y a las analogías y diferencias que encontramos entre un género y otro.

Por otra parte, la canción española ha generado todo un imaginario femenino inspirado por la copla flamenca y por la visión que el modernismo ha creado de lo flamenco. Analizaremos cuáles son estas imágenes, que no responden sólo a una realidad histórica o a un marco antropológico andaluz, sino principalmente a una vinculación con las corrientes filosóficas, literarias, y estéticas de la época. En este sentido, también los géneros que analizamos contribuyen a la conformación de la mujer como ideal artístico de la modernidad.

Hemos considerado en nuestra investigación los estudios que se han realizado sobre la poesía de tradición oral, especialmente, aquellos trabajos que ponen de relieve el simbolismo de la palabra y el papel de la mujer en la poesía lírica. Son imprescindibles las obras de Ramón Menéndez Pidal, Margit Frenk, Antonio Sánchez Romeralo, José María Alín, Pedro Manuel Piñero, Eglá Morales Blouin, José Manuel Pedrosa, Mariana Masera, Pilar Lorenzo Gradín, etc.

Por otro lado, la Poética del Imaginario nos propone un camino de bastante interés, pues muchas de estas imágenes pertenecen al inconsciente colectivo. Esta perspectiva de conocimiento, desde la antropología, analiza los arquetipos simbólicos, las imágenes que permanecen como substrato en muchas culturas y se manifiestan en distintos ámbitos: religión, arte, literatura, etc. Alcanzan gran relevancia los estudios de Gaston Bachelard y Gilbert Durand.

Tendremos en cuenta las grandes obras que la tradición occidental ha realizado sobre la filosofía del amor, desde *Simposio* y *Fedro* de Platón, *Diálogos de amor* de León Hebreo o los escritos de los filósofos neoplatónicos, a las reflexiones de pensadores del siglo XX como José Ortega y Gasset, Denis de Rougemont, Eugenio Trías, Carlos Gurméndez, etc. En este sentido, son también fundamentales las obras clásicas sobre la expresión del amor y la soledad en la literatura española. Destacamos *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)* de Alexander A. Parker o *La soledad en la poesía española* de Karl Vossler.

Comoquiera que flamenco y canción española son dos fenómenos culturales del romanticismo, resultan de gran trascendencia las reflexiones

acerca del pensamiento, y de las corrientes literarias y estéticas de la época. Destacamos las obras de Albert Beguin, C. M. Bowra, Esteban Tollinchi, Rafael Argullol, Mario Praz o Alfredo De Paz, así como los trabajos críticos de Claudio Guillén, desde el comparatismo literario. Una orientación imprescindible en nuestra investigación son los estudios realizados desde la perspectiva de la Estética y Teoría de las Artes, especialmente los que se sitúan en el ámbito de la belleza romántica, el concepto de lo sublime y la relación entre las distintas manifestaciones artísticas.

De gran interés han sido los estudios tradicionales de flamenco así como las obras actuales realizadas desde la perspectiva filológica, antropológica, sociológica, musicológica, de Historia Cultural, etc. En cuanto a la canción española, a pesar de la escasez bibliográfica, hemos considerado los estudios realizados en este ámbito, e investigaciones más recientes que están abriendo nuevos caminos.

En nuestra búsqueda de una poética común nos hemos servido de las siguientes obras antológicas: *Colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez, *Primer Cancionero de Coplas flamencas* de Manuel Balmaseda, obras fundamentales al ser pioneras en el nacimiento de lo jondo, y, por otro lado, *Poesía flamenca, lírica en andaluz* de Juan Manuel Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco. También consideramos por su carácter ineludible en la conformación de la poesía flamenca la relevancia de *Cante hondo* de Manuel Machado. En cuanto a la canción española destacamos, por ser el autor más representativo, *Poemas y canciones de Rafael de León*, antología realizada por Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos, con índice de temas y motivos amorios de Antonio Ramírez de Verger. Citamos las canciones tomando esta antología como referencia.

Imprescindibles han sido las grabaciones de flamenco, cuplé y canción española. Destacamos la *Magna Antología de Cante Flamenco* realizada en Hispavox por José Blas Vega, 1982. Tomamos como referencia, al citar el registro sonoro de las canciones, el *Catálogo de la Biblioteca Nacional*. Agradecemos la digitalización de discos de pizarra que nos ha permitido acceder a dichas grabaciones. La publicación del *Catálogo de Discos de 78 y 80 rpm* del Centro de Documentación Musical de Andalucía también resulta de gran provecho en nuestra investigación. Recientemente la Biblioteca Nacional ha dedicado una exposición monográfica a la canción española que nos da a conocer los diversos documentos gráficos conservados por la institución³⁴. Las comisarias de

³⁴ *La Copla en la Biblioteca Nacional de España*, 3 de febrero al 12 de abril de 2009, comisarias: Nieves Iglesias Martínez y Alicia García Medina.

dicho evento manifestaban la necesidad de realizar en la actualidad nuevas lecturas sobre el género³⁵. Se organizaron, con motivo de la exposición, diversas mesas redondas, que resultan de gran interés y pueden consultarse como videograbaciones³⁶. Recordamos también la exposición dedicada a Raquel Meller en el año 2012, un interesante recorrido por su obra y por el tiempo en que le toca vivir³⁷. Por otro lado, el Museo Nacional del Teatro en 2007 ofrecía en Almagro un homenaje a la canción española con la exposición *Cien años de Copla. Cien años de Concha Piquer*. Son acontecimientos que manifiestan el interés cultural que suscita nuestro objeto de estudio y constituyen una gran ayuda en la elaboración de este trabajo.

Nuestra gratitud a la Biblioteca Nacional, Centro Andaluz de Flamenco, Centro de Documentación Musical de Andalucía y Museo Nacional del Teatro. Hemos consultado numerosas fuentes hemerográficas que serán indicadas en la bibliografía: partituras, cancioneros, entrevistas, críticas de espectáculos, carteles, programas de mano, documentos audiovisuales, etc. De gran utilidad han sido los archivos de RTVE, gracias a los cuales hemos podido consultar documentos muy valiosos para esta investigación.

³⁵ Nieves Iglesias Martínez y Alicia García Medina: “Nuestra copla, nuestro patrimonio” en *La Copla en la Biblioteca Nacional de España (catálogo)*, 2009, pp. 2-14.

³⁶ “La copla de ayer y hoy”, con Javier Limón, José María Cámara, Andrés Peláez y Alicia García Medina, 12 de marzo de 2009. “La copla, patrimonio popular-patrimonio cultural”. Intervienen Manuel Román, Pilar Boyero, y presenta el acto Alicia García Medina, 2 de abril de 2009. “La copla y el cine en la BNE”, con José Manuel Martín de la Plaza, Luis Romero, Javier Domingo y Alicia García Medina, 29 de abril de 2009. “La copla y la edición musical”. Intervienen Manuel López-Quiroga y Clavero, Miguel Ángel Sánchez Domínguez, Manuel de Segura. Presenta Alicia García Medina, 6 de mayo de 2009.

³⁷ *El mito trágico de Raquel Meller (1888-1962)*, BNE, del 19 de junio al 30 de septiembre de 2012, comisario: José Luis Rubio.

1. HACIA UN CONCEPTO DE CANCIÓN ESPAÑOLA. DE LA EDAD MODERNA A LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

1.1. ORÍGENES DEL ANDALUCISMO ESCÉNICO

Los orígenes de flamenco y canción española se remontan a los tiempos de la tonadilla escénica³⁸. Muchas de las músicas del flamenco están presentes en los tiempos de la tonadilla³⁹. Aunque el flamenco constituya un fenómeno propiamente romántico, y exprese *otra estética y otra cultura*, las músicas de las que van a surgir dichas interpretaciones se encuentran en este teatro popular del siglo XVIII⁴⁰.

Tonadilla y sainete son importantes por la presencia de músicas andaluzas, pero también por ser el inicio del estereotipo de lo andaluz⁴¹. Hay que recordar la relevancia que adquiere la cultura popular en esta época. Tal cultura, de maneras estilizadas, que se configura, en primer lugar, como majismo, y más tarde, como gitanismo, va a ser el inicio del costumbrismo andaluz. Inunda nuestro teatro, llama la atención de escritores, pintores o viajeros, y alcanza una gran influencia entre las clases privilegiadas⁴². Este fenómeno, tan particular, condiciona la idea de lo

³⁸ José Subirá designa con este nombre “aquellas producciones literario-musicales que comenzaron a fructificar hacia 1750 y durante medio siglo florecieron esplendorosamente para caer bien pronto en el olvido profundo, caracterizándose todas ellas por ocupar buena parte de los intermedios de comedia, cuando no su totalidad, y por tener vida propia e independiente, a la vez que una existencia relativamente considerable, debido a la diversidad de piezas musicales que integraban cada obra”. Véase José Subirá (1928): *op. cit.*

³⁹ Faustino Núñez: *op. cit.*; Gregorio Valderrama: *op. cit.*; Alfredo Arrebola: *art. cit.*; Arcadio Larrea: *op. cit.*; José Blas Vega: *El flamenco en Madrid*, Córdoba, Almuzara, 2006; Serge Salaün (1998): *art. cit.* Vid. Guillermo Castro Buendía: *op. cit.*

⁴⁰ Núñez: *op. cit.*, p. 27: “...aquella que protagonizaron autores y tonadilleros hoy prácticamente condenados al olvido, música para ser cantada y bailada en tonadillas, sainetes, comedias, entremeses y zarzuelas, cuyo contenido revela una enorme ligazón con lo que después vino a llamarse arte flamenco”.

⁴¹ José Subirá: *op. cit.*; Julio Caro Baroja: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990; *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 1980; Gregorio Valderrama: *op. cit.*; Rocío Plaza Orellana: *op. cit.*; Faustino Núñez: *op. cit.*; José Blas Vega: *op. cit.*, 2006; Serge Salaün (1998): *art. cit.*; Alberto Romero Ferrer: “El sainete y la tonadilla en los orígenes del costumbrismo andaluz”, en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (coords.): *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, 2008, pp. 237-364.

⁴² José Ortega y Gasset describe a la perfección este fenómeno de influencia de las clases populares, único en Europa. Vid. Ortega y Gasset: “Goya y lo popular”, *Obras Completas*, VII, Madrid, Alianza, 1989, p. 523: “Durante el siglo XVIII se produce en España un fenómeno extrañísimo que no aparece en ningún otro país. El entusiasmo por lo popular, no ya en la pintura, sino en las formas de la vida cotidiana, arrebató a las clases superiores. Es decir, que a la curiosidad y filantrópica simpatía sustentadoras del popularismo en todas partes, se añade en España una veheméntísima corriente que debemos denominar plebeyismo”. Vid. Carmen Martín Gaité: *Usos amorosos del XVIII en España*, Barcelona, Anagrama, 1987. Sobre el majismo y la relación con el costumbrismo andaluz, son imprescindibles las obras de Julio Caro Baroja, Alberto Romero Ferrer; Josep María Sala Valldaura, Alberto González Troyano, Marieta Cantos Casenave...

popular en Andalucía, pues el pueblo va a insistir en aquellas actitudes que entusiasman a las élites⁴³.

De la presencia de canciones andaluzas en el teatro ofrecen su testimonio las mismas tonadillas y sainetes, o escritores como Juan Antonio de Iza Zamácola⁴⁴. No hay que olvidar, en este sentido, las noticias de los viajeros extranjeros⁴⁵. Es fundamental tener en cuenta que el teatro actúa como un espejo respecto a las costumbres populares. Se menciona el gusto del pueblo por bailar el zorongo, el olé, el cachirulo, el polo, etc. Así lo vemos en los sainetes de González del Castillo y Ramón de la Cruz⁴⁶, y con un propósito crítico y reformador en Jovellanos o las *Cartas marruecas* de Cadalso. El mundo de la tonadilla se conserva en el pueblo, que sigue creando seguidillas, como una corriente que va a permanecer en el tiempo⁴⁷.

Surge en esta época una revalorización de las creaciones populares que va a ser el inicio de un inminente romanticismo⁴⁸. Se considera el majismo como un precedente del andalucismo y el gitanismo decimonónico. La voluntad folclorista de escritores como *Don Preciso* nace del deseo de oponerse a las influencias que vienen de Italia y Francia. Para ello destaca las canciones y músicas propias de la península. Entre éstas, sobresalen de manera especial las de carácter andaluz como la tirana. Se trata de un talante conservador que va ser después muy característico del romanticismo español.

Debemos considerar la importancia en el siglo XVIII de la ópera italiana. Según José Subirá, el mayor estudioso de la tonadilla escénica, la música italiana supone un verdadero acontecimiento. La tonadilla nace

⁴³ Alberto González Troyano: "Del plebeyismo al señorito. Notas para una teoría de la recepción del flamenco", *Música oral del Sur: Revista Internacional*, número 6, 2005. (Ejemplar dedicado a Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogos 4"). Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales, pp. 55-62.

⁴⁴ Juan Antonio de Iza Zamácola, *Don Preciso: Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Jaén, Ediciones Demófilo, 1982.

⁴⁵ Entre los viajeros extranjeros ilustrados destacan Alexandre de Laborde, con un sentido muy crítico respecto a lo gitano, Henry Swimburne o Joseph Townsend. Vid. Rocío Plaza Orellana: *op. cit.*; Vid. Antonio Sánchez Romeralo: "Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII, el testimonio de G. Baretti, viajero por España en 1760", *Anuario de Letras*, vol. 24, 1986, pp. 237-260.

⁴⁶ José Blas Vega (2006): *op. cit.*

⁴⁷ Iza Zamácola: *op. cit.* También los viajeros extranjeros nos informan de la permanencia de las seguidillas entre las gentes del pueblo. Véase Antonio Sánchez Romeralo: *art. cit.*

⁴⁸ Por ejemplo, los primeros cancioneros populares surgen en el XVIII. Vid. José Manuel Pedrosa: "La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España", *Culturas populares*, nº 3, 2006.

como reacción nacional, pero estas dos manifestaciones musicales conviven durante muchos años⁴⁹. Subirá destaca la influencia inevitable de la música italiana sobre la española⁵⁰. La crítica nos ofrece muchos ejemplos de esta coexistencia que inunda los teatros de toda Europa. Es importante recordar que la moda italiana reaviva el interés teatral por el canto y la música, y provoca una intensa corriente españolista⁵¹.

Algunos críticos han insistido en este encuentro y cómo los modos de interpretación de la ópera han podido influir en la música popular⁵². Un testimonio significativo nos dejará Estébanez Calderón al presentarnos como ópera “toda española y andaluza” el retrato de la mítica reunión de “Un baile en Triana”⁵³. Aunque no pueda explicarse con rigor esta influencia, sí existe constancia de la relevancia que alcanza la ópera, el canto, y la mezcla en los teatros de los estilos culto y popular.

Es conocido por todos el carácter teatral que tienen flamenco y canción española. En estas dos modalidades artísticas va a perdurar una dimensión dramática que condiciona el contenido de sus letras, así como la puesta en escena. El flamenco ha conservado coplas y músicas características de este ambiente musical dieciochesco, y también a lo largo del tiempo aspectos relacionados con la interpretación, modos que pudieron pasar de la tonadilla a las obras del llamado género andaluz. Por otro lado, aún se cantan en el flamenco coplas recogidas en la antología de *Don Preciso*. Hay una sintonía temática, especialmente, en el tratamiento del tema amoroso, entre muchas de estas coplas y la poesía flamenca⁵⁴.

En la canción española lo teatral alcanza un gran protagonismo. Son canciones creadas para espectáculos escénicos. Hereda de la tonadilla sobre todo una visión estereotipada del mundo. Me refiero al carácter reiterativo de historias, temas, o personajes estereotipados como arrieros, mesoneras, cantaoras, cantaores, vendedoras de lotería, prostitutas, etc. Esta visión arquetípica de la realidad era algo muy característico ya de los tiempos de la tonadilla, y adquiere mucha importancia en el género andaluz. Uno de

⁴⁹ Interesantes son las obras citadas de Iza Zamácola, Subirá, Núñez, Blas Vega.

⁵⁰ José Subirá: *op. cit.*: “Así fue meramente episódico el influjo italiano sobre la música tonadillesca durante los primeros lustros de este género eminentemente nacional, en cambio había de ser decisiva y preponderante cuando la tonadilla se hallaba en su decrepitud”.

⁵¹ Alberto del Campo y Rafael Cáceres: *op. cit.*

⁵² Iza Zamácola: *op. cit.*; Hurtado: *op. cit.*; Larrea Palacín: *op. cit.*; Luis Lavaur: *Teoría Romántica del Cante Flamenco*, Sevilla, Signatura, 1999, con prólogo de Gerhard Steingress.

⁵³ Reflexiones de este tipo encontramos también en *Don Preciso*, y más tarde en *Demófilo*.

⁵⁴ Francisco Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*

los aspectos principales de tal género es *el principio de la recurrencia intensa*⁵⁵.

Entre las visiones recurrentes que mantienen flamenco y canción española la más destacada tiene que ver con lo andaluz, en relación sobre todo con lo gitano. Consideremos la importancia de la tonadilla escénica en la configuración de dicho estereotipo, en sus formas de representación, en los personajes y lugares que luego van a ser fundamentales en la época romántica. Hay que destacar la relevancia no sólo de la tonadilla sino también del sainete, especialmente, del sainete andaluz, cuya figura principal es Juan Ignacio González del Castillo⁵⁶. En cualquier caso, recordemos que el costumbrismo nace unido al teatro, sin olvidar toda una corriente de literatura popular, asociada a los pliegos de cordel, protagonizada por guapos y majos⁵⁷. Muchos críticos destacan la formación del estereotipo de lo gitano en el sainete y la tonadilla: se crean tipos que van a alcanzar gran repercusión tanto en el flamenco como en la canción española: el majo, el gitano, la gitana, el noble, etc. Tiene lugar la creación del gitanismo cultural⁵⁸. Reproducimos por su interés las palabras de Serge Salaün:

*La presencia del cliché gitano y de la música típicamente andaluza acompaña toda la historia de la escena española, pero la primera explotación masiva del filón, que adquiere inmediatamente un valor modélico, es el teatro sainetero del siglo XVIII, los entremeses y la “tonadilla escénica” donde ya se forja un “género andaluz”, con canciones (seguidillas y fandangos, sobre todo, de momento), tipos populares (el gitano ladrón y embustero), situaciones y espacios de las provincias andaluzas*⁵⁹.

El andalucismo estético hereda de la cultura del majismo la exaltación de lo popular y nacional⁶⁰. Una complacencia en la condición

⁵⁵ Leonardo Romero Tobar: “Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: el género andaluz”, en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.): *op. cit.*, p. 158.

⁵⁶ Josep María Sala Valldaura: “El majismo andaluz en los sainetes de González del Castillo”, en *Al margen de la Ilustración, cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, curso de verano de la Universidad Complutense celebrado en Almería, 17 a 24 de julio de 1994, Emilio Palacios Fernández y Javier Huerta Calvo (coords.), 1998, pp. 145-168.

⁵⁷ Son clásicos los estudios sobre literatura popular de Julio Caro Baroja y de Joaquín Marco. Julio Caro Baroja (1990): *op. cit.* Joaquín Marco: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977.

⁵⁸ La bibliografía, en este sentido, es amplia. Vid. Arcadio Larrea Palacín: *op. cit.*; Alberto Romero Ferrer: *art. cit.*; Faustino Núñez: *op. cit.*; Bernard Leblon: *El cante flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid, Cinterco, 1991; Serge Salaün (1998): *art. cit.*; José Blas Vega (2006): *op. cit.*

⁵⁹ Salaün (1998): *art. cit.*, p. 212.

⁶⁰ El nacionalismo permanece de manera esencial en el origen de la canción española.

popular, en la majeza, permanece en la canción española, y se concreta en el enfrentamiento entre personajes populares y aristocráticos, con la consiguiente burla de estos últimos. Debemos mencionar, por otro lado, la exaltación de la valentía, constante en la interpretación del flamenco desde los inicios, y en la conformación del personaje femenino de la canción española, según las características de la maja. Así lo demuestran las protagonistas de “Lola Clavijo”, “Candelaria, la del Puerto”, “Lola Puñales”, “Vengo a entregarme”, “La Caramba”, etc. Un aspecto de gran interés en la teatralización de lo andaluz es la unión de majo y gitano con determinadas músicas como fandangos, seguidillas y boleros, así como su relación con el gesto y la indumentaria. De esta manera, el protagonista de lo andaluz se va asociando paulatinamente con un determinado vestido y gesto. Se va creando una cultura de escenificación de lo andaluz que se proyecta en la exaltación de lo popular, el garbo o la valentía. Todo ello permanece en la estética del flamenco y de la canción española⁶¹. Ésta es su herencia primera, aunque el flamenco va a consolidarse más tarde desde un discurso anticasticista.

A finales del siglo XVIII llega la época de la decadencia de la tonadilla escénica. Ésta se ha vuelto demasiado artificiosa. Sin embargo, tal hecho no ocurre de manera absoluta. Algunos músicos quieren mantener las letras y espíritu de sus creaciones. Nos referimos especialmente a Manuel García o Ramón Carnicer. Son los últimos representantes de la creación de tonadillas, ya en el siglo XIX. Autores como Manuel García no sólo representan la continuación de la tonadilla escénica, sino que van a saber expandir este espíritu andaluz por el mundo. Los críticos destacan su importancia como intérprete y creador, enlace entre el mundo de la tonadilla y el género andaluz del XIX, entre lo internacional y lo hispano⁶².

Como herederos del teatro musical dieciochesco, nacen la zarzuela y la canción lírica de autor. La continuidad de la tonadilla escénica se materializa en la canción lírica española, que muestra desde el inicio un marcado carácter andalucista⁶³. Esta tendencia se consolida con el tiempo y contribuye a conformar el costumbrismo romántico. Así, a mediados del

⁶¹ Esta exaltación del majismo, en algunos casos, del gitanismo, llega a ser un modo característico no sólo del escenario, sino de la expresión cotidiana de muchas intérpretes. Es la marca, por excelencia, de la folclórica, la identificación absoluta con el personaje. En este sentido, la canción española constituye, en su teatralidad, expresión máxima del majismo.

⁶² Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar (coords.): *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Universidad de Cádiz, 2006.

⁶³ En la canción española del romanticismo adquiere gran relevancia la música andaluza y el pintoresquismo andaluz. Se va produciendo con el tiempo, sobre todo en época isabelina, una identificación entre canción española y canción andaluza. Vid. Celsa Alonso González (1995): *art. cit.*

XIX encontramos la convivencia entre género andaluz, canción andaluza y primeras manifestaciones de flamenco⁶⁴.

El género andaluz continúa el desarrollo del andalucismo estético, una tendencia costumbrista a la que se une con éxito el andalucismo estético europeo⁶⁵. Se trata de historias y personajes que ya estaban presentes en el siglo XVIII, que tan importantes van a ser en la canción española y el flamenco, así como los lugares más característicos del costumbrismo⁶⁶. En relación con esto, nos explica Eugenio Cobo:

La comedia andaluza cobra auge en la segunda mitad de los años cuarenta. Sus escenarios son principalmente Sevilla y Cádiz, y en menor proporción Málaga y Córdoba; alguna vez, también Madrid. Los personajes son gitanos, contrabandistas, majos, toreros, trasquiladores, figuras, por lo general, de rompe y rasga que ventilan sus asuntos, casi todos de amores y de celos. El canto y baile andaluz están incluidos como unos elementos más del ambiente; pocas veces tienen papel primordial. Pero rara es la pieza en la que no hay algo musical⁶⁷.

La música andaluza alcanza gran relevancia en estas obras⁶⁸. Como ocurría en la tonadilla escénica, cantos y bailes están presentes en el teatro, en las creaciones de Tomás Rodríguez Rubí, José María Gutiérrez de Alba, José Sanz Pérez, Sánchez del Arco, Asquerino, Manuel Bretón de los Herreros, etc. No olvidemos que propician el desarrollo de una imagen idealizada de Andalucía, que, inspirada en las *Escenas andaluzas*, y en los viajeros románticos⁶⁹, va a ser fundamental para el nacimiento de la cultura flamenca. Por su relevancia recordemos *El tío Caniyitas o El mundo nuevo*

⁶⁴ Antonio y David Hurtado: *op. cit.*, p. 47: "Recordemos que no había aún nada que se pareciera al Flamenco en la música de las tonadillas, en cambio, sí que puede apreciarse de manera evidente un estilo ya muy cercano en todas las producciones del Género Andaluz".

⁶⁵ Celsa Alonso González: *La canción andaluza (Música impresa): antología siglo XIX*, Madrid, Instituto Ciencias Musicales, 1996.

⁶⁶ La bibliografía es muy extensa. Vid. Alberto Romero Ferrer: "En torno al costumbrismo del género andaluz", en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.): *op. cit.*, pp. 125-148; Leonardo Romero Tobar: *art. cit.*; Gregorio Torres Nebrera: "Tipología costumbrista en Rodríguez Rubí" en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer: *op. cit.*; Serge Salaün: *art. cit.*; Marieta Cantos Casenave: "*Gitanofilia: De algunos rasgos costumbristas del Género Andaluz*" en Marieta Cantos Casenave: *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso: El Costumbrismo romántico*, 1996, pp. 65-70.

⁶⁷ Eugenio Cobo: *La comedia flamenca*, Barcelona, Carena, 2013.

⁶⁸ Leonardo Romero Tobar: *art. cit.*, p. 161: "De manera que, desde 1839 y, más rotundamente, desde 1841, las coplas y los bailes eran componentes inexcusables en las piezas que se presentaban como andaluzas; componentes musicales y coreográficos que se ejecutaban en apertura y cierre de la pieza y, por supuesto, en los momentos en que el curso dramático invitaba a un sosiego o una intensificación". Cantos Casenave también nos recuerda que el argumento era a veces un motivo para los cantos y los bailes. Vid. Cantos Casenave: *art. cit.*

⁶⁹ Romero Ferrer (1998): *art. cit.*

de Cádiz de José Sanz Pérez y *Geroma, la castañera* de Mariano Fernández, con músicas de Mariano Soriano Fuertes⁷⁰.

Serge Salaün declara en dichas obras un importante valor testimonial, pues nos informan de la presencia de músicas andaluzas que revelan una orientación musical diferente que las va alejando de lo folclórico⁷¹. Destaca la intensificación de la cultura del gitanismo y la presencia cada vez mayor de un incipiente flamenco.

Se insiste en la dimensión de verosimilitud dramática que otorgan los espacios del costumbrismo⁷². Los críticos mencionan la importancia de lo andaluz como encuadre⁷³. Consideramos este aspecto de gran interés. Podemos establecer cierto paralelismo entre las posibilidades dramáticas que encuentran los autores y pintores románticos en lo popular andaluz y las posibilidades que después van a encontrar en el flamenco Rafael de León y otros autores del siglo XX. La canción española sería, en este sentido, una teatralización de la copla flamenca. La presencia de unos entornos estereotipados por el costumbrismo va a permitir la verosimilitud dramática de estas historias. Algunos críticos destacan la sintonía entre Tomás Rodríguez Rubí y Rafael de León en cuanto a la continuidad del andalucismo literario⁷⁴.

Hay que mencionar la importancia de las canciones andaluzas de autor, y su inspiración en el cantar popular. Son fundamentales para la historia de la canción española, pero también para el estudio del flamenco⁷⁵. Debemos recordar a compositores como Sebastián Iradier,

⁷⁰ Eugenio Cobo nos presenta en *La comedia flamenca* continuas referencias al flamenco en distintos autores de género andaluz. Vid. Eugenio Cobo: *op. cit.*; José Blas Vega (2006): *op. cit.*; Alberto del Campo y Rafael Cáceres: *op. cit.*

⁷¹ Serge Salaün (1998): *art. cit.*, p. 213.

⁷² Alberto Romero Ferrer (1998): *art. cit.*, p. 139: "Me refiero con ello a las posibilidades que para la recreación dramática de este tipo de piezas ofrecían los entornos del flamenquismo y sus espacios más vitales, como era el caso de la taberna o el colmao. En este sentido, volvíamos a encontrarnos con un mundo -el mundo de la taberna- cuyos resortes de teatralización se van a ver explicitados en este Género Andaluz. En otras palabras, gracias a este significativo, y nada ocasional, espacio podía darse cobertura y verosimilitud literaria no sólo a los personajes, sino también a la inclusión del baile y el canto, como hábiles reclamos dentro de los esquemáticos argumentos que exhiben piezas como las ya citadas con anterioridad. Por otro lado, también convenía recordar a este respecto cómo estos mismos motivos ya habían atraído la atención de Estébanez Calderón, en artículos como *El bolero*, *Un baile en Triana* o *Baile al uso y danza antigua*."

⁷³ Alberto González Troyano: Introducción a *Escenas andaluzas*, Madrid, Cátedra, 1985.

⁷⁴ Gregorio Torres Nebrera: *art. cit.*

⁷⁵ Celsa Alonso González reivindica la importancia de este patrimonio de la canción española del XIX, menospreciado por el discurso regeneracionista de los años posteriores y no valorado suficientemente en cuanto aportación primera a la creación de una canción nacional y de un teatro lírico propio. Vid. Celsa Alonso González (1995): *art. cit.*; Celsa Alonso González (2010):

Manuel Sanz Terroba, Mariano Soriano Fuertes, Isidoro Hernández, así como a los letristas Tomás Rodríguez Rubí, José Zorrilla, o Manuel Bretón de los Herreros, etc. Estos autores mantienen vivo el espíritu de la tonadilla en sus composiciones. Tales canciones están muy cerca de las características musicales de este flamenco primero. Se trata fundamentalmente de polos, fandangos, cañas o tiranas⁷⁶. Es el camino iniciado años atrás por Manuel García con canciones como “El polo del contrabandista”, sin olvidarnos de músicos como Ramón Carnicer, Federico Moretti, José Melchor Gomis y Pablo Huertos, entre otros. Estas canciones ya mostraban la unión, tan relevante en la época, de lo popular y lo culto, y la presencia de cierta narratividad que va a proyectarse en la música andaluza. No podemos dejar de lado la relación de muchos de ellos con la ópera italiana, y la influencia que en la canción ejercen, sobre todo en la primera época, unos modos de interpretación esencialmente melancólicos⁷⁷.

Hemos de insistir, aunque se manifestaran rasgos diferentes, en la continuidad con la tonadilla escénica. A dicho tesoro van a acudir los músicos del XIX y más tarde los del siglo XX⁷⁸. Debemos tener muy en cuenta el papel de los ciegos como mediadores entre el teatro y el pueblo⁷⁹. Las tonadillas gozaban de mucha popularidad, habían pasado a la calle porque eran interpretadas por los ciegos. También los sainetes de González del Castillo, tras su muerte, eran difundidos en pliegos de cordel⁸⁰. Los

art. cit.

⁷⁶ Hurtado: *op. cit.*, p. 60: “Y no sólo eso, sino que con estos mismos materiales musicales están contruidos todos o casi todos los bailes y cantos andaluces de esta época. Prácticamente todo está por estas fechas en la órbita del fandango”.

⁷⁷ Para Génesis García Gómez el hecho de que María, *La Gaviota*, interprete tanto la ópera como las canciones españolas “pone de manifiesto que la ópera y la canción española estaban profesionalizadas, convertidas en géneros artísticos e interpretadas por los mismos cantaores, en los mismos escenarios y con aficionados comunes”. Consultése Génesis García Gómez: *op. cit.*, p. 75.

⁷⁸ Julio Caro Baroja (1990): *op. cit.*, p. 67: “Por estos casos se ve también, que los ciegos eran transmisores más o menos fieles, pero transmisores al fin de melodías y versos de autores contemporáneos conocidos como Misón, etc. Así es que nada tendría de extraño que algunas coplas que corren aún por La Mancha, etc, como algo genuinamente “popular” hayan salido de este tesoro dieciochesco, sobre el que entraron a saco músicos del siglo XIX y XX”.

⁷⁹ Charles Davillier nos ofrece también testimonio de cómo los ciegos están continuamente presentes en el mundo del flamenco, en fiestas y academias de baile, como nexos entre el pueblo y las clases más elevadas. Vid. Charles Davillier y Gustave Doré: *Viaje por España*, 1862. Citado por Davillier y Doré: *Viaje por España*, prólogo y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Giner, 1991.

⁸⁰ Así nos lo recuerda Cantos Casenave, a partir de los estudios de Caro Baroja. Vid. Cantos Casenave: *art. cit.*, p. 65; Caro Baroja (1980): *op. cit.*

críticos nos explican cómo se cantaban en el Madrid del XIX las canciones del sainetero andaluz⁸¹.

En cuanto a las letras, las canciones de autor se inspiran en el costumbrismo estético de la época: toreros, majos, gitanos, espíritu de valentía, garbo, etc. Alcanzan una gran popularidad, aunque con el tiempo la tendencia casticista se intensifica de un modo tan exacerbado que termina restándoles valor y carácter original⁸². Consideremos, no obstante, que esta herencia nutre la cultura flamenca y constituye el antecedente más inmediato de unos modos de creación que van a permanecer con el tiempo. Como había ocurrido con las tonadillas, las canciones se convierten pronto en un potencial generador de folclore⁸³. Es importante la recopilación de cantares populares, quizás no tan populares, que realizan muchos de los autores de la canción andaluza, proceso de creación muy similar al que después encontraremos en los autores del siglo XX⁸⁴.

Hacia la segunda mitad del XIX puede decirse que la canción va siguiendo dos caminos diferentes: por un lado, la canción de autor, por otro, el flamenco. Sin embargo, como se ha visto, hay grandes coincidencias musicales, y se unen de manera muy natural, no sólo en el teatro, sino también en cafés cantantes y reuniones populares⁸⁵. El viajero francés Charles Davillier nos ofrece un testimonio de cómo conviven estas dos creaciones en las primeras fiestas flamencas⁸⁶, cómo hay una relación fluida entre lo que hoy llamaríamos lo culto y lo popular, y cómo las

⁸¹ Valderrama: *op. cit.*, p. 86: "Tanto gustaban a los públicos madrileños los temas andaluces, que por dar algún dato concreto, entre 1830 y 1849 diecisiete sainetes del gaditano Juan Ignacio González del Castillo se representaron en Madrid en ciento ochenta y ocho ocasiones, y debemos tener en cuenta que gran parte de sus poemas se cantaban".

⁸² Celsa Alonso González (1995): *art. cit.*

⁸³ Celsa Alonso González (1998): *op. cit.*

⁸⁴ La canción española del siglo XX también se convierte en canción nacional y canción folclórica, sin serlo realmente. Lo curioso es que la presencia de la canción española en el flamenco sí la convierte realmente en generadora de folclore, porque aquí es considerada canción popular, con el olvido del autor. Se une a un patrimonio de canción popular.

⁸⁵ La profesora Alonso nos describe de manera bastante detallada cómo el flamenco primero convive en los cafés cantantes con las canciones andaluzas de autor, y cómo éstas han podido constituir una de sus fuentes esenciales, como demuestra la sintonía de sus músicas, así como las letras características de algunos estilos flamencos. Ella destaca la importancia de las canciones de Isidoro Hernández en los años cruciales de formación del flamenco. Vid. Celsa Alonso González (1998): *op. cit.* Véase también José Blas Vega (1996): *op. cit.* Hurtado Torres: *op. cit.* Gregorio Valderrama: *op. cit.*

⁸⁶ Esta unión de flamenco y canción andaluza llega hasta los cantaores de finales del XIX. El cantaor Fernando el de Triana lamenta la pérdida de estas hermosas canciones andaluzas que cantaba Dolores, *La Parrala*. Vid. Fernando el de Triana: *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Imprenta Helénica, 1935.

canciones enriquecen el repertorio de los cantaores, incluso con el olvido del autor⁸⁷. Reproducimos las siguientes palabras de Charles Davillier:

...Otros cantaores siguieron al torero y no fueron menos aplaudidos que él. Oímos cantar sucesivamente las famosas caleseras de Cádiz, de música tan viva y arrebatadora, tiranas de lento movimiento, rondeñas y malagueñas de melancólico acento, la canción del Majo de Triana, Los toros del Puerto, La Zal de la Canela y otras canciones andaluzas llenas de brío y de originalidad⁸⁸ ...

Esta gran presencia teatral de lo andaluz no podemos aislarla de un contexto cultural e ideológico más amplio. Entre 1830 y 1860 se desarrolla con auge el costumbrismo, nacido del andalucismo estético que late en el teatro popular del XVIII. Surge la identificación con lo español gracias a Cecilia Böhl de Faber, Serafín Estébanez Calderón, Tomás Rodríguez Rubí, Juan Valera, etc⁸⁹. Se crea un determinado talante y espíritu: la bizarría, el donaire, la gracia... La música, como la poesía y la pintura, es muy importante para la conformación del andalucismo, y para la identificación con lo nacional⁹⁰. No hay que olvidar la relevancia que alcanza en las colecciones de poesía popular, en la obra de pintores como José García Ramos, Joaquín Domínguez Bécquer, José Villegas, Manuel Cabral Bejarano, José Rico Cejudo, o en los pintores costumbristas extranjeros. Se considera a Andalucía como salvaguarda de una cultura en peligro. El romanticismo español es un romanticismo de nostalgia, de búsqueda de un mundo perdido que las élites quieren ver en Andalucía, sobre todo, en Sevilla. En este sentido, cantes y bailes andaluces, especialmente éstos últimos, adquieren un papel fundamental y son representados tanto en la literatura como en la pintura⁹¹. Este costumbrismo teatral provocará grandes consecuencias en la cultura de Andalucía. Flamenco y canción andaluza se van a nutrir de andalucismo romántico y teatral. Pero ocurre también lo contrario, el andalucismo estético crece gracias al flamenco y las canciones andaluzas⁹². En la música y el teatro se crean los límites del andalucismo estético. Es de gran importancia para la conformación de una

⁸⁷ Celsa Alonso González (1998): *op. cit.* Gregorio Valderrama pone de relieve el acento peculiar "peculiar acento de Jerez" con el que, según Davillier, se cantan estas canciones en los ambientes populares. Vid. Gregorio Valderrama: *op. cit.*

⁸⁸ Charles Davillier y Gustave Doré: *op. cit.*

⁸⁹ Julio Caro Baroja (1980): *op. cit.*, p. 39.

⁹⁰ Celsa Alonso González (1995): *art. cit.*, p. 257 : "Los europeos comienzan a interesarse por España no sólo a través de la literatura -aspecto del que se ha escrito mucho-, sino también de su música, hecho que ha sido prácticamente ignorado en los estudios sobre el romanticismo español, en su mayoría centrados en las manifestaciones literarias".

⁹¹ Éste es un motivo constante, citemos sólo algunos ejemplos: "Baile por bulerías", "La bailaora", "Una juerga en Eritaña", "La Malvaloca" de José García Ramos; "La Cruz de mayo", "Tablao flamenco" de José Rico Cejudo; "Baile en una venta" de Rafael Benjumea; "La copla" de Manuel Cabral Bejarano; "Baile de gitanos en los Jardines del Alcázar" de Alfred Dehodencq.

cultura y de una identidad, *valor ejemplar de cristalización del pensamiento*⁹³. Se va creando una imagen teatral de Andalucía. Esta manifestación tiene mucho de voluntad, por parte de determinadas élites, de crear una cultura popular nacional, una cultura nacional popularizada. Porque se trata de los modos de una cultura popular trasladados a un ambiente que ya no es de cultura tradicional, sino ambiente urbano, cultura de masas, donde reina un andalucismo estético creado por las élites sociales del romanticismo⁹⁴.

1.2. FIN DE SIGLO Y CREACIÓN DE UNA ESTÉTICA FLAMENCA

En las últimas décadas del siglo XIX podemos considerar el flamenco como un género consolidado. Estébanez Calderón nos recuerda en 1847 la existencia de estilos de cante y baile muy representativos: la rondeña, la caña, el polo, así como los intérpretes, El Planeta, El Fillo, María de las Nieves, etc. Sin embargo, en 1881 Antonio Machado y Álvarez presenta su existencia como un hecho musical y cultural diferente. Hay un salto de Estébanez Calderón a *Demófilo* que ha llevado a los críticos a cerrar aquí la Etapa Protoflamenca, y comenzar con rigor la llamada Etapa Flamenca⁹⁵.

Hasta ahora canciones andaluzas y flamenco han seguido un camino parecido, existe una sintonía en las músicas, en la interpretación. La segunda mitad del XIX nos presenta un mundo donde los dos géneros están muy unidos: el flamenco está nutriéndose de género andaluz. Las canciones y músicas andaluzas, como hemos visto, se interpretan en salones y teatros. Este momento coincide con un nacionalismo romántico consolidado y con la necesidad de las élites de mostrar una cultura nacional propia. Hay una recreación artística de estas músicas y letras que el pueblo ha conservado. Y como aspecto importante para el desarrollo del flamenco, una influencia de la canción andaluza de autor, y del andalucismo estético creado por los románticos, nacionales y extranjeros⁹⁶.

A finales del XIX renace la interpretación popular de la música tradicional andaluza, pero ya es otra interpretación, otro tiempo y otra cultura. El cantaor ejecuta las canciones que conoce, se convierte en un

⁹² Alberto del Campo y Rafael Cáceres: *op. cit.*

⁹³ Salaün (1998): *art. cit.*

⁹⁴ Gerhard Steingress: *Sociología del cante flamenco*, 2ª edición, Sevilla, Signatura, 2005.

⁹⁵ Hurtado: *op. cit.*

⁹⁶ Romero Ferrer (1998): *art. cit.*, p. 120: “Como puede observarse la presencia de la mirada exterior mediatiza la mirada de lo propio”.

emulador del mundo teatral, e incluso, me atrevería a decir, operístico, creado en la tonadilla y el género andaluz. Aquí los cantaores no olvidan la interpretación de estas músicas y llevan a cotas aún más elevadas los modos teatrales de realización de la copla popular. Pero estos modos son también modos personales, que cada vez con más fuerza nacen de la conciencia artística del intérprete.

Se funden, por tanto, dos tradiciones: la manera teatral de la tonadilla escénica que el pueblo tiene completamente asimilada, tal vez por la labor mediadora de los ciegos cantadores, y por otra, la voluntad de conservación de la copla andaluza en los barrios más populares. En ellos se mantiene la esencia genuina de estas coplas, en los barrios castizos de la Baja Andalucía, como un fenómeno de bohemia cultural. Se explica la creación del flamenco como un proceso evolutivo en un contexto social de grandes cambios, desde el folclore a su conformación como manifestación artística, desde la sociedad rural tradicional a la sociedad urbana, de los cantes familiares a la profesionalización, a los teatros y cafés cantantes⁹⁷. Bohemia andaluza y cante jondo nacen como una reacción verdaderamente romántica a esta cultura del andalucismo y el gitanismo teatral. En este sentido, nos parecen de mucho interés las palabras de Gerhard Steingress:

*En este caso, la “nueva modalidad” de lo “jondo” habría surgido en ciertos cantos populares pero de otra manera: no como simple continuación de sus tradiciones populares sino como punto de salida para una nueva interpretación artística de ellas, como producto de una acentuación consciente de las modalidades tradicionales y antiguas de la música andaluza conservadas en la música popular*⁹⁸.

Para el nacimiento del flamenco son fundamentales, como decimos, los años del costumbrismo romántico, pero especialmente la cultura creada a finales del XIX. Es importante el andalucismo estético que reina en España durante la segunda mitad de este siglo, pero aún más el cansancio que va surgiendo en el período finisecular, que nos dirige hacia otra manera de entender lo andaluz.

La cultura popular del costumbrismo romántico es muy relevante en la configuración del andalucismo estético, pero en ella no existe aún perspectiva crítica. Tal perspectiva va ir cambiando con el paso del romanticismo al realismo, y sobre todo con el modernismo y el fin de siglo.

⁹⁷ Steingress: *op. cit.* En relación con la modernidad del flamenco, véase también Serge Salaün: “Autopsia de una crisis proclamada” en Serge Salaün, Evelyn Ricci y Marie Salgues (2005): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, pp. 7-22; Mercedes Gómez García-Plata: “El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta” en Serge Salaün, Evelyn Ricci y Marie Salgues (2005): *op. cit.*, pp. 101-124.

⁹⁸ Steingress: *op. cit.*, p. 88. Véase Cristina Cruces: *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*, Córdoba, Almuzara, 2009.

No podemos olvidarnos de la visión que ofrece la literatura. En los años finales del XIX, de la mano del cante jondo, nos acercamos a la Andalucía ligada a la tristeza⁹⁹, aspecto que viene acompañado de una nueva concepción del hecho artístico. El andalucismo estético comienza a andar por otros caminos, como demuestran las obras literarias, musicales o pictóricas. Las inquietudes del romanticismo europeo, que llegan a España en época tardía, ejercen una gran influencia en la cultura de la época¹⁰⁰.

El tópico de la Andalucía triste nos conduce a Gustavo Adolfo Bécquer, Augusto Ferrán, y a los folcloristas sevillanos como Antonio Machado y Álvarez. Se trata de una visión idealizadora y espiritual de lo andaluz que nace con la influencia en España de las ideas krausistas, continúa en la época finisecular con Rubén Darío, Julio Romero de Torres, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, y llega a su culminación en la obra de Manuel de Falla y Federico García Lorca. La crítica ha destacado la importancia del artículo “La tristeza andaluza”¹⁰¹ en la consolidación de una nueva concepción de lo andaluz¹⁰². Hemos de recordar que tras una visión culturalista en poemas como “La gitanilla” o “Elogio de la seguidilla”, Rubén Darío alcanza una interpretación más profunda de Andalucía a través de la poesía de Juan Ramón, a quien enlaza al mismo tiempo con la tradición de la copla popular y con la poesía europea del romanticismo.

La renovación literaria y estética, tras el costumbrismo, nos conduce a la Andalucía triste. Muestran estos creadores una estilización de lo popular que les lleva a unir tristeza y canto andaluz, origen del concepto de cante jondo¹⁰³, una orientación renovadora en la poesía erudita, que el

⁹⁹ Para un análisis detallado del nacimiento y desarrollo de la tristeza andaluza, considérese Miguel Ángel García: *Melancolía vertebrada, La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos, 2012. Miguel Ángel García reivindica la importancia de la obra *Tristeza andaluza* de Nicolás María López, así como de Francisco Sánchez Rodríguez o Francisco Villaespesa en la génesis del tópico de la tristeza andaluza.

¹⁰⁰ Génesis García destaca la influencia, en primer lugar, del romanticismo de naturaleza herderiana-krausista, y más tarde, del espíritu trágico del romanticismo francés en la conformación del flamenco. Vid. Génesis García Gómez: *op. cit.*

¹⁰¹ “La tristeza andaluza” es un artículo que Rubén Darío dedica a la publicación de *Arias tristes*. Aparece en *La Nación*, y más tarde se publica junto a otros artículos en 1904 en *Tierras solares*.

¹⁰² Véase Enrique Rodríguez Baltanás (2003): *op. cit.* Sobre la conformación del tópico literario de la tristeza andaluza es de mucho interés el artículo de Antonio Martín Infante, quien señala la relevancia de Rubén Darío y de obras como *Pereza andaluza* de Julio Romero de Torres. Antonio Martín Infante: “Genealogía de un tópico del modernismo: la tristeza andaluza” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 55, nº 2, 2007, pp. 459-470.

¹⁰³ En sintonía con Bécquer y los folcloristas sevillanos, *Demófilo* interpreta lo popular desde los aspectos más característicos de una estética romántica: destaca la autoría individual; no hay sintonía entre canción andaluza y cante flamenco; sobresale la seguiriya gitana en lugar, del polo, la caña o el fandango; insiste en las letras tristes y de alto contenido trágico; quiere un

pueblo va a recibir y va a adaptar a su sensibilidad e inquietudes vitales. Significativa es la edición del *Primer cancionero de coplas flamencas populares* de Manuel Balmaseda¹⁰⁴. El romanticismo se convierte a través de la copla popular en vehículo de expresión del desamparo.

En este contexto de conciencia crítica de cultura popular, queremos situar a Antonio Machado y Álvarez y su obra *Colección de cantes flamencos*¹⁰⁵, en un entorno de reinterpretación de Andalucía desde la visión profunda de lo popular que proponen muchos escritores, unidos, como él, a la Institución Libre de Enseñanza. Así debemos entender el nacimiento de lo jondo en *Demófilo*, en la nueva idea de lo andaluz que van a mostrar poetas, músicos o pintores de finales del XIX. Aunque es *Demófilo* quien lo manifiesta de manera rigurosa, hay una nueva visión de lo popular que forma parte del ambiente regeneracionista de la época. Destacamos, en este sentido, a Francisco Rodríguez Marín, Joaquín Turina, Alejandro Guichot y Sierra, Benito Más y Prat, Luis Montoto¹⁰⁶, los cuales se mueven alrededor de los nuevos estudios folklóricos y la influencia del krausismo¹⁰⁷. No olvidemos que este movimiento es fundamental, pues abre las puertas de nuestra cultura a las ideas renovadoras de la filosofía europea.

Cuando existe una mayor conciencia del sentido profesional del flamenco¹⁰⁸, se nos presenta una voluntad de buscar en los cantos andaluces una verdadera cultura del pueblo, hecho de gran importancia porque va a suponer su conformación plenamente romántica. En este sentido, se desea identificar el flamenco con las canciones interpretadas en ambientes familiares e íntimos. Hay una insistencia continua en el sentimiento de estos cantos. Se huye de la profesionalización y del café cantante. Todo ello conduce a un rechazo evidente del flamenquismo, de una cultura mixtificada y de imitación que les lleva a abandonar incluso el término “flamenco”. Aunque con aspectos diferentes, esta actitud antiflamenquista la encontramos en autores como Francisco Rodríguez Marín¹⁰⁹, Antonio

arte libre no sometido a los dictados comerciales; el público del flamenco es un público minoritario, en consonancia con la visión aristocrática que el krausismo tiene del pueblo. Esta reinterpretación de lo popular andaluz está unida a una nueva concepción de lo gitano.

¹⁰⁴ Véase la introducción de Enrique Rodríguez Baltanás a *Primer Cancionero de Coplas Flamencas Populares según el estilo de Andalucía* de Manuel Balmaseda, edición de Rodríguez Baltanás, Sevilla, Signatura, 2001.

¹⁰⁵ Enrique Rodríguez Baltanás (2004): *art. cit.*

¹⁰⁶ Recordemos los cantares populares que escribe Luis Montoto con el nombre de *Melancolía*.

¹⁰⁷ Considérese la enriquecedora visión de Juan Ramón en los artículos de *Alerta*.

¹⁰⁸ No hay que olvidar que estos autores disfrutaban también del cante de los cafés. Así nos lo explica Francisco Rodríguez Marín.

Machado y Álvarez, Benito Más y Prat¹¹⁰, en las propuestas de músicos como Joaquín Turina¹¹¹, Felipe Pedrell, y más tarde en Manuel de Falla, o Federico García Lorca¹¹².

Podemos hablar de una voluntad de huida muy importante en la configuración de esta nueva estética, que se va a presentar como oposición, por un lado, al flamenquismo, y, por otro, a una nueva expresión musical y escénica que lleva el nombre de cuplé. Para muchos escritores el cuplé se manifiesta desde principios del siglo XX como uno de los signos de decadencia de la cultura popular¹¹³. Por consiguiente, la relación de flamenco y cuplé no sólo es importante por las sintonías que pueden existir entre ellos, sino por esta voluntad de alejamiento intelectual que presenta la literatura flamenca desde época muy temprana. Desde Machado y Álvarez a García Lorca, el flamenco, o mejor dicho, el cante jondo, va conformando su estética en oposición a la modernidad, es decir, en oposición al cuplé.

En la revisión de la cultura popular de los años que siguen, no dejamos de lado a los autores llamados tradicionalmente noventayochistas. Habría que entender su interpretación de lo andaluz en el modernismo como movimiento global de renovación artística, y, por supuesto, en el contexto de crisis de fin de siglo, como críticos de una cultura degradada¹¹⁴.

La relación de flamenco y Noventay ocho ha sido tratada, desde nuestro punto de vista, de manera bastante reductora. Su postura antiflamenquista se ha considerado como algo incuestionable, sin apenas mirada crítica¹¹⁵. En la actualidad, sin embargo, algunos estudios

¹⁰⁹ Hay un alejamiento de la mixtificación de la cultura popular que se muestra como antiflamenquismo, en sintonía con los valores institucionistas. Es muy evidente en Francisco Rodríguez Marín desde sus primeros escritos: *Cantos populares españoles*, 1893; *Ciento y un sonetos*, 1893; Prólogo a *Maldiciones gitanas* de Manuel Díaz Martín; “Si me matas”, *Ensaladilla*, 1923; “Advertencia”, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*.

¹¹⁰ *La Tierra de María Santísima*, Sevilla, Fundación Aparejadores, edición facsímil, 2007.

¹¹¹ Joaquín Turina: *La música andaluza*, (introducción de José Manuel Castillo), Sevilla, Alfar, 1982.

¹¹² Miguel Ángel García: *op. cit.*, p. 156: “Pudiera ser, pero no debe ignorarse que antiflamenquismo y estilización son inseparables en el pensamiento lorquiano y que la distinción flamenco/jondo es de todo punto estructural”.

¹¹³ Francisco Rodríguez Marín; Federico García Lorca; Manuel de Falla...

¹¹⁴ Caro Baroja (1990): *op. cit.*; Steingress: “Ambiente flamenco y bohemia andaluza: apuntes sobre el origen posromántico del género gitano andaluz” en Cruces Roldán (ed.): *El flamenco: Identidades Sociales, Ritual y Patrimonio Cultural*, Centro Andaluz de flamenco; vid. Delphine Chamolle y Mercedes Gómez García-Plata (2006) : “Valle Inclán: ¿un aficionado flamenco?”, *Revista de Flamencología*, Jerez de la Frontera, Año XII, nº 23, p. 5-17.

¹¹⁵ El antiflamenquismo de la generación del 98 es recurrente en la crítica flamenca tradicional, y contemplado desde una mirada única, por ejemplo, en las obras *Flamencología* de Anselmo González Climent, en *Mundo y formas del cante flamenco* de Molina y Mairena, o en *Memoria*

comienzan a aportar nuevas perspectivas que nos amplían los estrechos límites del antiflamenquismo. Demuestran, así, que los escritores mantienen una relación más profunda con el flamenco de lo que en principio ha sido considerado¹¹⁶. A propósito de Valle Inclán, se propone una relación más cercana, en algunas de sus obras, al regeneracionismo de Demófilo, que aleja a Valle de los presupuestos de otros autores de su generación como Pío Baroja¹¹⁷. No obstante, a nuestro juicio, aunque no realice una valoración explícita de la copla popular, también Baroja se muestra cercano a esta interpretación crítica, como bien vieron Molina y Mairena¹¹⁸.

Pensamos que los noventayochistas se relacionan, como otros artistas de la época, con esta nueva mirada sobre lo andaluz, la mirada de la tristeza¹¹⁹. No se ha considerado la importancia de estos escritores en cuanto creadores de una estética de lo andaluz en el fin de siglo, una estética que, si bien conlleva una postura ética de profundo pesimismo, no debe obviarse como conformación artística del flamenco en la modernidad.

Desde la historia literaria podemos hablar de superación de la división de Modernismo y Generación del 98. También desde el ámbito musical se defiende una perspectiva más global y amplia. Los autores de fin de siglo participan de lo que Juan Ramón llama “una época o atmósfera ideológica renovadora”. Es de gran relevancia, en este sentido, la visión sombría que los noventayochistas proyectan sobre lo popular¹²⁰. Caro Baroja insiste en la concepción que presentan los jóvenes de fin de siglo, no ilustrada ni tampoco costumbrista, acorde con un sentido trágico del

del flamenco de Félix Grande. En el centenario del 98 se realizan nuevas propuestas críticas que atienden a las contradicciones de esta generación literaria. Vid. Ángel Álvarez Caballero: *La generación del 98 y Manuel Machado ante el flamenco*, Murcia, Ayuntamiento de La Unión, 1998.

¹¹⁶ Eugenio Cobo (2005): “Antiflamenquistas antes de Noel”, *Música Oral del Sur, Actas del Coloquio Internacional de Antropología y Música. Diálogos 4. Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales*, nº 6. Vid. Chambolle y García Plata: *art. cit.*

¹¹⁷ Véase Chambolle y García Plata: *art. cit.*

¹¹⁸ Pensemos en esta observación de Molina y Mairena que sitúa a Baroja muy cerca de *Demófilo*: “En lo andaluz, Baroja exageró y destacó lo negativo y bastardo. Y lo hizo con claridad y justicia. ¿Acaso lo que Baroja presenta grotescamente no es la plaga que amenaza y viene corroyendo al cante desde hace cincuenta o sesenta años?”

¹¹⁹ Eugenio Noel, el llamado apóstol del antiflamenquismo, estaría vinculado a esta concepción triste de lo andaluz. Vid. Miguel Ángel García: *op. cit.*

¹²⁰ Esta reflexión de Antonio Machado nos resulta bastante reveladora: *Cancionero apócrifo de Juan de Mairena*: “Por ejemplo, en una reunión de borrachos, aficionados al cante hondo, que corren una juerga de hombres solos, a la manera andaluza, un tanto sombría...” Evoca también la pintura del artista catalán Ramón Pichot: *Juerga triste*, expuesta en el Museo Cau Ferrat, Sitges.

mundo¹²¹. Tanto Baroja, como Valle Inclán, aunque por otros caminos, comparten la necesidad de recuperar una verdadera cultura del pueblo, como lo hacen Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, insertos en la influencia de los valores institucionistas¹²². No obstante, la mirada de aquéllos, cercana a Zuloaga, Nonell o Gutiérrez Solana, sin sentimentalismo ni pintoresquismo, es crítica y dolorosa. La atención que prestan al flamenco y a la cultura popular, con un carácter desmitificador, esperpéntico, parodiando los tópicos del flamenquismo, insistiendo en la relación de tristeza y cante jondo, se une a la atención que el modernismo presta a los ambientes sórdidos, y alcanza una gran relevancia en la conformación estética de esta otra visión de Andalucía.

Atendiendo a esta relación de lo culto y lo popular en el fin de siglo, consideramos, por consiguiente, que el cante se espiritualiza, herencia del krausismo y el simbolismo poético, al tiempo que la imagen de lo flamenco se va asociando a un mundo canallesco y de bajos fondos. Los lugares del flamenco se unen a la mala vida, a lo nocturno, a la depravación. En este sentido, nos parece muy significativo recordar la pintura *Café cantante* de Gutiérrez Solana, que ofrece una descripción muy similar de estos lugares a la que encontramos en las novelas de Baroja¹²³. Los artistas de fin de siglo encuentran en el flamenco no sólo la expresión de una cultura degradada, sino también un modo de “exteriorizar el dolor humano”. El flamenco les permite expresar una dimensión trágica del mundo y del hombre, como nos dice Lily Litvak a propósito de Gutiérrez Solana¹²⁴. Sin embargo, en el ámbito investigador apenas se ha puesto de relieve la importancia de los noventayochistas como conformadores de lo jondo, como continuadores a través del flamenco de una mirada trágica de gran tradición en la cultura española.

Sobre esta marginalidad de lo flamenco el arte finisecular también ha sabido expresar una sublimación de la tristeza, una exaltación y erotización de la fatalidad¹²⁵, hecho en el que van a desempeñar un papel muy destacado los pintores simbolistas, Julio Romero, Anglada Camarasa,

¹²¹ Caro Baroja (1990): *op. cit.*

¹²² Delphine Chambolle y Mercedes Gómez García-Plata: *art. cit.*, p. 7: “Por lo general, los intelectuales de la llamada generación del 98 critican del flamenco lo que conocen, o sea la moda del flamenquismo, y a través de ella, a las castas ociosas que se lo han apropiado, despojando al pueblo al que consideran como verdadero depositario del alma nacional, de su cultura para convertirla en mercancía y en una mixtificación de lo popular”.

¹²³ La misma comparación podemos realizar entre *El ciego de los romances* de Gutiérrez Solana y las descripciones de los músicos ciegos que Baroja realiza en sus novelas, por ejemplo, en *Camino de perfección*.

¹²⁴ Lily Litvak: “La noche iluminada: de luz de gas a la electricidad” en Lily Litvak, María Martín de Argila y Pablo A. Jiménez Burillo: *Luz de gas: la noche y sus fantasmas en la pintura española: 1880-1930*, 2005, pp. 51-100.

Rusiñol, Casas, o escritores como Manuel Machado o Valle Inclán¹²⁶, influidos, sin duda, por la imagen de lo español creada por artistas europeos, y por la gran influencia que alcanza la creación literaria y musical de *Carmen*, personaje que simboliza cómo el costumbrismo va a ser superado por una interpretación fatalista de lo andaluz¹²⁷.

El simbolismo, tanto literario como pictórico, va a desarrollar un papel de gran trascendencia en la configuración moderna de la copla popular y en la creación de imágenes de lo jondo. El simbolismo europeo, nuestro modernismo, penetra en lo andaluz fundamentalmente a través de la pintura de Julio Romero de Torres¹²⁸ y de la poesía de Manuel Machado¹²⁹. Esta estética se proyecta en una copla andaluza en la que destaca la noche, la fatalidad y la mujer como ideal artístico. La canción española se inspira en esta copla modernista (espiritual, triste, existencial, pero también nocturna, erótica y femenina), al tiempo que recibe la imagen sublimada que la cultura de fin de siglo ha creado del arte flamenco.

¹²⁵ Génesis García Gómez: *op. cit.*, p. 116: “El modernismo poético, movimiento básicamente romántico, exalta los clichés nacionalistas y, en el caso del flamenco, potencia la voluptuosidad, la tragedia, la sangre y la muerte, el destino y el sino fatal. La corriente modernista hace objeto artístico, poético o pictórico, de la sensualidad que esconde el amargor de la desgracia”.

¹²⁶ Recuérdese el diálogo entre La Lunares y Max Estrella en *Luces de bohemia*.

¹²⁷ Alberto González Troyano: *La desventura de Carmen*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. Sobre la influencia de *Carmen* en el flamenco consúltese también Génesis García Gómez: *op. cit.*

¹²⁸ Como nos explicaba Cansinos Assens, Julio Romero de Torres es el creador fundamental del imaginario flamenco. Tan importante es este imaginario que sus pinturas han constituido la mayor escenificación de la copla flamenca, desde *La Copla Andaluza* y *Cante Jondo* de Niño de Marchena, a los espectáculos folclóricos de los años cuarenta. En nuestros días la película de Carlos Saura, *Flamenco, flamenco*, 2010, sigue evidenciando la gran fuerza estética de su representación flamenca.

¹²⁹ Quiero destacar el papel fundamental de la poesía de Manuel Machado en la conformación estética de la copla flamenca sobre todo a partir de *Cante hondo*, 1912. Manuel Machado, con su unión de modernismo y popularismo, es quien otorga a la copla flamenca sus rasgos modernistas definitivos. También lo considero un enlace, como a Julio Romero de Torres, entre el mundo del flamenco y el mundo del cuplé y la canción española. Recordemos su cercanía al teatro y su labor como creador de canciones.

1.3. VOLUNTAD DE CANCIÓN NACIONAL: CUPLÉ Y CANCIÓN ANDALUZA

A principios del siglo XX debemos considerar el nacimiento de un nuevo género. Se trata del cuplé¹³⁰, que viene al mundo con un sentido profundamente teatral. Por el carácter popular, por su sentido frívolo y picaresco, así como por la dimensión escénica, existe una continuidad entre tonadilla, canción andaluza del XIX, y cuplé del siglo XX¹³¹. Es sabido que algunos creadores se inspiran en las antiguas tiranas. A esta tradición tonadillesca se van a unir canciones de La Goya, Pastora Imperio, Amalia Molina, Imperio Argentina o Estrellita Castro¹³².

No hay que olvidar, en este sentido, las vinculaciones que presenta el cuplé, en sus orígenes, con el género de la zarzuela¹³³. Algunos ejemplos de mucha relevancia se inspiran directamente en sus textos, como va a ocurrir con la canción “Si vas a Calatayud” respecto a *La Dolores* de Tomás Bretón¹³⁴. De esta manera, el cuplé continúa su enriquecimiento e incorpora músicas de los distintos folclores de España.

Los críticos nos hablan del nacimiento de otro género fundamental en su configuración¹³⁵. Se trata de la revista, el llamado *arte frívolo o ligero*¹³⁶. Es muy interesante que incorpore los ritmos que se ponen de moda en este momento, que van siendo cada vez más internacionales:

¹³⁰ Jacinto Torres Mulas: “Los sonidos negros de la memoria: cuplés y canciones” en *Catálogo de Discos de 78 y 80 rpm*, Centro Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1995, p. 33: “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”.

¹³¹ Serge Salaün (1990): *op. cit.*, p. 21. Salaün (2005): *art. cit.*

¹³² Salaün (1990): *op. cit.*, p. 22 : “Las tonadillas y tiranas llegaron a constituir un subgénero dentro del cuplé”. Ha permanecido en los estribillos de canciones como “Hispana tirana” de Amalia Molina, o “María del Valle” de Estrellita Castro. Podríamos recordar también “¡Olé Catapún” o “La Manola del Tururú” que canta Imperio Argentina en la película *Goyescas*, que han sido registradas como tonadillas. Véase “Olé Catapún”, tonadilla-canción, León y Quiroga, 1940. Otras canciones de Quintero, León y Quiroga, como “La Caramba”, 1941, o “Lola Clavijo”, 1943, también son claramente herederas del sainete dieciochesco y de la exaltación del majismo.

¹³³ Jacinto Torres Mulas (1995): *art. cit.*, p. 33: “Su penetración en los gustos del público hispano se produce en paralelo con la evolución de la zarzuela, y, sobre todo, del género chico, y sus derivados”.

¹³⁴ “Si vas a Calatayud”, canción de Ramón Zarzoso y Salvador Valverde grabada en Argentina en los años cuarenta por Pepita Llaser.

¹³⁵ Salaün (1990): *op. cit.*, p. 30: No es descabellado ver en esa revista-crónica de los últimos años isabelinos, un origen directo del cuplé, en la medida en que las canciones allí cantadas, de tonalidad satírica, política, etc., tenían necesariamente un carácter independiente. En el fondo, esa “revista de fin de año”, prefiguraba el espectáculo de variedades, formalmente, en su manera de yuxtaponer números diversos, donde la canción desempeña un papel dominante, tanto en la economía general del espectáculo como en la disposición mental de los espectadores”.

pasodoble, chotis, pero también tango, fox, y, por supuesto, la influencia francesa. No hay que olvidar, como ocurre con la zarzuela, que muchos cuplés nacen directamente de la revista. Podemos citar los siguientes ejemplos: “Los Nardos” de *Las Leandras*; “Las mantillas” de *El género ínfimo*; “Tango del morrongo” de *Enseñanza libre*; “Las grandes cortesanas” de la zarzuela del mismo nombre; “El automóvil” de *El último chulo*; “La española” de *La contrata*; “El pai-pai” de *El perro chico*, etc. Los cuplés más memorables han sido compuestos por autores muy cercanos a este mundo escénico como “Sus pícaros ojos” de Vicente Quirós, “La violetera” y “El relicario” del maestro Padilla, el famoso “Ven y ven” o “El Polichinela” de Álvaro Retana¹³⁷. La gestación de este género no permanece ajena a los cambios sociales que tienen lugar a finales del XIX y principios del siglo XX, a las primeras muestras de la sociedad urbana de consumo, a las influencias foráneas en la cultura española. En suma, el cuplé sigue un camino expansivo, hacia fuera, así se va enriqueciendo. La crítica musical reivindica la importancia de una corriente que va creándose en los ambientes de zarzuela y género chico, que se extiende a cuplé y a canción española, y que es fundamental en la conformación de un discurso moderno¹³⁸.

Entre las inspiraciones escénicas más relevantes debemos tener en cuenta, sin duda, el andalucismo, una tendencia casticista que no se ha perdido en los escenarios teatrales, de larga tradición decimonónica, que ahora, en los albores del nuevo siglo, va a ir cobrando poco a poco un cariz diferente. Recordemos que la estrecha relación que se establece entre intérpretes de flamenco y cuplé también contribuye a consolidar la influencia de lo andaluz en la canción. Estos años constituyen una época negativa para el flamenco, que ha vivido un período de esplendor en los tiempos del café cantante. Muchos cantaores y cantaoras interpretan dicho género artístico y actúan en los espectáculos de variedades tanto nacionales

¹³⁶ Hurtado Balbuena: *op. cit.*, p. 13: “La revista es un espectáculo teatral de carácter frívolo, con débil argumento central, que consiste en una serie de cuadernos sueltos, normalmente tomados de la actualidad, unidos por números musicales que con frecuencia no tienen ninguna relación con el argumento central”.

¹³⁷ Salaün (1990): *op. cit.*

¹³⁸ Celsa Alonso González (2010): *art. cit.*; y Celsa Alonso González (2014): *op. cit.* Considérese también la tesis doctoral de Enrique Encabo Fernández: *Las músicas del 98 (re)construyendo la identidad nacional*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006. Algunos críticos insisten en el casticismo conservador característico del cuplé. Aunque el cuplé da muestras de lo más representativo de la modernidad, enlaza con una tradición casticista bastante conservadora. Sin embargo, a pesar de ello, reconocen su importancia en la creación de una canción nacional, así como en la renovación de la escena. Véase Serge Salaün (1990): *op. cit.*; Salaün (2005): *op. cit.*

como extranjeros¹³⁹. Se inicia aquí un íntimo maridaje que con el tiempo va a dar lugar a la canción española.

Como un camino alternativo, el flamenco encuentra un refugio en el cuplé. Sucede, además, que músicos, dramaturgos y letristas realizan, en su búsqueda de cultura nacional, una gran labor de conservación y divulgación de las canciones regionales¹⁴⁰. Esta búsqueda de lo nacional va a encontrarse de nuevo con lo andaluz¹⁴¹. De esta manera, el flamenco entra en los teatros para ser interpretado con la orquesta. La crítica de principios de siglo lo encuentra cercano al cuplé y considera esta cercanía como un hecho de virtuosismo¹⁴². En la primera década del siglo XX se considera un género particular del cuplé, aunque un género especial que lo acerca a una mayor estilización¹⁴³. Las cupletistas son denominadas ahora con apelativos como “canzonetistas de aires regionales” o “tonadilleras”¹⁴⁴, lo cual nos indica que el género va evolucionando hacia un estilo diferente.

En los comentarios de estos críticos se deduce una voluntad de cercanía a lo andaluz, sin embargo, también encontramos, siguiendo la senda anti-flamenquista de años anteriores, un alejamiento de la expresión más cruda del flamenco, y especialmente, de lo gitano¹⁴⁵. Se evidencia que

¹³⁹ Sandra Álvarez Molina: “París, mecenas del flamenco de principios de siglo” en Manuel Bruña Cuevas, María Gracia Caballos, Inmaculada Illanes, Carmen Ramírez Anna Raventós: *La cultura del otro*, Universidad de Sevilla, 2006, p. 300-308.

¹⁴⁰ Así es reconocido por la prensa de la época. *Blanco y Negro*, 10-5-1931: “Toda la gama pintoresca y variada de los cantes regionales hubiera permanecido confinada en sus respectivas localidades originales o sirviendo de tema, alguna que otra vez, a la zarzuelas de género chico, si los autores del género ínfimo, desde 1915 a 1925, no se hubieran encargado de ponerlas en circulación, para lucimiento de estrellas de la danza y el cuplé y documentación del público”.

¹⁴¹ De Amalia Molina se dice lo siguiente: “Es cupletista y bailarina, y sobresale especialmente en el género flamenco”, *Nuevo Mundo*, 8-3-1906. Ella misma dice de su cante en *Nuevo Mundo*, 23-3-1917: “A mí el flamenco me gusta cantarlo al piano... ¡Qué sé yo! ... A la guitarra me huele a aguardiente y en orquesta a champagne”. Información facilitada por la investigadora Ángeles Cruzado en su interesante blog: “flamencasporderecho.com”, así como las referencias que se citan en esta página.

¹⁴² Son muy interesantes las críticas sobre Amalia Molina. En *El Eco de Cartagena*, 7-1-1908 encontramos estas palabras: “El couplet de la mantilla, las soleares y el tango de los lunares, los canta con un gusto singular y los adorna con su correspondiente parte de baile, donde se aprecia que es la primera cupletista y bailarina”. Véase también *La Correspondencia de España*, 17-11-1910: “Las canciones andaluzas, y unas soleares especialmente, que cantó esta linda artista por modo exquisito”.

¹⁴³ Estilización que será tan criticada después por Anselmo González Climent. Vid. González Climent: *Flamencología: toros, cante y baile*, Madrid, Escelicer, 1962.

¹⁴⁴ Aunque algunos críticos no consideren adecuada esta denominación de Tonadilla y Tonadilleras, nosotros la encontramos representativa de esta continuidad de andalucismo escénico que se desarrolla durante dos siglos.

¹⁴⁵ Vid. *La Tarde*, 3-10-1910: “En el terreno artístico, la cantaora y bailaora sevillana es especialmente apreciada por la interpretación de sus garrotines gitanos, farrucas, marianas,

el andalucismo está surgiendo como una dignificación del género de variedades, y, según los periodistas, como una dignificación del propio flamenco¹⁴⁶. Encontramos en las élites de los años veinte una voluntad de alejamiento de los aspectos sociales y de la expresión más íntima y angustiada del cante, algo que va a continuar en las décadas siguientes.

Esta cultura abigarrada será vista por muchos intelectuales como algo muy negativo para el flamenco. Desde los folcloristas del XIX a Federico García Lorca y Manuel de Falla, la cercanía de flamenco a cuplé y teatro se contempla como uno de los signos más evidentes de crisis de la cultura popular. Tal corriente de pensamiento se va a extender a lo largo del siglo XX¹⁴⁷. No obstante, desde principios de siglo la búsqueda idealizadora de expresión popular va a coexistir con el desarrollo teatral del flamenco, y va a influir en la misma estilización del cuplé. En este sentido, algunas propuestas renovadoras y vanguardistas se basan en la recuperación de una tradición popular, pero, de forma paradójica, también saben aprovechar la relación que la modernidad escénica mantiene con el andalucismo. Es el caso de Pastora Imperio o La Argentinita en las iniciativas artísticas de Falla y García Lorca.

Hay una presencia constante de lo andaluz en los escenarios teatrales. Tal vez el cuplé otorgue un fuerte golpe al flamenco¹⁴⁸, pero hay un andalucismo que nunca se pierde, que va a ser el origen de la canción española. Continúa la identificación de lo andaluz y lo nacional, se insiste en el “arte españolísimo” de estas intérpretes. Debemos recordar a Pastora Imperio¹⁴⁹, cuyas canciones muestran una idealización continua de lo

malagueñas y granadinas, con un estilo que para sí quisieran tantos y tantos cantaores que se desgañitan”.

¹⁴⁶ Vid.: “De hecho, la artista sevillana es muy aplaudida por dignificar el denostado género de variedades, **con su arte culto y español por los cuatro costados**”. El énfasis es mío.

¹⁴⁷ José Manuel Caballero Bonald: *Luces y sombras del flamenco*, Barcelona, Lumen, 1997: “El auténtico eco del arte gitano-andaluz se diluye en los nuevos espectáculos de varietés puestos de moda durante la segunda década de nuestro siglo”. Curiosamente esta relación va a ser también criticada por el mundo del cuplé. Se considera una de las causas esenciales del ocaso de las variedades. Véase Álvaro Retana: *Historia del arte frívolo (1890-1970)*, Madrid, Tesoro, 1964. Considérese también Máximo Díaz de Quijano: *Tonadilleras y cupletistas: Historia del cuplé*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1960.

¹⁴⁸ Blas Vega (1996): *op. cit.*

¹⁴⁹ Sobre el valor de la escenificación en Pastora Imperio, considérese Diego López Moya: *Pastora Imperio: identidades*, epílogo de Jacinto Benavente y Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, nueva edición corregida y aumentada, Madrid, Tip. Yagüe, 1913. La importancia de la escenificación, en el cante y en el baile, también queda explícita en estas palabras que Martínez de la Peña dedica a Pastora Imperio. Teresa Martínez de la Peña: “El ballet flamenco” en José Luis Navarro y Miguel Ropero Núñez: *Historia del flamenco*, Sevilla, Ediciones Tartessos, V. III, p. 92: “Su repertorio habitual eran los tangos, las soleares y el garrotín. También interpretó pequeños cuadros coreográficos donde se manejaba con soltura como actriz. En 1902 interpretó uno de esos divertimentos titulados *Juerga Andaluza*, hizo el papel

gitano, y una identificación de éste con lo español¹⁵⁰, Amalia Molina, Carmen Flores, Pepita Sevilla, Teresita España, La Argentinita, las cuales cuentan con un repertorio de canciones andaluzas escenificadas. Se convierten, así, en las protagonistas de la teatralización de lo andaluz, primero, en los espectáculos escénicos, y muy pronto también en el cine. La artista Aurora Mañanós, *La Goya*, tan relevante en la escenificación del cuplé, graba en 1927 una versión de “Cruz de mayo”¹⁵¹. Intérpretes de la zarzuela como Pura Martínez o Julia Fons¹⁵² realizan recreaciones de cante flamenco: tangos, peteneras, malagueñas, farrucas, garrotines, etc.

El andalucismo alcanza tanta relevancia que, incluso, cantantes como Raquel Meller deben contar con un repertorio andaluz¹⁵³, con canciones como “La gitanilla”¹⁵⁴, “Los claveles de Sevilla”¹⁵⁵, “Rosa de Triana”¹⁵⁶, “Rocío”, “Lola Triana”¹⁵⁷, etc. Recordemos que realiza la primera versión cinematográfica de *Carmen* en 1926 y protagoniza *La gitana blanca* en 1923. Por otro lado, la película *Lola Triana* queda interrumpida por la guerra. No hay que dejar de considerar su extraordinaria relevancia en la escenificación de la canción española¹⁵⁸, antecedente dramático de Imperio Argentina, Conchita Piquer o de Manolo Caracol¹⁵⁹. Como es sabido, su repertorio acentúa la melancolía y dramatismo, con una mayor estilización en los años treinta, como

del maletilla en un diálogo de Eduardo Montesinos llamado *Sangre Torera* y otra pequeña obra titulada *Las Criollas*, que se interpretó en el Actualidades”.

¹⁵⁰Considérese “Nativa de faraón”, 1921, de Vicente Quirós, “La nieta de Carmen”, 1917, o “De la ley de faraón”, 1922, de Manuel Font de Anta. Se muestra en ellas una idealización de lo gitano y un constante menosprecio de corte y alabanza de aldea.

¹⁵¹ Para Romero Ferrer, la canción va desarrollando su potencial dramático y de escenificación, especialmente con la cupletista La Goya. A este potencial dramático se une la tradición decimonónica costumbrista. Así nace la que él denomina “canción flamenca”. Vid. Alberto Romero Ferrer (2016): *op. cit.*

¹⁵² José Gelardo Navarro y José Luis Ortiz Nuevo: *El eco de la memoria: el flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del siglo XX*, Diputación de Málaga, 2010.

¹⁵³ Vid. Serge Salaün (1998): *art. cit.*; José Blas Vega (1996): *op. cit.*; Antonio Zoido: *op. cit.*

¹⁵⁴ “La gitanilla” (tonadilla española), letra de M. Rosas, música del Maestro R. Adam, Barcelona, Academia Artística, 1912.

¹⁵⁵ “Los claveles de Sevilla”, creación de Jacinto Guerrero para Raquel Meller, canción de la revista París-Madrid, Odeón, Barcelona Transoceanic, 1929.

¹⁵⁶ Canción de Antonio Quintero y Jacinto Guerrero.

¹⁵⁷ Véase *Raíces de la canción española*, vol. 1, Sevilla, Efé Records, 1993.

¹⁵⁸ Son de gran interés, en este sentido, los cortos que realiza para la Twentieth Century Fox como canciones escenificadas: *Tarde de Corpus*, *La mujer del torero*, *Flor de mal* o *El noi de la mare*.

¹⁵⁹ Su importancia en la dramatización de la canción española queda muy bien explicada en el artículo que le dedica Rafael Cansinos Assens en la revista *Cosmópolis*, agosto de 1919, y que la exposición *El mito trágico de Raquel Meller (1888-1962)* de la BNE reproduce parcialmente.

demuestran canciones como la zambra “Gitana, gitana”¹⁶⁰, “Doña Sol”¹⁶¹, o “La pena”¹⁶².

El cuplé va naciendo como canción andaluza, incorporando la larga tradición del andalucismo costumbrista, los ritmos flamencos, y manifestando la importancia de la escenificación, aspecto fundamental en el origen de la canción española, que resulta muy natural en estos creadores vinculados al teatro y la zarzuela¹⁶³. Y se acerca cada vez más al flamenco. Muchas composiciones responden a soleares, peteneras, zambras, fandangos. Se trata de canciones creadas, entre otros, por músicos como Cándido Larruga, Modesto Romero, José Ruiz de Azagra, y letristas como Eduardo Montesinos, Manuel Susillo o Antonio Graciani. De especial relevancia son, en este contexto, las canciones de los compositores sevillanos José y Manuel Font de Anta¹⁶⁴, con letras de Joaquín Guichot Barrera¹⁶⁵ o Salvador Valverde¹⁶⁶, que interpretan Pastora Imperio, Amalia

¹⁶⁰ Modesto Romero y Fidel Prado, Barcelona Transoceanic, 1933.

¹⁶¹ Valverde, León y Quiroga. Véase *Doña Sol*, partitura, creación de Raquel Meller, Ediciones Quiroga, 1936.

¹⁶² Henri Collet y Manuel Machado, Barcelona Transoceanic, 1933.

¹⁶³ Romualdo Molina: *op. cit.*, p. 111: “De hecho, aunque no cambiara el nombre del género, había surgido una variante nueva, una especie de ópera de tres gordas genuinamente hispana, de la que Raquel Meller llegará a ser la figura máxima y ejemplar, ya que llevó el invento hasta sus últimas posibilidades del momento; luego con la invención de las Estampas por Lorca y Sánchez Mejías, y los grandes espectáculos de Quintero, León y Quiroga, el arte del moderno teatro español alcanzó su cima de calidad y de éxito de público (a partir de 1942, durante media docena de años, copó el 85% del aforo de los teatros de la capital de España)”.

¹⁶⁴ José Blas Vega destaca a Manuel Font de Anta como “verdadero precursor del folclorismo andaluz”. Vid. José Blas Vega (1996): *op. cit.* Véase Pilar López de Pablos: “El maridaje entre la música flamenca y la manifestación folclórica en el entorno hispalense de comienzos del siglo XX: la obra de Manuel Font de Anta” en José Miguel Díaz-Báñez y Francisco Javier Escobar Borrego: *Investigación y Flamenco, (Actas del I Congreso Interdisciplinar de Investigación y Flamenco)*, Sevilla, Signatura, 2011, p. 204: “Manuel Font de Anta representa la figura del músico regionalista comprometido con el rescate del patrimonio popular andaluz, en primer lugar, como seña de identidad, y en segundo, como fuente de riqueza creadora para el sistema compositivo de tradición clásica. La copla o canción andaluza representa en la producción de este autor el género de mayor influjo flamenco, tanto en su tratamiento compositivo como interpretativo”.

¹⁶⁵ Las canciones creadas por Joaquín Guichot Barrera son de gran trascendencia, pues revelan cómo a mediados de los años veinte, junto a una tradición costumbrista, está naciendo una nueva canción andaluza, desde el amor y la melancolía. Véase Joaquín Guichot Barrera: *Oye un cantar de mi tierra*, Sevilla, Imprenta de Hijos de G. Álvarez, 1923. Considérese Francisco Javier Cornejo-Vega: “La donación Guichot” en *Fondos y procedencias*, Biblioteca en la Universidad de Sevilla, exposición virtual, 2013, p. 374: “... mientras que de su hijo Joaquín Guichot y Barrera hay 14, todas ellas anteriores a 1926, principalmente de tema jurídico, aunque también hay cuatro libritos de coplas -casi todas ellas musicalizadas por importantes maestros del momento, muchas de José Font de Anta-, dos de ellas con prólogos de Manuel Machado y de los hermanos Álvarez Quintero...”

¹⁶⁶ Salvador Valverde realiza una labor imprescindible en el inicio de la canción andaluza. Junto a la paradigmática “Cruz de mayo”, debemos señalar “Sol de España”, “Vaya usted con Dios”, también musicalizadas por Manuel Font de Anta.

Molina, Carmen Flores¹⁶⁷, Mercedes Serós o Dora, la Cordobesita. Así, en el repertorio del cuplé hallamos canciones como “El aceitunero sevillano”, “A mi Sevilla”, “Canto a Sevilla”, “Sevillanita de cuna”, “Trianerías”, “Timitos sevillanos”, “Carmen, la Contrabandista”, “El camaronero”, “Salías gitanas”, o “Por peteneras”¹⁶⁸, que manifiestan la continuidad de un casticismo andalucista, salpicado de picardía y expresión garbosa, desarrollado también como madrileñismo en las canciones “¡Viva Madrid!”, “Su Majestad El Chotis”, “La chamberilera”, “Chulapona” o “La castañera”, algunas de las cuales siguen la tradición de la canción-pregón. Este andalucismo se realiza sobre todo en las canciones de los años veinte, en las que alcanza un gran protagonismo la música de Cándido Larruga, José Padilla, y las letras de Eduardo Montesinos, Antonio Graciani, o Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Se trata de un andalucismo costumbrista, de tradición romántica, que nunca se pierde del todo, y que va a continuar en las décadas siguientes.

Hay que considerar, no obstante, que ya en los albores del siglo XX comienza la orquestación de los cantes flamencos con letras e interpretaciones que ponen de relieve un sentido más trágico, y manifiestan en la canción el nacimiento cultural de lo jondo¹⁶⁹. Por otro lado, algunos cuplés van mostrando la estructura y emoción característica de la canción española, como la popular “Cruz de mayo”, 1915¹⁷⁰, que evidencia la estilización que va a sufrir el cuplé andaluz. Desde época muy temprana encontramos en los mismos autores del cuplé, esta mirada melancólica, por ejemplo, en canciones como “La pena pena” de Arturo Lapuerta¹⁷¹, o “Canción gitana” de Cándido Larruga, grabadas en Barcelona, en 1917. La zambra ocupa un papel muy destacado en esta orquestación de los ritmos flamencos, en este origen de la canción andaluza, especialmente en las interpretaciones de Pastora Imperio¹⁷² y Amalia Molina¹⁷³. Comienza la tradición de la zambra como canción orquestal que tanta relevancia va a

¹⁶⁷ Recordemos “Coral, la gitana”, “Carmen, la contrabandista”, “La nieta de Carmen”, etc. Vid. *Carmen Flores, la primera figura de la canción española. Sus grabaciones 1913-1927*, Madrid, El Delirio, 1999.

¹⁶⁸ María del Pilar López de Pablos nos recuerda el proceso de flamenquización que tiene lugar en este cuplé: desde la interpretación de Adelita Lulú, 1917, a Dora la Cordobesita, 1922, y que culmina con Amalia Molina, 1930. Véase López de Pablos: *art. cit.* (Véase portada de partitura de “Por peteneras” en Apéndice documental, p. 326).

¹⁶⁹ Tengamos en cuenta, por ejemplo, las soleares que graba con orquesta Amalia Molina en 1917 con letras fundamentales del cante flamenco como la que sigue: “Hace tiempo era yo / la alegría de mi casa / ahora to se vuelven penas / por haber caído en desgracia...”

¹⁷⁰ Aunque aparece registrada en 1915, en la voz de Mercedes Serós, hay bastante imprecisión sobre la fecha de creación de “La Cruz de mayo”. Seguimos el Catálogo Musical de la BNE.

¹⁷¹ Se trata de una letra que con el tiempo va a interpretar Antonio Mairena por bulerías. Así podemos disfrutarla en una grabación casera realizada en Morón de la Frontera en febrero de 1976.

alcanzar en los años que siguen: constituye la mejor muestra del maridaje entre canción y flamenco, pues representa la escenificación de su mundo espiritual y poético.

Según finaliza la década de los veinte, con el auge del andalucismo y lo neopopular, crece la unión y la ambigüedad entre los dos géneros. Existe una gran presencia, por un lado, de las músicas flamencas y, por otro, de la historia, de lo narrativo, que da a entender la conformación como género de la canción andaluza. En esos años es muy revelador cómo muchas canciones aparecen registradas con esta denominación¹⁷⁴. Encontramos la teatralización de lo andaluz, la división narrativa en actos, algo que con mucha claridad muestra ya en 1915 la “Cruz de mayo”¹⁷⁵. También vemos cómo, a la luz de este modelo, se va acentuando en estas canciones el sentimiento de melancolía. Recordemos el carácter muy representativo de “La rosa de los calés”, 1922¹⁷⁶; “Coral, la gitana”, 1925¹⁷⁷; “Rosario granadina”, 1927¹⁷⁸; “Consuelo, la Alegría”, 1929; “Carcelera gitana”, 1927¹⁷⁹. Son ya muy reveladoras del proceso creativo que van a seguir los autores de la canción española. La narración es un desarrollo de la copla

¹⁷² La zambra será un estilo característico de Pastora Imperio durante toda su carrera artística. El compositor Manuel García Matos nos cuenta en sus memorias cómo en 1934 triunfaba Pastora Imperio con la zambra “Canasteros de Triana” que el músico sevillano y Currito crearon para ella. Vid. Manuel García Matos: *Mi vida, mi obra y mis recuerdos*, Sevilla, Servicio Municipal de Publicaciones, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, 1985. Años más tarde la graba Conchita Piquer. También Carmen Amaya y El Sevillano la cantan por bulerías.

¹⁷³ Recordemos de Amalia Molina el “Zaffi moro”, zambra granadina de Vivas y Yust, así como “Nativa de faraón: canción gitana y zambra”, creada por Manuel Font de Anta y Monteagudo para Pastora Imperio, o “Gitana blanca” de Villán y Albelda que, con el tiempo, graba Manolo Caracol.

¹⁷⁴ Blas Vega (1996): *op. cit.*, p. 39: “Siguiendo el índice de las producciones discográficas, en 1928 a algunas canciones ya se les empieza a definir como “canción andaluza”, algo que no había sido habitual, y que coincide con la aparición de nuevos valores, como Encarnita Marzal, Conchita Piquer, Pilar Arcos e Imperio Argentina”. No obstante, la denominación de “Canción Andaluza” y “Canción Gitana” venía siendo frecuente desde los primeros años veinte.

¹⁷⁵ La canción de Valverde y Font de Anta representa para Romualdo Molina, “una obra maestra que acredita definitivamente el subgénero”. Véase Molina: *op. cit.*, p. 65. En 1921 aparece como canción andaluza. “La Cruz de mayo”: canción andaluza. Letra de Salvador Valverde y música del maestro Font de Anta. Creación de Merceditas Serós, Bilbao, Unión Musical Española, 1921. (Imagen de partitura en Apéndice documental, p. 325).

¹⁷⁶ En 1925 aparece registrada ya como canción andaluza. “La Rosa de los calés”, canción andaluza, Salvador Valverde y Ángel Ortiz de Villajos, voz de Blanquita Suárez, Pasajes (San Sebastián), Pathé, 1925.

¹⁷⁷ Giraldillo y Manuel Font de Anta, voz de Carmen Flores, Camden (New Jersey), Víctor Talking Machine Co., 1925.

¹⁷⁸ Blasquito y Manuel Font de Anta, voz de Carmen Flores, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1927.

¹⁷⁹ Manuel Font de Anta y Blasquito, voz de Dora, la Cordobesita, Barcelona, Transoceanic Trading Co., 1927. Destaca la presencia del fandanguillo como copla a partir de la cual se desarrolla la narración: “No me pesa la caena / cuando pienso en tu querer/ que no es larga mi condena / cuando me vienes tú a ver”.

popular. Escogemos especialmente “Consuelo la Alegría”¹⁸⁰, interpretada por La Argentinita, como modelo de la canción andaluza que va surgiendo a mediados de los años veinte¹⁸¹. Se nos presenta la historia, estructurada en actos, como una miniópera¹⁸². Todos los tópicos que el arte y la cultura han ido conformando sobre lo flamenco están presentes en ella. El mundo del café cantante se une a la mala vida, al crimen, a la marginalidad. Sin embargo, también hallamos una visión espiritual de lo andaluz. El cante se relaciona con el sufrimiento y el consuelo¹⁸³.

En este camino hacia la melancolía sigue adquiriendo gran relevancia la musicalidad de la zambra. Ya anuncian estas canciones, aunque todavía sin la estilización de los años treinta, algo que va a ser muy característico de la canción española, especialmente de las creaciones de Rafael de León: el amor como fatalidad, la unión de tristeza y gitanismo, el protagonismo femenino, y la proyección de la tristeza sobre la mujer. En estos inicios de la canción andaluza realizan una labor trascendental músicos como Manuel y José Font de Anta o Ángel Ortiz de Villajos.

¹⁸⁰ *Consuelo “La Alegría”*: canción andaluza. Letra de Joaquín Guichot, música de Font de Anta, Madrid, Unión Musical Española, 1926.

¹⁸¹ Y no es extraño que sea así, puesto que, como nos dice Blas Vega, “...en la plenitud de su arte, vino a marcar un nuevo impulso y una dignificación escénica, revalorizando el tratamiento literario y musical, dentro de unas raíces de tradición popular”. Véase Blas Vega (1996): *op. cit.*, p. 38.

¹⁸² La Argentinita es bastante consciente de formar parte de una tradición de la canción escenificada en la que intervienen Amalia Molina, La Tempranica, Pastora Imperio, o Teresita España. Véase la interesante entrevista que se muestra en *La Argentinita: biografía, cuplés, canciones, tonadillas*, Barcelona, Biblioteca Films, 1930.

¹⁸³ Como en “Carcelera gitana”, todo el proceso narrativo parece girar alrededor de la copla que se repite: “Cuando la guitarra suena / toftas las penas se olvían / que las guitarras son buenas / pa cantar por alegría / pa el que se muere de pena”.



Fig. 1: "Consuelo, la Alegría", Unión Musical Española, 1926.

Por su relación especial con el flamenco, destacamos a Emilia Benito, Teresita España¹⁸⁴, Dora, la Cordobesita, Pastora Imperio¹⁸⁵, Adela López¹⁸⁶, La Argentinita¹⁸⁷, Antonio Grau Dauset, La Tempranica¹⁸⁸, o Amalia Molina¹⁸⁹. El dominio del cante de estos intérpretes se nos muestra explícito en distintas grabaciones de bulerías¹⁹⁰, tangos¹⁹¹, fandangos y cantes mineros¹⁹². Especialmente vinculados con la orquestación del flamenco se encuentran muchos de los autores del cuplé: Genaro Monreal, Manuel García Matos¹⁹³, Gaspar Vivas¹⁹⁴. Éste último crea el fandanguillo de Almería¹⁹⁵, algunas soleares junto a Ricardo Yust, o el tango “Tus ojitos

¹⁸⁴ Teresita España se presenta de esta manera en la prensa de la época: Canzonetista de aires andaluces. (Sin rival en el género flamenco). *Eco Artístico*, 15-4-1916. También dice la prensa de la época: “Pero no son privativos de Teresita España los cantos regionales a guitarra: también su luce su gracia y labor primorosa ejecutando con la orquesta números atrayentes en los que derrocha arte, voz y donosura”. *Eco Artístico*, 15-3-1918.

¹⁸⁵ En 1929 estrena Pastora Imperio la canción “Cuna cañí”, del maestro Ortiz de Villajos.

¹⁸⁶ Adela López: “El peregrino: cantos de Jerez”, creación de Gaspar Vivas, Weissensee (Alemania), 1922.

¹⁸⁷ La teatralización de lo andaluz no sólo está presente en sus canciones, sino también, como es sabido, en su baile. La Argentinita nos ha dejado grabaciones de taconeos y palillos, con acompañamiento de orquesta, del “Polo gitano” de Bretón, así como de música de Barbieri, Albéniz y Granados.

¹⁸⁸ La Tempranica, cantaora y cupletista almeriense, está muy vinculada a Almería y a las creaciones de Gaspar Vivas.

¹⁸⁹ El estudioso del cuplé Máximo Díaz de Quijano nos recuerda cómo Amalia Molina incorpora al teatro los cantes populares que ha aprendido en Sevilla, y cómo va a teatralizar los distintos estilos flamencos. Vid. Díaz de Quijano: *op. cit.* Un ejemplo muy significativo de este proceso de aflamencamiento de la canción es “Feria gitana” de Cándido Larruga y Gaspar Vivas, Discos Pathé, 1927. Dicha canción culmina con una soleá. Véase también Arturo García Carraffa: *Cancionistas españolas. Amalia Molina*, Madrid, Imprenta Sáez, Hermanos y Compañía, 1916, p. 36: “Ya hemos dicho que Amalia Molina es la verdadera creadora, dentro del género de varietés, de esos números atrayentes, en los que la canción popular española luce todos los encantos de su hondo espíritu y de su profunda filosofía, traducidos en notas hermosas y originales, que en muchas ocasiones son fuente de inspiración para la artista”.

¹⁹⁰ Muy interesantes las bulerías gitanas de Amalia Molina grabadas con el maestro Enrique de Elola.

¹⁹¹ La Argentinita nos ha dejado grabaciones de sus tanguillos “Tango rosa” de Salvador Ballesteros y Modesto y Vicente Romero, grabado en 1929 con la guitarra de Salvador Ballesteros o “Tango del escribano”, 1933. Con este “Tango del escribano” que La Argentinita cantaba con la guitarra debutó con orquesta Miguel de Molina, con el nombre de “Testamento gitano”.

¹⁹² La Argentinita graba con orquesta la minera de Pedro, el Morato; Adela López, el taranto del mismo cantaor; La Tempranica, en 1917, la taranta de La Peñaranda; Amalia Molina, en 1924, el fandango de La Trini y la taranta de El Ciego de la Playa; Emilia Benito, en 1914, las tarantas de Rojo, el Alpargatero y La Gabriela. Vid. Rafael Chaves y Norman Paul Klinan: *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, Granada, Molvizar, 2012.

¹⁹³ En sus memorias confiesa cómo en los años veinte conoce a Joaquín, el de la Paula, y surge en él la idea de poner música a sus tangos. En 1926 publica el pasodoble flamenco “Cosas de Triana”, con piano, violín, trompeta, violonchelo y contrabajo. Vid. Manuel García Matos: *op. cit.*

negros” de Emilia Benito¹⁹⁶. Recordemos a Modesto Romero y Salvador Valverde como autores del fandanguillo de Huelva que registra Amalia Molina, y las grabaciones de Antonio Grau Dauset, hijo de Rojo, el Alpargatero, de fandangos mineros con orquesta¹⁹⁷, así como los cuplés que éste compuso para artistas como Carmen Arenas, con la orquesta de Manuel Font de Anta, o con el seudónimo de Mignon, para Canalejas de Puerto Real.

La orquestación del flamenco continúa y la influencia del flamenco sobre la canción. La generación del cuplé comienza a convivir con nuevos autores e intérpretes, con los principales creadores de los años treinta, como Manuel Quiroga¹⁹⁸, Rafael de León o Juan Mostazo. Se muestra la mezcla de géneros, que crece según nos acercamos a los años treinta en canciones como “Oye un cantar de mi tierra” (1930) de José Ruiz de Azagra¹⁹⁹, o “Mi minera” (1930) de Giradillo y Manuel Font de Anta. En estas canciones está muy presente el proceso de selección de la copla popular. Véase la permanencia de la soleá en “Oye un cantar de mi tierra”, y la taranta en “Mi minera”²⁰⁰. Es muy frecuente encontrar la copla flamenca en la canción orquestada²⁰¹. Ya en 1920 Emilia Benito había grabado una zambra con malagueña murciana con el título de “Emilianas”. Debemos considerar la

¹⁹⁴ Los inicios de Gaspar Vivas, según Antonio Sevillano, son indudablemente flamencos. Su inspiración nace de los conocimientos musicales que adquiere en Almería en contacto con los cantaores flamencos. Vid. Antonio Sevillano: “Gaspar Vivas, Barco y Ulpiano Díaz (I)” en *Diario de Almería*, 28-12-2014.

¹⁹⁵ Creado para Dora, la Cordobesita en 1910, nos lo deja grabado en 1924. Letra y música de Gaspar Vivas, Madrid, Faustino Fuentes, 1924.

¹⁹⁶ Gaspar Vivas y Luis Barta, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1917.

¹⁹⁷ José Gelardo Navarro nos ofrece muchos datos acerca de las grabaciones que realiza Antonio Grau Dauset con la guitarra de Ramón Montoya, y también con orquesta. Nos lo presenta como personaje clave entre el flamenco, las variedades y el teatro. Vid. Gelardo Navarro: *El Rojo El Alpargatero, proyección, familia y entorno*, Córdoba, Almuzara, 2007; *“Rojo Alpargatero”, hijo (grabación sonora): el último de una saga flamenca*, 2008. Vid. José F. Ortega Castejón y José Gelardo Navarro: “Los fandanguillos mineros de Antonio Grau “Rojo el Alpargatero” hijo”, *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, nº 4, junio 2011.

¹⁹⁸ De esta época son las primeras canciones de Manuel Quiroga, insertas en el contexto del cuplé, “La velá de San Juan” y “El fox-trot gitano” que canta Dora, la Cordobesita.

¹⁹⁹ En el estribillo se muestran estas soleares: “A mi puerta has de llamar / y no he de salir a abrir / y me sentirás llorar”; y “¿Pa que conocí a este hombre / y pa que se me quedó / en la memoria su nombre?”. Ésta última aparece recogida en la obra *Cancionera* de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

²⁰⁰ Paquita Alfonso, cantaora y cupletista, graba esta canción en Barcelona, Compañía del Gramofono, en 1930. Como cantaora, actúa en la comedia flamenca *La novia del cante* de Perelló y Fernández de Córdoba con Niño de Utrera, Pena (Hijo), Sabicas... Véase nota de prensa en *ABC Sevilla*, 11 de marzo de 1936.

²⁰¹Chaves y Klinan: *op. cit.*

relevancia que estas primeras cancionistas, tan unidas a la interpretación de los cantes mineros, alcanzan en la creación de la canción andaluza²⁰².

No hay que olvidar la especial vinculación que los compositores y poetas citados tienen a Andalucía, la presencia que en dichas canciones alcanza Sevilla²⁰³ y el flamenco. Músicos, letristas e intérpretes realizan una labor fundamental en la reivindicación y prestigio de lo andaluz como cultura nacional. Es muy evidente en las creaciones musicales de Manuel y José Font de Anta²⁰⁴, Salvador Valverde, Joaquín Guichot Barrera, Ángel Ortiz de Villajos, pero también en creadores no andaluces como Cándido Larruga²⁰⁵, Modesto Romero, Ramiro Ruiz “Raffles”, o José Ruiz de Azagra. Recordemos que muchos de estos músicos se unen a una tradición folclórica que nace en Sevilla a finales del siglo XIX y que ofrece una mirada profunda de lo andaluz, herencia de los valores institucionistas²⁰⁶. Debemos poner de relieve, no obstante, que en ellos existe una voluntad profesional, frente a la cultura libre, alejada de los presupuestos comerciales que buscaban los folcloristas de finales del XIX. Frente a la actitud de oposición al cuplé que mantiene la generación anterior, estos letristas y músicos, muy unidos al mundo teatral, la zarzuela y la revista, se convierten, al amparo de la tradición popular andaluza, en los grandes creadores del cuplé andaluz, los primeros creadores de la canción española. Músicos, letristas e intérpretes realizan una gran labor en la reivindicación y prestigio de lo andaluz como cultura nacional.

²⁰² Sobre esta grabación exponen los críticos Chaves y Klinan: “Dejando aparte dicha zambra que sirve de pórtico y enlace de los dos cantes con los que se repite el estilo en cuestión, se intuye que la artista unionense lo grabó con pretensiones de cartagenera personal”. Véase Rafael Chaves y Norman Paul Klinan: *op. cit.*, p. 31.

²⁰³ Continúa esta tradición en los años treinta con dos canciones muy significativas: “De Sevilla”, de Giraldillo y José Font de Anta, y “Siempre Sevilla” de Quiroga, León y García Padilla, *Kola*.

²⁰⁴ Manuel Font de Anta realiza en 1927, con el baile de La Argentinita, una escenificación de *Cante hondo* de Manuel Machado. Vid. Daniel Pineda Novo: “Los Machado: una familia flamenca” en Ángel Álvarez Caballero: *op. cit.*, p. 89-118.

²⁰⁵ Es considerado por Camilo Murillo “el aragonés más andaluz y más flamenco que jamás haya existido”. Se dedicó en cuerpo y alma a la difícil tarea de conseguir para Pastora Imperio lo que ella deseaba casi obsesivamente: llevar sus canciones de la guitarra a la orquesta, hacer un flamenco con música. Véase Camilo Murillo: *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁶ María del Pilar de Pablos López: *art. cit.*, p. 193: “Los orígenes del movimiento folclórico cabría situarlos en Sevilla alrededor de 1880, en torno a las labores de compilación que sobre diversos aspectos de cultura andaluza hicieran antaño Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), Alejandro Guichot y Sierra (Ponófilo), Juan Antonio Torres Salvador (Micrófilo), Francisco Rodríguez Marín, Manuel Díaz Martín o Luis Montoto, entre otros. Se trata, en efecto, de una empresa investigadora bien reconocida y valorada por sus coetáneos. Sus aportaciones en materia literario-musical sirvieron de arquetipo para forjar el canon de los valores regionalistas de la generación musical venidera”.

1.4. LA SUPERACIÓN DEL COSTUMBRISMO. RAFAEL DE LEÓN EN EL CONTEXTO CULTURAL DEL 27

Con la voluntad de prestigiar el flamenco, nace en 1922 el I Concurso de Cante Jondo. Viene a significar que en estos años continúa, por parte de intelectuales y artistas, una conciencia de separación. El Concurso de Granada reivindica que existe otra forma de andalucismo. Se define de nuevo desde la conciencia de decadencia, como ocurre ya en tiempos de *Demófilo*, pero ahora más que nunca en oposición al cuplé y lo teatral²⁰⁷. Dicho acontecimiento ha quedado unido, principalmente, a los escritos de Falla y García Lorca, pero su núcleo ideológico se viene gestando desde las décadas anteriores²⁰⁸. En este sentido, destaca la formación institucionista de los principales promotores del acto, así como la presencia en la convocatoria de intelectuales ligados al krausismo como Fernando de los Ríos o Hermenegildo Giner de los Ríos²⁰⁹.

No obstante, el andalucismo, como vimos, está más que nunca en contacto con el cuplé, inspirando las nuevas formas de éste. El aire afrancesado y pícaro de principios de siglo se abandona y se exagera el carácter sentimental y la presencia de los ritmos andaluces. Hay que recordar que esta tradición, también en parte gracias al cuplé, ha cobrado un mayor prestigio. Con el tiempo, se acentúa un espíritu que siempre estuvo presente, pero con una expresión más profunda y estilizada. También en el cuplé ha nacido, como un camino distinto de renovación, otra estética de lo andaluz. Estiliza su camino gracias al flamenco y gracias a la interpretación elegíaca de lo andaluz que el flamenco hereda del modernismo.

A pesar de esta conciencia de separación, el origen de la canción andaluza y los presupuestos ideológicos del Concurso de Granada no son caminos opuestos. Todos son hijos del romanticismo y de la cultura de finales del XIX, herederos de una vocación folclorista que, por distintas vías, quiere ver en el flamenco el reencuentro con la cultura nacional. Bastante significativo es el homenaje que la revista *La canción popular*

²⁰⁷ Vid. Manuel de Falla: *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, El Cante Jondo*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, tercera edición. Vid. Federico García Lorca: "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado *Cante Jondo*", *Obras Completas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, edición de Miguel García Posada, tomo III, 1996, pp. 1281-1303.

²⁰⁸ Alcanza un gran valor simbólico como enlace de generaciones pues en él intervienen jóvenes artistas como Federico García Lorca, Edgar Neville o Manuel Ángeles Ortiz, entre otros, junto a creadores de mayor edad como Manuel de Falla, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Ignacio Zuloaga, Ramón del Valle Inclán o Santiago Rusiñol.

²⁰⁹ Ramón María Serrera: "Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 2ª época, vol. 38, Sevilla, 2010, pp. 371-405.

dedica al Concurso de Cante Jondo, en cuyas páginas el músico Manuel Font de Anta aparece como uno de los grandes conservadores del canto popular andaluz²¹⁰. El contenido de la revista nos revela que cuplé y teatro constituyen uno de los caminos más relevantes de recreación de la música andaluza, y que no existe oposición entre orquesta y guitarra. La artista de variedades Angustias la Gitana se nos muestra en la portada como una de las principales intérpretes del cante jondo²¹¹.

Coincidiendo con este auge de lo neopopular, continúa la estilización del cuplé, pero se inicia ya una nueva etapa de la canción que nos acerca a la década de los treinta. Surgen intérpretes que van a convivir en estos años con los de la década anterior: Angelillo, Estrellita Castro²¹², Custodia Romero²¹³, Pilar Arcos²¹⁴, Miguel de Molina, Anita Sevilla, Imperio Argentina, Lola Cabello, Encarnita Marzal, Rosarillo de Triana²¹⁵, y por supuesto, Conchita Piquer. Debemos considerar la importancia que siguen alcanzando los cantaores vinculados al flamenco, y, por otro lado, los artistas con una gran vocación dramática como Conchita Piquer, o Imperio Argentina.

Se componen canciones con orquesta con ritmos musicales como bulerías, tientos, farrucas, y se cuentan historias con una estructura argumental cada vez más precisa, cuyos temas y personajes arquetípicos entroncan con la tonadilla y el casticismo romántico, aunque debemos precisar que este casticismo va adoptando unos matices diferentes que lo

²¹⁰ Manuel Font de Anta: "Cante gitano", *La Canción Popular*, 1, Septiembre, 1922. Manuel Font de Anta realiza una transcripción para piano de seguriyas gitanas, soleares, peteneras, bulerías y otras modalidades flamencas.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² José Blas Vega (1996): *op. cit.*, p. 77: "Con Estrellita Castro la canción española afloró nuevamente impulsada por un andalucismo predominante y característico, aunque luego Concha Piquer, más trascendental, le diera la valoración y los cánones definitivos". La vocación artística de Conchita Piquer se desarrolla cantando canciones de Raquel Meller, Carmen Flores, Pastora Imperio...

²¹³ La zambra "Manolo Reyes" fue estrenada por Custodia Romero en 1927. Las afirmaciones de Romualdo Molina y Manuel Espín son bastante reveladoras: "La elección de la intérprete constituye una evidente declaración de intenciones. No es ya que se intentase aflamencar el cuplé, se pretendía agitarlo: empezando por la letra, siguiendo por el ritmo de la zambra, culminando con la intérprete". Véase Molina y Espín: *op. cit.*, p. 38.

²¹⁴ Graba por primera vez "María de la O". Canta "Recuerdo a la Petenera", "Virgencita Macarena", "Pastora ha vuelto".

²¹⁵ Realiza la primera grabación de "Rosío" de Valverde, León y Quiroga en 1935, el pasodoble que registra también por bulerías Canalejas de Puerto Real. Actúa en la revista flamenca *Claveles de España* con los cantaores Angelillo y Pena (Hijo). Nos ha dejado las hermosas canciones "Romería del Quintillo" y "Rosario, la Cava". Véase Rosarillo de Triana: "Rosario, la Cava" y "Romería del Quintillo", Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1932. Una versión muy distinta de "Rosario la Cava" la ejecuta por tientos la cantaora Paquita Alfonso, con la guitarra de Pepe Hurtado, en Barcelona, Compañía del Gramófono, 1932.

acercan a una mayor belleza: “Manolo Reyes”²¹⁶, “Romería del Quintillo”²¹⁷, “María del Valle”²¹⁸, “Carceleras del Puerto”²¹⁹, “Los piconeros”²²⁰, “Herencia gitana”, “Dolores Vargas”, “Siempre Sevilla”, etc. Nuevos ritmos flamencos enriquecen el ambiente de andalucismo estético, con la labor muy destacada de los maestros Quiroga y Mostazo. La copla popular adquiere una gran relevancia en el proceso de creación de estas canciones, con un sentido espiritual que se muestra muy evidente. De esta manera, continuando la senda de la década anterior, va surgiendo una nueva concepción del andalucismo que se aleja del carácter costumbrista. Éste adquiere poco a poco un cariz más emotivo y trascendental. Se acentúa la tristeza de lo andaluz, y la concepción elegíaca de la copla, como demuestran definitivamente “Ojos verdes”, “Antonio Vargas Heredia”²²¹, o “Falsa moneda”²²². Con estas canciones, la zambra orquestada se conforma de manera absoluta como género musical y escénico jondo²²³. La concepción triste y sombría de lo popular que muestra el modernismo adquiere en las canciones de los años treinta, especialmente en la zambra, su máximo esplendor.

Nace, así, la canción española, con una gran influencia de las músicas flamencas y de la estética modernista. Existe un contexto muy favorable para ello: la tradición andaluza como creación de lo español, la conformación definitiva de lo flamenco, y por otro lado, el desarrollo de las propuestas estéticas del modernismo, en lo poético, teatral, musical, pictórico, etc. Nos hallamos ante una de las grandes creaciones de la llamada Edad de Plata de nuestra cultura. En este sentido, se echa de menos en los análisis culturales y literarios, una mirada rigurosa que tenga en cuenta la relevancia de sus creadores, sobre todo si se considera el alcance

²¹⁶ Canción que Romualdo Molina considera paradigmática de esta nueva canción andaluza, de carácter narrativo, enlace entre la canción y el flamenco, porque muy pronto se adapta a este género. Véase Romualdo Molina: *op. cit.*

²¹⁷ Es muy reveladora del proceso de creación de la canción andaluza, a partir de la copla popular: “La novia que yo tengo / se llama Carmen / y ha de ser mientras viva / pa mí o pa nadie. / ¡Malhaya el día / que vine yo con ella / de romería!” Es una canción de Rafael de León y Juan Mostazo, grabada por Rosarillo de Triana como Canción Andaluza, en Odeón, 1932.

²¹⁸ León, Mostazo y Córdoba, 1932.

²¹⁹ “Carceleras del Puerto”, Juan Mostazo y Joaquín de la Oliva, Barcelona, Odeón, 1938. Canción de la película *Carmen la de Triana*, de Florián Rey.

²²⁰ “Los piconeros: bulerías del siglo XVIII”, del film *Carmen la de Triana*, letra de Ramón Perelló, música de Juan Mostazo, Barcelona, Odeón, 1938.

²²¹ Canción-zambra de la película *Carmen la de Triana*, música notada, creación de Mostazo, Mrenciano y Oliva, Música Moderna, 1940.

²²² Perelló, Cantabrana y Mostazo, creación de la película *Morena clara*, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1936.

²²³ Es la época de esplendor de las grandes zambras de Valverde, León y Quiroga, así como de Mostazo, Oliva y Perelló.

popular, y la relación tan importante que mantienen con el teatro y la cultura de su tiempo²²⁴. Como nos dice Romero Ferrer, “ese período, junto con el título de la Edad de Plata de la cultura española, podía también ostentar el de la edad de oro de la canción, la tonadilla y las variedades, tomando el testigo del éxito a las ya más que agotadas formas populares del teatro por horas y el género chico”²²⁵.

En este contexto inicia su obra Rafael de León, canciones y poemas musicalizados que van a alcanzar una importancia extraordinaria a lo largo del siglo XX²²⁶. Debemos incluirle en una tradición folclorista que desde finales del XIX²²⁷, contempla lo andaluz desde nuevas perspectivas, una tradición de la que forman parte los poetas modernistas, los músicos Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Manuel de Falla, y creadores más cercanos al mundo del teatro y la zarzuela como Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Manuel Penella, José y Manuel Font de Anta, Salvador Valverde, Joaquín Guichot Barrera, etc.

Como los poetas del 27, estaría situado en un contexto de renovación literaria y estética a través de lo popular y a través de lo andaluz²²⁸. Sus canciones evidencian una labor de estilización del costumbrismo, una abstracción que sólo es posible, como ocurre desde la cultura modernista, a partir de la proyección sobre lo andaluz de la tristeza y el sentimiento. El sentido espiritual de la copla, con una herencia ligada al krausismo y a la cultura de fin de siglo, está muy presente en la obra de Rafael de León. Es cierto que sus primeras canciones nacen en la órbita del cuplé y el andalucismo costumbrista, y es cierto que hay un casticismo que nunca se pierde²²⁹, pero en la década de los treinta ya son populares “¡Ay, Maricruz!”, “Rocío”, “Ojos verdes”, “Curro Molina”, “María de la O”,

²²⁴Emilio Casares Rodicio reivindica la importancia musical de la otra generación del 27, de músicos más vinculados a la canción y al teatro musical. Véase Casares Rodicio: “La generación del 27 revisitada” en Emilio Casares Rodicio y Javier Suárez-Pajares: *Música española entre dos guerras, 1915-1945*, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 19-38. Por otro lado, una labor de gran relevancia, en este sentido, está realizando la musicóloga Celsa Alonso González, con la recuperación de músicos tan importantes como el maestro Francisco Alonso. Vid. Celsa Alonso (2014): *op. cit.*

²²⁵ Alberto Romero Ferrer (2016): *op. cit.*, p. 67.

²²⁶No entramos aquí en el análisis de su poesía escrita, ni tampoco de su trayectoria teatral o cinematográfica.

²²⁷ Como dato anecdótico, Rafael de León nace en la calle sevillana San Pedro Mártir, la misma calle en la que vive Antonio Machado y Álvarez y nace Manuel Machado.

²²⁸ Miguel Ángel García: *op. cit.*, p. 165: “La creación poética, en paralelo con esa voluntad incluso política de construcción, irá ahora por los derroteros del andalucismo y lo estilizadamente popular”.

²²⁹ Gregorio Torres Nebrera sitúa a Rafael de León como heredero del andalucismo literario decimonónico. Véase Torres Nebrera: *art. cit.*

“María Magdalena”, etc²³⁰. Como vemos en estos ejemplos, la zambra²³¹ desarrolla un gran protagonismo y muestra de manera evidente la renovación de lo andaluz desde la tristeza.

Hay que poner de relieve que el poeta, por excelencia, de la canción española es un gran conocedor del flamenco²³² y de los maestros del flamenco, así como el músico Manuel Quiroga²³³, cuyo nombre queda unido ineludiblemente al de Rafael de León. Esta cercanía al flamenco también es fundamental en las creaciones de Juan Mostazo, Antonio Quintero, Genaro Monreal²³⁴ o Ramón Perelló²³⁵, que habían comenzado su labor en el mundo del cuplé, en los que la presencia de lo andaluz es cada vez más notoria. Con toda una herencia artística y una clara conciencia de adelgazamiento poético, Rafael de León va a estilizar de manera definitiva el costumbrismo de la canción andaluza²³⁶. Sobresale, así, en sus creaciones y en las que realiza en estos años con Salvador Valverde, una inspiración en la tristeza de la copla popular y en las imágenes que los artistas de fin de

²³⁰ Estamos de acuerdo con el profesor Salaün en que hay un casticismo conservador, que nos conduce desde el cuplé hasta la canción española, y que nunca se pierde. Sin embargo, defendemos que existen otras canciones, especialmente en los años treinta, que representan, con una gran influencia del cante jondo, una nueva visión de lo andaluz.

²³¹ Daniel Pineda Novo lo explica así: “Aparte de excepcional autor de coplas y canciones folclóricas, Rafael de León, como poeta del pueblo, había vivido el Flamenco -con mayúsculas-, tanto en su juventud sevillana, en las juergas de los “reservaos” y en los cafés cantantes, como en sus aires granadinos, pues subía al Albaicín, donde todavía se conservaba en 1929, la interpretación del cante, el baile y el toque jondo, con sus insuperables Zambras... Rafael de León se inspiraba en esos gitanos con duende y escuchaba los palos del flamenco, asimilándolos, en especial, la zambra, en la que sería después, un consumado maestro...” Vid. Pineda Novo: *op. cit.*, p. 235.

²³² Vid. Josefa Acosta Díaz *et alii* (eds.): *op. cit.* Daniel Pineda Novo: *op. cit.* Romualdo Molina describe detalladamente este mundo de los cafés cantantes y la bohemia, muy conocido por Rafael de León. Vid. Romualdo Molina: *op. cit.*

²³³ Muy elocuentes son las declaraciones de Manuel Quiroga: “Cuando yo llegué a Madrid, me sentí muy acobardado. ¿Qué voy a hacer yo, me preguntaba, si todo lo popular está ya hecho y escrito, si no puedo viajar con la frecuencia que quisiera a Sevilla, a inspirarme en las fuentes andaluzas del cante y el baile, ni tampoco tengo quién me envíe desde allí melodías populares donde inspirarme? Pero ya conoce usted mi lema: seguir siempre adelante sin desmayos. Y entonces hice canciones de inspiración popular sin recurrir a los cancioneros ni casi a lo que cantaba el pueblo, es decir, prácticamente inventándomelas”. Citado por Miguel Espín y Romualdo Molina. Véase Espín y Molina: *op. cit.*

²³⁴ Interesantes son las reflexiones del cantaor Fernando el de Triana. Él se alegra de que un músico como Genaro Monreal recupere la caña del Fillo, aunque sea para la interpretación con orquesta. Citado por Gregorio Valderrama: *op. cit.* Se trata de la orquesta de Genaro Monreal con los palillos de Custodia Romero.

²³⁵ Ramón Perelló manifiesta explícitamente en el periódico *Cartagena Nueva*, 28-2-1937: “Confieso mi pasión por el cante. Si es un delito, delincuente soy. Que me pongan *griyete* y me echen la *perpeuta*. Me gusta la copla gitana, la mueca trágica del cantaor, el desgarrar del cante y el fondo siempre interesante de la letrilla flamenca”.

²³⁶ Según Camilo Murillo, Rafael declara “que hay que comprimir cada vez más la canción, tal vez hasta que quede totalmente exprimida, en forma ya de copla”. Véase Camilo Murillo: *op. cit.*, p. 32.

siglo, principalmente Manuel Machado y Julio Romero de Torres, han gestado de lo flamenco.

Debemos destacar también la importancia que Manuel de Falla alcanza en esta generación. Su visión espiritual de lo andaluz y la búsqueda del flamenco como construcción de cultura nacional va a ser trascendental en la obra de García Lorca, pero también en la mayoría de músicos, poetas, dramaturgos y ensayistas de la época, más aún en un contexto en que se proclama con rotundidad el valor de la música, y en el que las artes se unen de manera tan íntima²³⁷. *El amor brujo*, de manera particular, constituye un precedente para la escenificación de lo andaluz. Por muchos motivos, esta obra va a realizar una gran influencia en las representaciones posteriores y en la creación de un imaginario flamenco. Recordemos su origen folclórico, la unión de canto y baile, la importancia de las estampas, las cuales giran alrededor de la figura femenina, y el valor que adquieren los recitados, tan importantes en los años que siguen²³⁸.

La sintonía de Rafael de León con los poetas de su época, especialmente con García Lorca, ha sido destacada en muchas ocasiones, aunque sólo en los últimos años se está realizando con un carácter más serio y menos anecdótico²³⁹. Durante mucho tiempo, de manera muy simplificadora, se ha considerado su obra como representación de una falsa cultura folclórica que ha desvirtuado la poesía lorquiana²⁴⁰. La crítica actual, sin embargo, pone de relieve, la influencia mutua que existe entre los dos autores²⁴¹. Les une su interés por el teatro, la cultura popular, los

²³⁷ La crítica lo ha puesto de manifiesto en relación con los músicos de la época. Vid. Marco Antonio de la Ossa: *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Madrid, Alpuerto, 2014. Javier San José Lera pone de relieve la importancia de los músicos en la obra de los poetas, de manera particular, en García Lorca. Vid. Javier San José Lera: "Federico García Lorca: literatura y música europea en tres movimientos" en *Studi Ispanici*, nº 37, 2012, pp. 233-251. Véase Romero Ferrer (2016): *op. cit.*

²³⁸ Nos referimos a la obra *Gitanerías en un solo acto*, creada para Pastora Imperio por María Lejárraga, Gregorio Martínez Sierra, con música de Manuel de Falla, que se estrena en el Teatro Lara de Madrid en 1915.

²³⁹ Véase Daniel Pineda Novo, Romualdo Molina...

²⁴⁰ Josefa Acosta *et alii*: *op. cit.*, p. 12: "No obstante, se le sigue negando de múltiples modos un papel protagonista en la historia cultural del espectáculo. O sólo poeta, o sólo letrista, o ni siquiera esto, ya que para muchos, de escandalosa miopía, sigue siendo un representante de oscuros años, afortunadamente superados, todo lo más, un retoño vulgar del lorquismo". Véase al respecto Andrés Soria Ortega: "Sobre las primeras imitaciones del *Romancero gitano*", *Philologica Hispaniensia, in honorem Manuel Alvar*, IV, Madrid, Gredos, pp. 433-450. Por otro lado, Anselmo González Climent, aunque incluye a Rafael de León en su *Antología de poesía flamenca*, no deja de tener en cuenta la industrialización del lorquismo que surge tras la guerra civil. Véase González Climent: *Antología de Poesía Flamenca*, Madrid, Escelicer, Colección 21, 1961.

²⁴¹ García Lorca y Rafael de León se conocen en Granada, cuando éste último estudiaba Derecho. Vid. Romualdo Molina: *op. cit.*

cancioneros o el flamenco²⁴². El musicólogo Marco Antonio de la Ossa describe a Lorca como un poeta esencialmente vinculado a la música, en el que alcanza una notable repercusión la investigación folclórica. Se trata de un contexto histórico que otorga gran importancia a lo musical y a la relación de las artes²⁴³. No dejemos de recordar que éste es el contexto vital de Rafael de León, situado entre el modernismo y las vanguardias. Sin embargo, ningún estudio ha establecido hasta el día de hoy una relación rigurosa entre los textos de Rafael de León y las corrientes estéticas de su época.

A pesar de las distintas condiciones de recepción de sus obras, y de sus diferentes tratamientos de lo popular, los dos creadores participan de un tiempo en que teatro, música y poesía están íntimamente relacionados. La importancia que Lorca concede a la escenificación de las canciones tradicionales²⁴⁴ no está lejos de la teatralización de la copla andaluza que va a dar lugar a los llamados espectáculos folclóricos, de los cuales las creaciones de La Argentinita, con Lorca y Sánchez Mejías, van a resultar un precedente.

El diálogo entre Federico García Lorca y Rafael de León nos parece de mucho interés por la trascendencia que, por distintos caminos, han alcanzado sus creaciones. Aunque mantienen una gran sintonía, la obra de Rafael de León, como señala Romualdo Molina, es de una sobresaliente originalidad²⁴⁵. Ahora bien, ellos comparten la herencia literaria de romanticismo y modernismo, el sentir poético de Manuel Machado, y la continuidad que esta herencia folclorista va a alcanzar en los años veinte

²⁴² Romualdo Molina: *op. cit.* Es de gran interés la entrevista telefónica que el poeta Juan de Loxa realiza a Rafael de León, en la que encontramos una reflexión muy interesante sobre la sintonía literaria con Federico García Lorca y una de las pocas apreciaciones sobre su propia creación poética: “En su época de Madrid seguíamos siendo buenísimos amigos, aunque habíamos tomado caminos diferentes, yo hacia la canción, y él hacia el teatro; pero ya sabes hasta qué punto le interesó el folclore y que incluso acompañó a la Argentinita en algunos discos. En su teatro tuvo un lugar destacado la música popular... Del verso tradicional podía partir un estribillo, que después modelábamos a lo que se pretendía contar en el poema o la tonadilla. Yo lo hice en *La Lirio*, por ponerte un ejemplo, Lorca en el poema de *Las Manolas*...” Véase Juan de Loxa: “Una noche en la vida de Rafael de León”, *Diario Ideal*, Granada, 17 de diciembre de 1982. Citado por Daniel Pineda Novo: *op. cit.*, p. 83.

²⁴³ Marco Antonio de la Ossa: *op. cit.*

²⁴⁴ Sostiene García Lorca: “Yo considero que escenificar la canción, sobre todo estos romances, es una labor de más trascendencia que la que puede inferirse de su tono. La canción escenificada tiene sus personajes, que hablan con música, su coro, que juega el mismo papel que la tragedia griega. Por tanto, es dentro de un marco reducido, sobre todo tiempo, un espectáculo breve, pero completo, lleno de sugerencias y de belleza”. Véase “Los espectáculos del Avenida” en Federico García Lorca: *op. cit.*, pp. 480.

²⁴⁵ Romualdo Molina: *op. cit.*, p. 103: “Rafael de León es, en todo caso, profundamente original, no está en la estela de los poetas sevillanos como Laffón, Manuel Halcón, Villalón o Alejandro Collantes, pero tampoco es asimilable a los estilemas de los jóvenes poetas republicanos como Cernuda, Alberti, Salinas, Altolaguirre”.

con Villalón, Moreno Villa, etc. Rafael de León participa de esta creciente espiritualización del cante que nace a finales del XIX, que se enriquece con Lorca y los poetas del 27, y con la música de Manuel de Falla, pero no debemos olvidar que también participa muy directamente de otra tradición: la evolución que sigue el cuplé y la importancia que está alcanzando en los teatros la escenificación de la copla andaluza.

Los poetas de esta generación buscan el alma española que permanece en la tristeza del cante. Como es sabido, crece la idealización del flamenco y la idealización del sur: Cernuda, Lorca, Prados, Alberti, Romero Murube, una idealización que heredan principalmente de Bécquer y Juan Ramón Jiménez²⁴⁶. En este sentido, son de gran relevancia para el flamenco, pero también para la canción española, las reflexiones de Manuel de Falla, García Lorca, Rafael Cansinos Assens²⁴⁷, Carlos y Pedro Caba, Luis Cernuda, Gil Benumeja, etc. Recordemos que intelectuales como Rafael Cansinos o Carlos y Pedro Caba, con distinto sentir al de Falla o García Lorca, eran muy conscientes del carácter moderno del cante jondo y de la importancia de las recreaciones cultas de los autores teatrales²⁴⁸.

Hay una conciencia de andalucismo profundo que el joven García Lorca deja explícita en sus cartas y escritos sobre flamenco, una voluntad de huida del estereotipo²⁴⁹. La crítica ha señalado en numerosas ocasiones la conciencia de Lorca de participar de una renovación intelectual de España a través de lo popular²⁵⁰. Así lo demuestra en su obra literaria donde convierte lo andaluz en mito universal. En Rafael de León, sin embargo, no existe esta voluntad de huida, ni una reflexión teórica sobre lo andaluz. Recibe, por el contrario, toda la herencia pictórica y teatral del costumbrismo romántico y toda la tradición flamenquista, pero su mirada ya es otra, porque contempla lo andaluz desde el sentir espiritual del cante

²⁴⁶ Miguel García Posada: *Las tradiciones poéticas andaluzas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

²⁴⁷ En la caracterización de la copla flamenca, y especialmente en su relación con lo femenino, debemos considerar las valiosas reflexiones de Rafael Cansinos Assens en *La copla andaluza*. Es muy interesante cómo las palabras de Cansinos pueden referirse de igual manera a la canción española.

²⁴⁸ Carlos y Pedro Caba: *Andalucía: su comunismo libertario y su cante jondo*, prólogo y epílogo de Rubén Caba, Sevilla, Renacimiento, 2008. Vid. Rafael Cansinos Assens: *La copla andaluza*, Sevilla, Renacimiento, 1985.

²⁴⁹ Muestra también en sus entrevistas otra conciencia del cantar popular. Vid. Andrés Soria Olmedo: *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 139: "Desgraciadamente en España se ha hurgado en el cancionero para desvirtuarlo, para asesinarlo, como lo han hecho tantos autores de zarzuela que, a pesar de ello, gozan de boga y consideración popular". *Epistolario Completo de Federico García Lorca*, (Libro I, Christopher Maurer), Libro II (Andrew A. Anderson), Madrid, Cátedra, 1997.

²⁵⁰ Véase Christopher Maurer: *Lorca y su "Arquitectura del cante jondo"*, Albolote, Comares, 2000.

jondo. Son caminos muy diferentes, pero, aunque en el mundo de Rafael de León persista el estereotipo, se muestra un andalucismo depurado, una nueva mirada sobre el costumbrismo.

Con Lorca y Rafael de León se unen dos caminos de estilización de lo andaluz que, en principio, pueden parecer opuestos²⁵¹. Con ellos llega a su plenitud la mirada romántica, la contemplación de Andalucía desde la tristeza y el sueño²⁵². El cante jondo, en este contexto de la generación del 27, constituye un universo de renovación estética. El tratamiento de lo andaluz ya no se inclina a lo exterior y costumbrista, sino a un tratamiento interiorizado en que sobresale la melancolía.

²⁵¹ No se me ocurre mejor nexo entre García Lorca y las variedades que La Argentinista, artista del cuplé que dio a lo andaluz una dignificación internacional y una revalorización literaria. Recordemos la grabación de canciones populares con Federico García Lorca. Se trata sobre todo de canciones tradicionales andaluzas. No olvidemos la trascendencia que van a alcanzar estas canciones en la interpretación de cantaores flamencos como Pastora Pavón, Pepe Marchena o en la canción de Miguel de Molina.

²⁵² Rafael de León sintoniza con Lorca en esta contemplación ensoñadora del sur. En las cartas que Federico escribe en 1922 ya destaca esta importancia del sueño: "¡Qué bonito sería que Castilla, destartada y sórdida, se dejara absorber por los hombres del Norte -que le darían fuerza y codicia- y por los hombres del Sur, que le daríamos gracia y ternura y aptitud para la ensoñación!". Vid. *Epistolario Completo de Federico García Lorca*, (Libro I, Christopher Maurer), Libro II (Andrew A. Anderson), Madrid, Cátedra, 1997.

1.5. FRONTERAS ENTRE LOS GÉNEROS: UN CAMINO HACIA LA HETERODOXIA

La canción española nace como género con una considerable influencia musical y literaria del flamenco. Recordemos que ha contado, desde el inicio, con intérpretes vinculados a tal expresión artística. Aunque en los años treinta triunfan las grandes figuras de la canción, ésta sigue siendo cultivada con éxito por muchos cantaores. Se va creando, así, un difícil camino de separación entre los dos géneros y un difícil camino de separación de artistas de uno y otro mundo, que en reiteradas ocasiones viene determinada por la condición masculina o femenina del intérprete. Establecemos, por razones de claridad metodológica, esta distinción convencional, aunque, como veremos, resulta en muchos casos difícil de mantener.

Dicho maridaje va a ser muy evidente entre los artistas de la canción más vinculados al arte flamenco como Estrellita Castro o Miguel de Molina. Por otro lado, muchos cantaores también muestran desde el inicio esta mezcla de estilos y van a contribuir de modo destacado a la consagración de la canción española: Angelillo, Marchena, Valderrama, Lola Cabello, Anita Sevilla, Niña de la Puebla, El Pinto, Gracia de Triana, La Paquera de Jerez, El Príncipe Gitano, o Rafael Farina. En la escenificación de la canción y la unión de los géneros alcanza un papel fundamental, como es sabido, la figura de Manolo Caracol. Tendremos en cuenta finalmente el nacimiento y desarrollo del cuplé por bulerías, así como sus intérpretes más significativos, pues en éste también se manifiesta el mestizaje que tiene lugar entre ambas disciplinas. Nuestra selección de artistas ha sido realizada en virtud del papel canónico que han podido desempeñar, así como de su relación con el flamenco.

1.5.1. De Estrellita Castro a Juan Valderrama

En los años treinta, se desarrolla el camino iniciado en la década anterior y los principales creadores se especializan en ritmos como bulerías, tientos, zambras, farrucas, etc. Nos encontramos en la época de mayor influencia de lo andaluz-flamenco sobre la canción y en un momento de gran experimentación en que los artistas se mueven entre espectáculos de variedades, teatro, cine, canción y flamenco.

Llama la atención la importancia que adquieren las canciones por bulerías, creaciones de Valverde, León, Quiroga, así como de Mostazo,

Perelló, Monreal, Ulecia, o Solano²⁵³. Es el apogeo de la canción por bulerías. Recordemos algunos ejemplos muy populares como “Carceleras del Puerto”, “Los piconeros”, “Adelfa”, “Corazón de acero”, tendencia que se desarrolla en la década siguiente con “Los aceituneros”, “Ovejitas blancas”, “Los adélfares”, “Curro Montes”, “Cosas de gitanos”, “A la lima y al limón”, “No me llames Dolores”, “Coplas del Almendro”, o “No te mires en el río”. La influencia del flamenco sobre la canción es muy evidente en la canción por bulerías, pero también en el origen de la zambra como canción orquestada. En los años treinta nacen las grandes zambras de Valverde, León y Quiroga, así como las de Oliva, Mostazo y Perelló. En relación con lo que decimos, no podemos olvidar las magníficas escenificaciones de este género que realizan Imperio Argentina, Conchita Piquer²⁵⁴ o Miguel de Molina²⁵⁵.

La presencia del flamenco es fundamental en la canción española, pero debemos considerar que hay artistas que muestran esta unión y este carácter híbrido de manera muy explícita. Estrellita Castro sería la voz más significativa en este sentido. Con una interpretación muy flamenca²⁵⁶, triunfa en la revista y en los espectáculos de variedades, sabiendo consolidar definitivamente la influencia de lo andaluz en el cuplé²⁵⁷.

A pesar de la relevancia que va alcanzando la orquesta, la guitarra adquiere un papel fundamental. Nos hallamos ante un momento de gran inspiración y ante una gran influencia del flamenco. No sólo se componen bulerías para ser cantadas con la orquesta, sino también con la guitarra, como muestran “Al pasar la barca”²⁵⁸, “Los marismeños” o “Castillitos en el aire”²⁵⁹. Por otro lado, las canciones orquestadas son interpretadas con la

²⁵³ Espín y Molina: *op. cit.*, p. 239: “Así que cuando los toques a guitarra de acompañamiento de las bulerías aún eran incipientes, apenas rasgueados imprecisos, ya se habían desarrollado sobre pentagramas brillantes variaciones para el piano o las orquestas de los cabarets, con gran gusto y aplauso de los públicos”.

²⁵⁴ Conchita Piquer realiza una interpretación muy flamenca, aunque con letra distinta, de “Ojos verdes”, únicamente con la guitarra de Melchor de Marchena, en la película *Filigrana*.

²⁵⁵ La escenificación de la zambra como canción orquestal nos ha dejado en el cine momentos auténticamente memorables: Imperio Argentina y “Falsa moneda” o “El día que nació yo” en *Morena clara*, Miguel de Molina y “La bien pagá” en *Ésta es mi vida*.

²⁵⁶ Estrellita Castro aparece en grabaciones antológicas de cante como *Los ases del flamenco* o *El flamenco ayer y hoy*. En sus películas también ha sido intérprete de cante flamenco. Recuérdese los fandangos de *Rosario la Cortijera*, 1935.

²⁵⁷ Blas Vega (1996): *op. cit.* La canción “Mi bata de cola”, de Mostazo, Córdoba y León, presenta un destacado interés sociológico en cuanto a la transición del cuplé a la canción andaluza, con una gran exaltación nacionalista.

²⁵⁸ Cantabrana, Perelló y Mostazo, Barcelona, Odeón, 1942.

²⁵⁹ Bulerías de Quintero, León y Quiroga, interpretada en la película *Gitana tenías que ser* de 1949. Véase Miguel Espín y Romualdo Molina: *Quiroga: un genio sevillano: “Quiroga y el flamenco”*, V. 3, Madrid, Producciones El Delirio, 1999. También grabada más tarde por Imperio

guitarra a ritmo de bulerías. Así lo ejemplifica “María del Carmen”²⁶⁰. Esta creación de Valverde, León y Quiroga había sido grabada por Imperio Argentina en 1936 como pasodoble con orquesta, con un estilo diferente. Es muy interesante el proceso de flamenquización que se pone de manifiesto en la interpretación de Estrellita Castro, proceso al que no es ajena la gran labor musical que realiza el guitarrista Sabicas.

Por otro lado, hay canciones en las que encontramos períodos de orquesta y períodos de guitarra, un carácter mestizo que, como veremos, también presentan los cantaores de flamenco. Es llamativa la experimentación musical que se realiza en estos años. Un ejemplo de lo que decimos sería “Candelita”, grabada en 1940, cuyo estribillo se interpreta por fandangos. Podemos hablar de ruptura de fronteras entre los géneros, desarrollo de un camino de heterodoxia que ya iniciaron los creadores del cuplé en los años veinte. Hay canciones con guitarra que incluyen fragmentos de estilos de cante: las sevillanas y soleá en “María del Carmen”, interpretación genuinamente flamenca, grabada con la guitarra de Sabicas en 1942; las sevillanas en “No la cameles”; o el fandango en “Candelita”. La copla flamenca supone en “María del Carmen” un inciso en el desarrollo narrativo, un inciso lírico que condensa la emotividad de la canción. Es muy interesante la presencia del cante por soleá en la versión de Estrellita Castro, algo que no existía en el pasodoble original, y que otorga a la canción un sentido más dramático.

Como muestra de esta unión de canción, música y letras flamencas podemos citar también “Caracoles” o “Angustias Heredia”. La mezcla de géneros favorece, como vamos a ver en otros intérpretes, el cambio de voz narrativa o el salto de la narración al diálogo. Este gusto por la unión de estilos e interpretaciones lo hallamos también en la hermosa canción “El marchenero” (1938), una zambra con orquesta que incluye en su estribillo unas soleares²⁶¹. La zambra se muestra como un desarrollo narrativo de la soleá, al tiempo que ésta supone en la canción un inciso lírico y dramático muy relevante. Se aprovecha, como en otras canciones, la riqueza de matices del flamenco y la melancolía que transmite la soleá. La unión de estilos musicales permite el cambio de discurso, de la narración al diálogo, el cambio de persona gramatical, aspectos que son de mucho interés si atendemos a sus posibilidades de escenificación.

Resulta muy enriquecedora la relación de estos intérpretes con los guitarristas flamencos. Guitarristas como Ramón Montoya, Sabicas, Argentina.

²⁶⁰ Valverde, León y Quiroga, con la guitarra de Niño Sabicas, Barcelona, Odeón, 1942.

²⁶¹ Perelló, Castro y maestro Azagra, con la Gran Orquesta Sinfónica Columbia, San Sebastián, Columbia, 1938.

Melchor de Marchena, Habichuela, Niño Ricardo, Esteban de Sanlúcar o Mario Escudero acompañan a los intérpretes de la canción española. Ramón Montoya a Niño de Marchena, Sabicas a Estrellita Castro, a Carmen Amaya, Niña de la Puebla, Niño de Utrera, y a otros cantaores que realizan interpretaciones de la canción. Miguel Borrull, Manolo de Badajoz o Paco Aguilera a Gracia de Triana; Niño Ricardo a Lola Flores y a Juanito Valderrama; Mario Escudero a Estrellita Castro o Miguel de Molina; Melchor de Marchena a Manolo Caracol, Conchita Piquer o Juanita Reina; Esteban de Sanlúcar a Conchita Piquer, Miguel de Molina²⁶², Angelillo o Canalejas de Puerto Real. A pesar de la importancia de la guitarra, hemos de destacar el carácter fundamental que comienza a adquirir la orquesta, a finales de los cuarenta, y especialmente, en los años cincuenta.

Casi todos los intérpretes de la canción española incluyen en sus grabaciones sevillanas o saetas. Podemos decir que la música e interpretación flamenca está muy presente. Como hemos mencionado, muchos de ellos cultivan el género propiamente jondo, así como los músicos y letristas también son autores de estas composiciones²⁶³. Hemos mencionado a Estrellita Castro, pero otros artistas muy valorados de la canción española, también merecen un reconocimiento en el arte flamenco²⁶⁴. Recordemos a Imperio Argentina²⁶⁵ y su interpretación de la petenera y los tientos en *La hermana San Sulpicio*. Sin embargo, como defendemos en nuestra tesis, el flamenco no sólo está presente en el cante propiamente dicho, sino también en sus canciones, pues las zambras “Falsa moneda”, “El día que nací yo” o “Triana, Triana”, así como la dramatización que ella realiza, muestran de manera muy evidente la influencia del flamenco sobre la canción²⁶⁶.

Gran atención merece la labor escenificadora que lleva a cabo Miguel de Molina en la ejecución de sus canciones, las zambras, bulerías, el solo de zapateado y palillos, la grabación de “El Zorongo gitano”²⁶⁷, y

²⁶² Consúltese programa de mano de *Compañía de Bailes y Canciones Españolas* de Miguel de Molina. (Apéndice documental, p. 335).

²⁶³ Romualdo Molina: *op. cit.*

²⁶⁴ Eugenio Cobo: *El flamenco en el cine*, Sevilla, Signatura, 2013.

²⁶⁵ Imperio Argentina comienza su trayectoria artística precisamente como sustituta de Pastora Pavón, *La Niña de los Peines*. Véase Jesús Rey Álvarez: *Imperio Argentina: su vida, su arte, sus canciones*, Madrid, 1932.

²⁶⁶ “Triana, Triana” es una canción de Mostazo, García Padilla y Molleda de la película *Carmen la de Triana* que concluye con una soleá: “A Dios pongo por testigo / que si grande es mi condena / más grande fue mi castigo”.

²⁶⁷ Recordemos la escenificación de la zambra “La bien pagá” o “El Zorongo gitano”, de la que nos ha dejado un importante testimonio la película de Miguel de Molina: *Ésta es mi vida*. Destacamos la conciencia del autor de estar realizando, con estas canciones, una dramatización del cante flamenco.

por supuesto, su colaboración como bailarín en *El amor brujo*²⁶⁸. Aunque confiesa no tener dotes para el cante grande, habiéndose acercado a él únicamente con chufliyas, sevillanas o bulerías, siente un interés apasionado por el cante. En realidad, representa mejor que ningún otro artista la educación tanto en las variedades como en el arte flamenco²⁶⁹. Por un lado, muestra una gran debilidad por el teatro y confiesa estar entusiasmado con el descubrimiento de artistas como Salud Ruiz o Dora, la Cordobesita. Por otro, mantiene la importancia de haber aprendido en esta “universidad del arte” que es el cante flamenco²⁷⁰. En sus espectáculos es presentado como “renovador del arte gitano”²⁷¹. Durante su exilio en Argentina también es considerado de esta manera por la crítica. Así lo leemos en las referencias periodísticas de la época²⁷². El artista malagueño, como primer cancionero español, crea una interpretación rotunda y pasional de la canción española, una nueva escenificación, que va a ejercer una gran influencia entre los cantaores²⁷³.

A lo largo del siglo XX, muchos artistas de la canción han brillado también como intérpretes flamencos²⁷⁴. No podemos olvidar a Gloria Romero²⁷⁵, Carmen Florido, Carmela Montes²⁷⁶, Adelfa Soto, Antonio

²⁶⁸ Gracias a esta colaboración se acerca al ambiente teatral de la época y conoce a Manuel de Falla, La Argentinita, Ignacio Sánchez Mejías o Antonia Mercé, la Argentina, en cuya versión de *El amor brujo* participa. Vid. Miguel de Molina: *Botín de guerra. Autobiografía (Coordinación de las memorias realizada por Salvador Valverde)*, Barcelona, Planeta, 1999.

²⁶⁹ Nos parece muy significativo que Miguel de Molina sea considerado “insigne cantaores” e intérprete del alma andaluza. Véase la dedicatoria de Pedro Badanelli en 1943 que puede consultarse en *Archivo personal de Miguel de Molina*, custodiado por la BNE. Citado por Elsa Calero Carramolino (2014): *op. cit.*

²⁷⁰ El artista malagueño sostiene en sus memorias haber conocido en las reuniones flamencas a los mejores intérpretes del cante de su época, tanto en Sevilla como en Madrid, habiéndose nutrido de un mundo donde estaban presentes Don Antonio Chacón, Manuel Torre, Pastora Pavón, Niño Gloria, etc. Vid. Miguel de Molina: *op. cit.*

²⁷¹ José Blas Vega (1996): *op. cit.*

²⁷² Véase *Archivo personal de Miguel de Molina, BNE*.

²⁷³ José Blas Vega (1996): *op. cit.*, p. 72: “El cancionero tipo español no existía, y ese estilo lo creó y lo impuso con su arte personal Miguel de Molina”. A él le siguen otros artistas fundamentales de la canción española como Antonio Amaya, Miguel de los Reyes o Tomás de Antequera.

²⁷⁴ Un aspecto de interés que debemos considerar es la presencia de estas artistas en grabaciones antológicas de cante. Incluso algunas intérpretes aparecen entre los cantaores que más grabaciones presentan de ciertos estilos flamencos, como Gracia de Triana y Carmen Florido en cuanto a los cantes de Cádiz. Vid. Manuel Ríos Ruiz: *Ayer y hoy del flamenco*, Madrid, Istmo, 1997.

²⁷⁵ Interesante, por la unión de flamenco y canción, es el cancionero de Gloria Romero. Vid. Gloria Romero: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1948.

²⁷⁶ Artista muy conocida en los años cuarenta que interpreta canciones como “La Niña del Baratillo” o “La Rosa de Capuchinos”. Graba con la guitarra de Paco Aguilera los fandangos “Desde Aragón a Castilla” de Quintero, León y Quiroga, así como las bulerías “Mira si te quiero de veras” de Mostazo y Perelló, bulerías en las que interpreta algunos versos de “Triana, mi

Molina, La Niña de Antequera, Antoñita Moreno²⁷⁷, Gracia Montes²⁷⁸, Dolores Vargas, o Rocío Jurado. Mención aparte merece la creación de Lola Flores, sus canciones y baile, sobre todo las memorables zambras junto a Manolo Caracol²⁷⁹. Indiscutible es el carácter flamenco que otorga la artista jerezana a la canción de Quintero, León y Quiroga²⁸⁰, que podemos recordar a través de sus películas, y que será analizado de manera más exhaustiva en el apartado dedicado al cine. Inolvidable también la interpretación flamenca de la canción que realiza Luisa Ortega, a la que une sus cantes por bulerías y fandangos, ya presentes en los primeros espectáculos²⁸¹.

Con el flamenco en los teatros se inicia una etapa de modernidad y dignificación de este arte²⁸². La llamada Ópera flamenca formaría parte de un contexto global de renovación escénica donde se unen variedades, comedia andaluza, o ballet flamenco. Por otro lado, creemos que no se ha insistido suficientemente en la importancia del mal llamado género ínfimo en la consagración del cante. Supone un camino de renovación de lo andaluz, de recuperación de ritmos y motivos que favorece la entrada del

Triana”, registradas en Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1947.

²⁷⁷ Es una de las artistas más reconocidas en esta unión de canción y flamenco. Graba saetas, alegrías, bulerías, granaínas... Nos ha llamado la atención “La Taranta de Levante”, canción interpretada al piano que culmina con la interpretación de la taranta, con la guitarra de Alberto Vélez, Columbia, 1954. Los críticos Rafael Chaves y Norman Paul Klinan sitúan a Antoñita Moreno en la tradición de las cupletistas de principios de siglo como Emilia Benito o La Tempranica, que unían la zambra orquestada a los cantes mineros. Véase Chaves y Klinan: *op. cit.*

²⁷⁸ Recordemos también grabación de Gracia Montes y El Niño de la Huerta: *Homenaje a Lora del Río*, V. 2, Barcelona, Star Music, 2013.

²⁷⁹ Una nueva biografía, de gran interés, pone de relieve esta enriquecedora unión de flamenco y canción española en sus interpretaciones. Consideramos a Lola Flores, la heredera, por excelencia en los años de posguerra, de la proyección del flamenco sobre la canción española que se viene realizando desde principios del siglo XX. Ella personifica esta conciencia de cultura flamenca y gitana. Es importante, en este sentido, la ambigüedad que mantiene durante toda su vida sobre su origen gitano. Vid. Alberto Romero Ferrer (2016): *op. cit.*

²⁸⁰ Esta interpretación flamenca ya era destacada en la prensa de los años cuarenta. De ella se dice: “¿Y quién iba a decir que aquella chiquilla que se llama Lola Flores, y que sabía levantar los brazos como nadie, iba a triunfar también en los escenarios, escoltada de oles y ovaciones, sin ceder ni un ápice a la pureza ortodoxa de lo auténticamente jondo”. *ABC*, Sevilla: 15-4-1945.

²⁸¹ En el espectáculo *Torres de España* de Quintero, León y Quiroga, 1953, canta por bulerías, y fandangos. Graba “Que me olvides: fandangos”, con la guitarra de Melchor de Marchena, San Sebastián, Columbia, 1953.

²⁸² Serge Salaün (1998): *art. cit.* p. 219 : “Tanto el famoso Festival de cante jondo organizado por Falla en el Albaicín, en 1922, con la participación de Lorca, Zulueta, Rosales, etc., como la moda de la ópera flamenca, por esos mismos años, por antitéticos que puedan parecer, son dos manifestaciones destinadas a dignificar el flamenco, a sacarlo de sus ghettos sociales o musicales y a escenificarlo”. Véase también Eugenio Cobo: *Pepe Marchena y Juanito Valderrama*, Córdoba, Almuzara, 2007. Vid. José Manuel Gamboa: *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa-Calpe, ed. revisada y actualizada, 2011.

flamenco en los teatros. Como muchos críticos han demostrado, el cuplé abre el camino de la Ópera flamenca y, aunque nos parezca contradictorio, va a favorecer el éxito de Pastora Pavón²⁸³, Manuel Vallejo, Niño de Marchena, El Pinto, Valderrama, Angelillo...

Desde los años veinte está naciendo un género nuevo con una gran influencia flamenca. Para ello se ha considerado fundamental la presencia de orquesta en estos espectáculos²⁸⁴. El nacimiento de la canción andaluza va a provocar consecuencias en el mundo del cante. Nuestro propósito no es ofrecer una valoración crítica acerca de este hecho, sino poner de relieve cómo ambos géneros se relacionan en la época de una manera absolutamente natural. Los cantaores se acercan a la canción, participan de las variedades y la comedia flamenca. Muchos desarrollan el camino iniciado en la década anterior y contribuyen de manera muy relevante a la consagración de la canción española. Consideremos las interpretaciones que realizan del género de la zambra, primero, con guitarra, y más tarde con orquesta, así como las versiones por bulerías de las zambras más conocidas del momento como “María de la O” o “Manolo Reyes”.

Hay que destacar, en primer lugar, la creación de aquellos artistas que actúan como cantaores y cancioneros. Ofreceremos una breve explicación, sin carácter exhaustivo, sobre la relación de flamenco y canción española, en estos intérpretes de espectáculos, comedias flamencas y primeras películas de tema andaluz.

En este sentido, es fundamental la labor creativa de Angelillo. Protagoniza en 1928 la obra de Guillén y Quintero *La copla andaluza*. A finales de los años veinte es considerado una figura del cante junto a Niño de Marchena, Guerrita, Pena (Hijo), Cepero, con los que comparte funciones de Ópera flamenca²⁸⁵. Del mismo modo ya en estos años ha grabado granaínas, soleares, fandangos, fandanguillos, tarantas o caracoles. Muchas de estas creaciones responden a los grandes nombres del cuplé,

²⁸³ Nos parecen de interés las palabras de Máximo Díaz de Quijano respecto a Pastora Pavón. Vid. Díaz de Quijano: *op. cit.*, p. 183: “No puede calificarse de tal a la grande, la genial, la mejor de todos los tiempos cantaora La Niña de los Peines, pero tampoco puede silenciarse su actuación en las varietés porque, aunque no hizo sino lo que hacía en los cuadros flamencos de los cafés de antaño, la inclusión de ella en los programas del *Trianon Palace* en calidad de estrella y con todo derecho a ese puesto, contribuyó a la difusión popular del cante grande y a popularizar a esta genial artista, que es aún hoy, alejada de los tablados, pero conservando su voz de campana y su estilo estremecedor, una de las grandes triunfadoras de los carteles de los años grandes de la canción y el baile”.

²⁸⁴ Anselmo González Climent (1964): *op. cit.*

²⁸⁵ *ABC*, Sevilla, 4-7-1929.

como “La alcazaba”, granaína de Modesto Romero, o los fandanguillos “Estoy enfermo y te quiero” de Manuel Quiroga²⁸⁶.

Por otro lado, destaca su carácter pionero en cuanto a la unión de flamenco y canción²⁸⁷, y en cuanto a la incorporación de la orquesta a la interpretación flamenca²⁸⁸. Graba en 1930 las canciones “Coplas del Espartero” de León y Quiroga, y “El farolero” de Montes y Ulecia²⁸⁹. En 1934, en la película *El negro que tenía el alma blanca* Angelillo recrea distintos tipos de cante, así como pasodobles con orquesta, como “A París”. Ocurre también en *La hija de Juan Simón* con “Soy un pobre presidiario”, “Ay, Carmela” y otras canciones, al tiempo que muestra su dominio del cante, o en *¡Centinela, alerta!* donde interpreta el popular pasodoble “Chiclanera”. Debemos relacionar a Angelillo con otros artistas como Niño de Marchena que son imprescindibles en el inicio de este doble camino.

A pesar de la importancia que comienza a adquirir la orquesta, la guitarra es fundamental en estas primeras canciones de los años treinta, cantadas con ritmo de milonga o vidalita. Recordemos “Mi Carmen”, grabada en 1929²⁹⁰; “Juan Simón”²⁹¹, registrada por Marchena en 1920, y más tarde por Angelillo²⁹², el cual también protagoniza la película *La hija de Juan Simón*; o “El pajarillo”, 1930²⁹³. Aunque encontremos en ellas desarrollo narrativo, propio de la canción, hay que destacar la importancia del lirismo, debido a la gran emotividad en la interpretación de la milonga o vidalita.

Flamenco y canción son dos modalidades con ejecución diferenciada, sin embargo, en los años treinta y cuarenta, debido al

²⁸⁶ Quiroga, Habichuela y Angelillo, San Sebastián, Columbia, 1930.

²⁸⁷ Nos referimos al ámbito puramente flamenco, pues en la década anterior, Amalia Molina, Pastora Imperio, Teresita España o Emilia Benito ya eran consideradas artistas del cuplé y el género flamenco.

²⁸⁸ Blas Vega (1996): *op. cit.*, p. 83: “Angelillo lo que sí hizo fue abrir el camino para que un cantaor flamenco compaginara el cante con la canción”.

²⁸⁹ Buenos Aires, RCA Víctor Argentina, SAIC, 1930.

²⁹⁰ Con la guitarra de Habichuela, Barcelona, Parlophon, 1929.

²⁹¹ Juanito Valderrama realiza en sus memorias estas valiosas declaraciones: “Escacena fue el verdadero introductor de esos cantes hispanoamericanos o de ida y vuelta. Escacena fue el primero que cantó la guajira. Hacía una guajira antigua que luego grabarían El Pena (Padre), El Brevé, Bernardo de los Lobitos. Y hacía Escacena también todos los cantes de Juan Simón, *La hija de Juan Simón*, antes que lo hiciera Angelillo”. Vid. Antonio Burgos: *Juanito Valderrama. Mi España querida*, Madrid, La Esfera Libros, 2004.

²⁹² Con la guitarra de Miguel Borrull, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1930. Curiosamente Angelillo comienza la canción con el estribillo de la canción “María del Valle” de León, Córdoba y Mostazo: “No me desprecies, tirana / que soy tu amante rendido...”

²⁹³ Fernando Mourelle y Angelillo. Barcelona, Compañía del Gramófono, 1930.

nacimiento de la canción andaluza, hay una gran influencia de ésta sobre el flamenco, que viene a mostrar, también entre los cantaores, una ruptura de fronteras. La incorporación de la orquesta va a ocasionar en muchos casos, la mezcla, la experimentación musical. Angelillo es uno de los pioneros que lleva a cabo dicha unión, y demuestra esta flexibilidad genérica que caracteriza las canciones de la época. Recordemos los siguientes ejemplos: “Flores sevillanas” con orquesta y guitarra; “Al son de mi pasodoble” (1930), de Ángel Ortiz de Villajos, que canta a dúo con M^a del Carmen, uniendo pasodoble y fandango; “De Huelva: fandanguillos” de Modesto Romero, que en estos años interpreta también Amalia Molina, etc. Muchas de estas canciones han sido creadas por compositores muy reconocidos del mundo del cuplé como Juan Mostazo o Modesto Romero. En sus grabaciones de los años treinta destacan canciones con orquesta como la célebre “Mi jaca” o la zambra “Paco, el minero”, de 1937.

Angelillo es, junto a Miguel de Molina, el primer intérprete masculino de la zambra orquestada. Con él comparte la creación “Gabriel Montoya” de Raffles, León y Espert. A partir de los años cuarenta, ya en el exilio, graba “No te mires en el río”²⁹⁴. Por otro lado, también hallamos versiones en el más puro estilo flamenco de canciones de Juan Mostazo como “María Salomé”²⁹⁵, que graba por bulerías en 1940. A partir de los cincuenta se impone en su estilo la canción con orquesta. Aunque Angelillo sigue realizando grabaciones de cante flamenco, en la prensa española de estos años aparece sobre todo como cantante²⁹⁶. En los últimos años se viene reivindicando la figura de Angelillo como cantaor, así como ha ocurrido con los grandes intérpretes de la Ópera flamenca²⁹⁷.

Un artista pionero y revolucionario en esta unión de estilos fue el citado Niño de Marchena. No vamos a detenernos en su relevancia en la evolución y divulgación del cante²⁹⁸. Consideraremos aquí, de manera particular, el acercamiento a la canción española²⁹⁹, modalidad que no

²⁹⁴ Espín y Molina: *op. cit.*, V. 3, “Quiroga y el flamenco”.

²⁹⁵ Creación de Oliva, Cantabrana y Mostazo. Registrada como fiesta por bulerías, con la guitarra de Habichuela, Barcelona, Parlophon, 1940. Se trata de una canción que Angelillo también interpreta como zambra orquestada.

²⁹⁶ “Teatro Calderón. Homenaje al gran divo de la canción. Angelillo con *Romance de Juan Clavel*” en *ABC*, 29-3-1955.

²⁹⁷ Juan Vergillos: “Angelillo, flamenco y república” en *Diario de Sevilla*, 16 de enero de 2008.

²⁹⁸ En este sentido hay estudios fundamentales. Vid. Gonzalo Rojo: *La dimensión infinita de Pepe Marchena*, Sevilla, Giralda, 2008. Ramón Rodó Sellés: *El arte de transgredir creando*, Sevilla, Signatura, 2006. Eugenio Cobo: *Vida y cante del Niño de Marchena*. Eugenio Cobo (2007): *op. cit.*.

²⁹⁹ Así es considerado en algunas historias de la canción española. Manuel Román (1993): *op. cit.*

podemos separar de su participación en comedias flamencas como *La Copla andaluza*, *Cante Jondo*³⁰⁰, *Consuelo*, *la Trianera* de Julián Sánchez Prieto³⁰¹, o *Cancionera* de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Debemos destacar el carácter fundamental que adquiere en su carrera el encuentro con los últimos autores. En relación con esto, consideramos a Marchena profundamente integrado en su tiempo, en este tiempo de la modernidad en que los cantaores están muy relacionados con las variedades, el teatro, la revista³⁰², y por supuesto, con el inicio del cine. No podemos dejar de lado su contribución artística, en este sentido, a la creación de estampas andaluzas escenificadas³⁰³. También hemos de tener en cuenta la relevancia que adquieren en su carrera los recitados de poemas de Manrique Gil, Montoto, Álvarez Quintero, Ruiz Aguilera, Salvador Rueda, etc³⁰⁴. Marchena es presentado en sus cancioneros como “primer actor del mundo flamenco”. Su labor teatral y cinematográfica es considerada una empresa de dignificación del cante³⁰⁵.

En él sobresale la unión de ritmos, la libertad a la hora de crear y de interpretar. Marchena se convierte en uno de los principales representantes de esta ruptura de fronteras entre flamenco y canción. Destacamos la unión de guitarra y orquesta en “La rosa”³⁰⁶; la mezcla de estilos como pasodoble y fandango, en sus grabaciones con Ramón Montoya “Al son de mi pasodoble”³⁰⁷, “Pasodoble Marchena”, “Mi caballo Lucero”³⁰⁸, “Sol y

³⁰⁰ Escenificación flamenca de la pintura de Julio Romero de Torres. Manifiestan los autores de la obra, Eduardo M. del Portillo y Ángel Pérez Palacios, en *ABC*, 19 de marzo de 1936: “El Niño de Marchena pone su arte inimitable, con toda la gama del cante andaluz, del cante antiguo de fina solera: martinetes, arboleás, polos gitanos, fandangos..., y todo cantado en su marco, en su debido tiempo, con el deseo de conseguir una emoción estética pura”. Véase Apéndice documental, p. 327.

³⁰¹ Julián Sánchez Prieto, “El Pastor Poeta”, es un hombre fundamental en las comedias de Marchena y Valderrama.

³⁰² Recordemos la actuación de Marchena y Montoya en el fin de fiesta de la revista *Las Leandras* en 1932.

³⁰³ Para un análisis detallado de la relación de Marchena con el teatro, la revista o el cine, véase Eugenio Cobo (2007): *op. cit.*

³⁰⁴ Resulta de mucho interés el estudio de sus cancioneros.

³⁰⁵ Véase la *Ofrenda Laudatoria* que de él realiza Manrique Gil. Vid. *Cancionero de Niño de Marchena*, Barcelona, Alas, 1941: “Después de triunfar plenamente en el cante andaluz, y en un ansia de superación y dignificación de este arte incomparable, fue el primer artista de este género que se presentó como actor; y ello fue en Madrid, en el Teatro Maravillas, el año 1929 con la comedia titulada “El valle de la pena”.

³⁰⁶ De la obra de *Amores y amoríos* de Álvarez Quintero. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Vicente Fornés y Niño de Marchena.

³⁰⁷ Creación de Ángel Ortiz de Villajos, uno de los grandes creadores del cuplé, con Orquesta Típica española Vilches, Barcelona, Gramófono, 1932.

³⁰⁸ Hermenegildo Montes, Barcelona, Gramófono, 1932.

sombra”³⁰⁹; la interpretación de soleares con orquesta³¹⁰, etc. Consideremos otras canciones a ritmo de guajira o milonga como la popular “Milonga de Juan Simón” grabada en 1920, a la que denomina “Canto mejicano”, “Guadalupe”, o canciones con recitado como “Convento de las Marías”. Se trata, en su mayoría, de grabaciones de los años cuarenta, muchas de ellas, creaciones propias. También encontramos en su repertorio las canciones de Juan Solano y Nicolás Callejón como “Ventanas a la calle”, serrana que interpreta con piano y guitarra, o “Romance de la flor del romero”, grabadas en 1943³¹¹; “Canción de las Ventas”, granáina y pasacalle, “Tú levantaste el vuelo”, de León y Quiroga, con la orquesta del músico sevillano y la guitarra de Ramón Montoya³¹², o “Dolores de mi alma”, canción de Rafael de León grabada en 1933. Estas canciones ponen de relieve el deseo de contar una historia y de escenificarla. Otorga un gran realismo la unión en muchas ocasiones de narración y diálogo, o el cambio de persona gramatical, como ejemplifican “Romance de la flor del romero” o “Ventanas a la calle”.

Es interesante el estudio de sus cancioneros, donde comprobamos la importancia de músicos y letristas como Cantabrana, Quiroga, Raffles³¹³, Rafael de León, Antonio García Padilla, Hermenegildo Montes o el maestro Castellanos³¹⁴. En este sentido, junto a fandangos y medias granáinas encontramos milongas y colombianas: “El aperao”, “Los colores de tu cara”, “Por celos te aborrecí”, “El granate”³¹⁵, así como las canciones “Canta un preso” o “Cómo reluce Triana”, tan asociada al repertorio de Antonio Mairena y Gracia de Triana³¹⁶. Nos parece de especial interés insistir en que se trata de los mismos músicos y autores que componen para

³⁰⁹ Mostazo y Montes. Declara Marchena en sus entrevistas que con este pasodoble tuvo lugar la primera interpretación flamenca con orquesta. Véase entrevista de José Luis Manfredi a Marchena en *ABC*, Sevilla, 12-12-1972.

³¹⁰ El Niño de Marchena: “Yo no te ofrezco a ti dinero”, *Antología La Época Dorada del Flamenco, Vol. 1, Primera Época 1920-1950*, Sevilla, Dienc, 2001.

³¹¹ Con el piano de Martín Lizcano de la Rosa y la guitarra de Paquito Simón, Barcelona, Odeón, 1943.

³¹² Barcelona, Compañía del Gramófono, 1932. Véase también Espín y Molina: *op. cit.*, V. 3, “Quiroga y el flamenco”.

³¹³ Ramiro Ruiz “Raffles” realiza su presentación en el *Cancionero* de 1945. Debemos destacar, por otro lado, la gran aportación que este gran letrista del cuplé y la canción realiza a la creación de letras flamencas. Véase Ramiro Ruiz “Raffles”: *El Cante flamenco*, Madrid, Antonio Corbi, 1930: “Para vender muchos discos de gramófono hay que impresionar buenas letras. Los Ases del flamenco impresionan el repertorio de RAFFLES”.

³¹⁴ Niño de Marchena: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1945, o *Cancionero del espectáculo Curro Lucena*, con las canciones de Antonio García Padilla y el maestro Castellanos, Barcelona, Alas, 1948.

³¹⁵ Presente también en el repertorio de Manolo Caracol.

³¹⁶ Niño de Marchena (1945): *op. cit.*

las principales intérpretes de la canción española, y que muchas veces, como en el caso de los comediógrafos de Utrera, crean también para él serranas, fandangos, martinets, malagueñas, etc. Muy interesante es el análisis del *Cancionero de Curro Lucena*. Se trata de creaciones de Antonio García Padilla con la música del maestro Castellanos. Junto a playeras, fandangos, soleares, granaínas y malagueñas se muestran los romances de Curro Lucena, y otras canciones de Kola y Castellanos como “Mi pena”, del repertorio de Miguel de Molina.

Debemos recordar que Marchena ha sido durante mucho tiempo la figura más representativa de la Ópera flamenca y la más criticada en cuanto a su acercamiento a la canción y a la mezcla de estilos. No obstante, a pesar de todo, algunos críticos de los años sesenta, no dejan de señalar la modernidad ineludible de sus propuestas estéticas³¹⁷. Hoy en día se está llevando a cabo, por parte de críticos, músicos e investigadores, una labor de recuperación, estudio y reconocimiento de su ingente labor creadora y artística³¹⁸.

En este contexto también debemos considerar a Lola Cabello³¹⁹, artista que participa con Angelillo en el Teatro Victoria en *La copla andaluza*. En espectáculos de variedades alterna la canción y el cante en distintos espectáculos en la ciudad de Barcelona³²⁰. Interpreta fandangos, malagueñas, granaínas, cartageneras, y de manera especial, la saeta, tanto en las variedades como en programas de radio, muy de moda en la época. Aunque algunos críticos cuestionan su buen hacer en el cante³²¹, tuvo un papel destacado como cantaora³²². Era una de las intérpretes más solicitadas en los espectáculos de Ópera flamenca, donde actuaba con otros cantaores del momento como La Ciega de Jerez o Niño de Caravaca³²³.

³¹⁷ Anselmo González Climent: *Pepe Marchena y la Ópera flamenca y otros ensayos*, Madrid, Demófilo, 1975.

³¹⁸ Considérese Niño de Marchena: *Obra completa (1924-1946)*. Texto de Manuel Martín Martín, Sevilla, Calé Records, 2014.

³¹⁹ Lola Cabello en *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 14, Sevilla, Calé Records, 1994.

³²⁰ De su espectáculo en el Teatro Circo barcelonés se dice lo siguiente: “Lola Cabello, supervedette, con un nuevo repertorio de couplets y flamenco”, *La Vanguardia*, 13-4-1935. Véase también *La Vanguardia*, 21-5-1933.

³²¹ Montse Madrdejos analiza cómo Lola Cabello es considerada una artista moderna que sabe unir el flamenco y la canción, y cómo al mismo tiempo es discutida como flamenca por algún sector de la crítica. Vid. Montse Madrdejos: “Lola Cabello: una malagueña que triunfó en Barcelona (1920-1936)”, *Revista de Investigación sobre Flamenco*, diciembre, 2009.

³²² Es presentada como “emperadora del cante flamenco”, *La Vanguardia*, 22-7-1932; o como “estilista del cante jondo”, *La Noche*, 19-12-1933. Véase también Montse Madrdejos: *art. cit.*

³²³ *La Vanguardia*, 1-2-1933.

En Lola Cabello encontramos, por un lado, la interpretación y los estilos ortodoxamente flamencos, así es considerada en grabaciones antológicas³²⁴, y por otro, la interpretación con orquesta de la canción por bulerías, farrucas, etc. Como cancionista revela, como otros artistas de la época, esta ruptura de fronteras entre los géneros. Hay que decir que en sus canciones es frecuente el carácter mixto, la copla flamenca inserta en el pasodoble, por ejemplo, el fandango en “Gloria, la gitana”, grabado en 1940; “Llegué a perder el sentío”; o el fandanguillo que incluye en el pasodoble “Fue la gitana María”, copla que había grabado anteriormente en 1934 como media granaína. Ésta fue el origen del pasodoble, el cual se presenta como un desarrollo narrativo de la copla. Son ejemplos muy elocuentes desde el punto de vista del proceso de creación y también desde la óptica de la escenificación, pues encontramos con frecuencia la presencia de distintas voces: la voz del narrador, el gitano y la gitana como ocurre en “Gloria, la gitana”, ejemplo de polifonía, en íntima relación con la hibridez musical. En estas canciones, como ocurre en las de Estrellita Castro, la copla flamenca supone un inciso en el desarrollo narrativo. Esta unión de zambra o pasodoble con fandango, todo interpretado con orquesta, la encontramos también en “Palio de flor”³²⁵, donde se une la narración del pasodoble con las voces de los protagonistas en el fandango. Hallamos una versión con orquesta de la canción “La rosa”³²⁶, grabada en 1925 por Niño de Marchena. En el repertorio de Lola Cabello sobresalen las creaciones de Hermenegildo Montes y Benito Ulecia como la farruca “La gitana señorita”³²⁷.

Relacionada con el mundo teatral y las variedades en los años treinta, la desconocida Anita Sevilla conjuga también a la perfección el flamenco ortodoxo y la canción andaluza. Actúa en distintos espectáculos de variedades, así como en la adaptación cinematográfica de la obra *El genio alegre* de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, autores que apoyaron en todo momento su labor artística³²⁸. La figura de Anita Sevilla nos muestra esta unión tan característica de la época de mundo intelectual y flamenco. En sus grabaciones encontramos fandangos, soleares, bulerías, y las

³²⁴ *Ases del flamenco*, vol II, Sevilla, Calé Records, 2001. *Antología de cantaores flamencos*: Adelfa Soto, Lola Cabello, Gloria Romero y Pepita Sevilla.

³²⁵ Albelda y Montes. Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1942.

³²⁶ Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Vicente Fornés y Niño de Marchena, Barcelona, Parlophon, 1933. Una versión de esta canción realiza en los años ochenta el artista utrerano Enrique Montoya. Véase Enrique Montoya: *Marinería*, Sevilla, Senador, 1988.

³²⁷ Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1942.

³²⁸ José Manuel López Mohiño nos describe cómo la infancia de Anita Sevilla está ligada al flamenco y al mundo intelectual de su época. Vid. José Manuel López Mohiño: *Toda la verdad sobre ANITA SEVILLA*, Salamanca, Kadmos, 2002.

canciones con orquesta “Curro Molina”³²⁹ o “Corazón de acero”³³⁰, que graba por bulerías el cantaor Manuel Vallejo. Se proyecta en su cante este maridaje de flamenco y canción española, tan propio de los años treinta y cuarenta, como ponen de relieve “Alma andaluza”, pasodoble con fandanguillos, interpretado con guitarra y orquesta, o los caracoles “Cómo reluce”³³¹.

A finales de los años cuarenta se impone la orquesta y debemos hablar de cantaores que también fueron grandes cancioneros, y están presentes en antologías fundamentales de la canción española: Niña de la Puebla, Juanito Valderrama³³², Gracia de Triana³³³, Pepe Pinto, Niño de Utrera, Carmen Florido³³⁴, Gloria Romero³³⁵, Tomás de Antequera, Manolo Caracol³³⁶, Rafael Farina, El Príncipe Gitano, Manolita de Jerez³³⁷, Niña de Antequera, Niño de Orihuela³³⁸, Manolo, el Malagueño, La Paquera de Jerez, etc. Es amplio el repertorio de estos artistas tanto en el flamenco como en la canción. Ofreceremos unas breves notas sobre cómo se manifiesta en algunas grabaciones la mezcla de estilos.

Hay que recordar la gran labor cantaora y cancioneril de Juanito Valderrama³³⁹, hecho que no podemos aislar de su participación en espectáculos escénicos, primero, con La Niña de la Puebla o Conchita Piquer, y después en los suyos propios: *Coplas y amores*, *Los Niños del*

³²⁹Anita Sevilla, con Orquesta Crazy Boys, con la dirección del maestro Godes, Barcelona, Transoceanic Cº, 1932.

³³⁰ Canción de Currito y Visanli que graban también Carmen Amaya y Niño León.

³³¹ *Anita Sevilla*, Sevilla, Pasarela, 2002.

³³² Juanito Valderrama: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, Sevilla, Calé Records, V. 9, 1998.

³³³Gracia de Triana: *Ibidem*, V. 8, 1994.

³³⁴Carmen Florido: *Ibidem*, V. 34, 1997.

³³⁵Gloria Romero: *Ibidem*, V. 20, 1997.

³³⁶Manolo Caracol: *Ibidem*, V. 17, 1994.

³³⁷Cantaora muy ligada a los estilos flamencos de Chacón, graba también con orquesta las canciones “¡Una novia de verdad!”, “Como la zarza”, “La Niña del Cantarico” y el pasodoble con fandangos “¡Sevilla de mi alma!”. Véase Manolita de Jerez: “La niña del cantarico: bulerías” y “¡Sevilla de mi alma!: pasodoble con fandangos”, creaciones de Leocadio Manuel Moreno Páez y Antonio López-Quiroga, con orquesta y la guitarra de Manuel Bonet, Columbia, 1953.

³³⁸Niño de Orihuela: “Pregón de los celos”, creación de Miguel Rodríguez Algarra y Salvador Guerrero Reyes, con la guitarra de Bernabé de Morón, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1950. Véanse también sus cancioneros de 1948 y 1950, publicados en Barcelona, en la editorial Alas.

³³⁹ Valderrama en las crónicas de la época es presentado siempre como cantaor flamenco. Así se dice: “El espectáculo *Pinceladas* que ha dirigido y animado con tanto éxito **el gran cantaor** Juan Valderrama...” (ABC, 20-10-1945). “¡¡El acontecimiento espectacular de hoy viernes!! La presentación del **divo y señor del cante**, Juanito Valderrama, con su espectáculo *Romancero*, en el Teatro Circo Price”. (ABC, 20-9-1946). El subrayado es mío.

*Jazminero*³⁴⁰, *Churumbel*, *Pena y oro*³⁴¹, *De París a Cádiz*³⁴², *Romancero*³⁴³, etc. No se ha tenido en cuenta con suficiente atención cómo la participación de los cantaores en estos espectáculos ha podido influir en el carácter narrativo que sigue proyectándose sobre el flamenco. Por otro lado, nos encontramos aquí con los grandes nombres de la canción española, los cuales componen para Valderrama distintos tipos de cante y canciones para ser interpretadas con la guitarra³⁴⁴.

Aunque se relaciona su labor de cancionero especialmente con los años cincuenta, la canción está muy presente en el repertorio de Valderrama desde época muy temprana. En 1928 graba “Como la samaritana”, canción por bulerías de Ulecia y Montes con la guitarra de Sabicas, en la que ejerce una importante labor como pionero de este género, tal como va a desarrollarlo Manuel Vallejo, Pastora Pavón, o el mismo Valderrama en “Mi Carmela” en 1940, “A lo largo del camino” de 1944³⁴⁵, o “Penal del Hacho”, grabada con Niño Ricardo en 1946³⁴⁶. No sólo surge la moda de versionar por bulerías zambras o pasodobles, sino que los propios compositores creaban estas canciones para los cantaores flamencos. Hemos de destacar la preferencia de Valderrama por desarrollar todo el contenido narrativo. En él no hay fragmentación ni ruptura como la que llevarán a cabo otros intérpretes.

Por otro lado, sobresale, como vemos en las canciones de *Los Niños del Jazminero*, “El Cristo de los Faroles” y “La Cruz de los Caminos” (estampa por soleá), la mezcla de estilos, la hibridez de géneros, pues si en la primera se unen tientos, recitado y alegrías, en la segunda encontramos de manera muy clara la unión de soleá, recitado y cante por bulerías. Tengamos en cuenta la importancia que adquiere el recitado en la escenificación de la historia. La mezcla de estilos o discursos, la unión de narración y diálogo, o la importancia de la segunda persona, evidencian que se trata de creaciones para la dramatización. Recordemos la canción por

³⁴⁰ Julián Sánchez-Prieto, “El Pastor Poeta”.

³⁴¹ Quintero, León y Quiroga.

³⁴² Ochaíta, Valerio y Solano.

³⁴³ Perelló, Muñoa y Serrapí.

³⁴⁴ Cuando los compositores y letristas creaban estos espectáculos para cantaores también componían los cantes flamencos. Lo vemos en Valderrama “Tengo una deuda contigo”, soleares, y “Ni las palmas ni el dinero” de Quintero y León, con guitarra de Esteban de Sanlúcar; “Recuerdo de un molinero”, taranta de Perelló y Serrapí; “Le dijo a las tres Marías” alegrías de Quintero, León y Quiroga.

³⁴⁵ A lo largo del camino. Quintero, León y Quiroga, San Sebastián, Columbia, 1944. Ochaíta, Valerio, Solano y Valderrama.

³⁴⁶ Ochaíta, Valerio, Solano y Valderrama, San Sebastián, Columbia, 1946. Es una canción que también graba Conchita Piquer.

soleares “Romance viejo”³⁴⁷, en la que Valderrama escenifica la malagueña de Chacón, con la unión de soleá, recitado y malagueña; las serranas de “La novia de Reverte”³⁴⁸; la mezcla de tientos, recitado y seguriya en “Puerta cerrada”³⁴⁹, o tangos y fandango en “Tan sólo por ver”³⁵⁰. En estas canciones se aprovecha la riqueza de matices de la música flamenca, algo que pone de relieve, por ejemplo, el dramatismo de la seguriya en “Puerta cerrada”, o la soleá en “La cruz de los caminos”. En sus interpretaciones, como decimos, están muy presentes los recitados. Ocurre en las semblanzas que realiza de algunos cantaores y toreros: “Semblanza de Manuel Torre” o “Recuerdo de la petenera, la muerte del Piyayo”, “Sol y sombra: recuerdo a Joselito”³⁵¹. No nos pasen desapercibidos estos grandes nombres: Quintero, León, Quiroga, Perelló, Monreal, etc.

Como hemos podido ver, la canción con guitarra es constante en su repertorio desde los años treinta. Aunque a partir de los cincuenta se hacen célebres las canciones con orquesta, Valderrama sigue destacando como cantaor actuando en festivales de flamenco³⁵², y uniendo las dos modalidades artísticas en películas y espectáculos³⁵³. Esta condición de cantaor será reivindicada por él hasta el fin de sus días³⁵⁴.

³⁴⁷ Perelló, Valderrama y Serrapí, San Sebastián, Columbia, 1947.

³⁴⁸ Esta canción de Quintero, León y Quiroga, por serranas, es distinta a la interpretada por Antofñita Romero de Currito y Monreal llamada “El Gran Reverte”, también grabada por Carmen Florido. Los maestros Soriano, Tabares y Manuel Font de Anta crean para Conchita Piquer “El pañuelo de Reverte”, con ritmo de sevillanas.

³⁴⁹ Quintero, León y Quiroga, con Niño Ricardo, Columbia, 1949.

³⁵⁰ Genaro Monreal y Pedro del Árbol, con Bernabé de Morón, Barcelona, Odeón, 1943.

³⁵¹ Perelló, Valderrama y Serrapí, con la Orquesta Columbia, San Sebastián, Columbia, 1946.

³⁵² “Juanito Valderrama presenta el sensacional espectáculo *Cante grande* con las primeras figuras: Fosforito, Juan Varea, Curro de Utrera, Lolita Valderrama, Sultana de Jerez, Soledad Montes, Astigi, Consuelo la Jerezana” en *La Vanguardia Española*, 3-7-1966. “Festivales 77 en el Teatro Álvarez Quintero: Juanito Valderrama, Naranjito de Triana, Manuel Mairena, Chocolate, Fernanda de Utrera, Perro de Paterna, Juanito Maravillas, Inés de Utrera...” en *ABC*, 8-1-1977.

³⁵³ “Aparte las bellas canciones del espectáculo, Valderrama cantó por soleares, martinetes, fandanguillos y alegrías, siendo especialmente ovacionado en los dos últimos cantes” en *ABC*, 6 de mayo de 1951.

³⁵⁴ En entrevistas de los años cincuenta Valderrama expresa con claridad que el cante es un género minoritario, al contrario que la canción española, pero él cultiva los dos géneros. *La Vanguardia*, 20-11-1954. En el programa *Cantares* en los años setenta, Valderrama ofrece unos fandangos, seguriyas, soleares, tanto como su célebre “El emigrante”. Valderrama insiste en su condición de cantaor. Lo manifiesta de esta manera: “Durante cuarenta años yo he sido el que ha mandado en el cante flamenco”. En los años noventa realiza estas declaraciones a propósito de un homenaje a su carrera: “De flamenco, porque ante todo soy cantaor de flamenco, se me han ido artistas como Pepe Marchena, como Vallejo, El Pinto, La Niña de los Peines, Manolo Caracol. Se han ido por lo menos media docena de artistas irrepitibles. Creo que saldrán otros diferentes, pero como esos no.” (Entrevista en *ABC*, Sevilla, 24-6-1994).

Entre las canciones con orquesta podemos recordar “Pena mora”, “Pobrecita de mi mare”, “¡Ay compañera!”, “Angustias, cuando te miro”, “Candelaria Luna”, “No vale la pena”, “Como la adelfa y el río”, “Várgame la Triniá”, “Las esperanzas”, “Mirarla, por Dios”³⁵⁵, etc. Sobresale la recreación de la zambra orquestal, especialmente las composiciones de Quintero, León y Quiroga, autores que estaban muy presentes ya en las creaciones primeras, como demuestran “Puerta cerrada” o “A lo largo del camino”. Recordemos la célebre “El emigrante” que compone junto al guitarrista y músico Manuel Serrapí, *Niño Ricardo*³⁵⁶.

Como cantaora y cancionista es enorme la popularidad de La Niña de la Puebla, artista que en los años treinta y cuarenta recorre los pueblos de España en los espectáculos de Ópera flamenca junto a Pastora Pavón, Niño de Marchena, Juanito Valderrama, Guerrita, Pepita Sevilla, Pinto, El Americano, La Niña de Antequera³⁵⁷, etc. En esa época ya había grabado fandangos, granáinas, tarantas, alegrías, sevillanas, milongas y sus famosos campanilleros. También se produce un acercamiento a la comedia flamenca y a los autores Guillén y Quintero que crean para ella el espectáculo *Sol y sombra*. En su relación con la canción española, recordemos “Salomé”, creación de Valverde, León y Quiroga, con una interpretación muy cercana a Manuel Vallejo o La Niña de los Peines, que graba por bulerías en Odeón en 1941 con la guitarra de Antonio Delgado³⁵⁸. Se trata de una zambra orquestal creada para Pastora Imperio en 1938 que también graba la artista Ana María de los Reyes. Miguel de Molina incluye esta canción, aunque con orquesta, en el corto *Luna de sangre* en 1944, y más tarde la registra también Juanita Reina. De La Niña de la Puebla tengamos en cuenta la heterodoxia característica de la época, como muestra la zambra con fandangos “De raza gitana”, creación del maestro Ruiz de Azagra, uno de los grandes músicos del cuplé y la canción española, grabada con piano y la guitarra de Manolo Badajoz en 1936³⁵⁹; o la zambra con tientos con su hija Adelfa Soto en “Agonía”, en 1955, acompañada por Antonio Delgado.

³⁵⁵ Juan Solano y Antonio Quintero componen esta zambra para la película *El emigrante*.

³⁵⁶ Para profundizar en la vida y trayectoria artística de Niño Ricardo, véase el estudio de Eusebio Rioja y Norberto Torres: *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*, Sevilla, Signatura, 2006.

³⁵⁷ Manuel Herrera Rodas: “La Niña de la Puebla” en José Luis Navarro y Miguel Roperó Núñez: *op. cit.*, V. IV, pp. 151-155.

³⁵⁸ No hay que confundirla con “María Salomé” de Mostazo y Perelló que interpretaron Estrellita Castro y Angelillo.

³⁵⁹ Creación de Alfonso Jofre de Villegas, Mariano Bolaños y José Ruiz de Azagra, con la guitarra de Manolo de Badajoz y el piano del maestro Azagra, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1936.

Por otro lado, recordamos también el cuplé por bulerías que interpreta La Niña de Antequera en “Doña Omar”, o la canción “Reyes Montero” que canta Adelfa Soto, que aparece en las antologías de flamenco³⁶⁰. La Niña de Antequera es un ejemplo destacado de esta interpretación, por un lado, de canción, por otro, de flamenco³⁶¹. Podemos considerar sus zambras con orquesta “¿Quién tiene la culpa?”, “Mi desventura”, “Las cosas que yo he sido” y otras canciones bastante populares como “Con los bracitos en cruz”, “Mi cieguita” o “María Rosa León”.

Un lugar especial en los años cuarenta ocupa Gracia de Triana. Triunfa como intérprete de la canción y del cante³⁶². Recordemos sus bulerías, alegrías, tarantas, soleares, malagueñas, en la más ortodoxa interpretación flamenca³⁶³. Por otro lado, destacan sus bulerías con orquesta como las canciones grabadas en los años cuarenta “Los aceituneros”³⁶⁴, “Ovejitas blancas”³⁶⁵, “Curro Montes”³⁶⁶, “La Tana”³⁶⁷, etc. Resaltamos la importancia de Gracia de Triana también en la canción por bulerías con guitarra, en ejemplos como “¡Qué buena soy!” o “¡Cómo reluce Triana!”³⁶⁸, que graba Niño de Mairena en 1943. Estas canciones nos indican una mayor influencia del flamenco sobre la canción. Los creadores escriben no sólo para cantar con orquesta, sino también con guitarra, y nos conducen a un terreno fronterizo entre los dos géneros. Destacamos la interpretación con guitarra por soleá de “Dolores, la Petenera”³⁶⁹, la célebre canción que

³⁶⁰ Adelfa Soto, Lola Cabello, Gloria Romero, Pepita Sevilla: *Antología de cantaores flamencos*, V. 29, Madrid, EMI-Odeón, 1991.

³⁶¹ La Niña de Antequera, que nació en realidad en Cambil, provincia de Jaén, fue una de las pocas cantoras que registró en pizarra el estilo minero de El Tonto de Linares. Considérese Chaves y Klinan: *op. cit.*

³⁶² Blas Vega (1996): *op. cit.*, p. 107: “Con Gracia de Triana se dio un hecho sorprendente y poco habitual en el mundo artístico, al triunfar plenamente como genial intérprete de la canción andaluz y como primerísima estrella del cante flamenco”.

³⁶³ “No digas que me has dejao”, grabaciones por bulerías con Paco Aguilera; “Para pintarte tu cara” con guitarra de Manolo Badajoz; Odeón, 1944; las alegrías “Que en tu persona me inspiré” con Manolo de Badajoz, o las malagueñas “Te envidian hasta las flores”, Odeón, 1945.

³⁶⁴ Creación de Genaro Monreal, Barcelona, Odeón, 1941.

³⁶⁵ Palma y Monreal, Barcelona, Odeón, 1944.

³⁶⁶ Solano y Montoro, Barcelona, Odeón, 1943.

³⁶⁷ En los carteles de promoción aparece como bulerías gitanas. No debe confundirse con “La Tana” de Manuel García Matos y José María Palomo, grabada por Carmen Amaya en 1920.

³⁶⁸ Montes, Delgado y Ulecia, con la guitarra de Paco Aguilera, Barcelona, 1944.

³⁶⁹ Es registrada por Gracia de Triana a principios de 1940 y por Concha Piquer en octubre de este mismo año. Algo similar ocurre con la canción “No me quieras tanto”, grabada por Gracia de Triana en 1943 y por Concha Piquer en 1947. Véase Manuel López-Quiroga: *Grandes creaciones de Concha Piquer*, Vol. 1, Madrid, Ediciones Quiroga, 2004.

graba en 1940 Conchita Piquer; la mezcla en algunas zambros de guitarra y orquesta, como en “No puedo quererte”³⁷⁰, o “No quiero nada de ti”³⁷¹, canción de 1944, que une la zambra y la petenera, otorgando este sentido híbrido tan frecuente de la época, donde la petenera se muestra, como hemos visto en otras canciones, como un inciso lírico en el desarrollo narrativo.

Alcanzan popularidad en estos años los recitados del actor Mario Gabarrón (“Romance de Eugenia de Montijo” o “Romance de La Lirio” con Melchor de Marchena). Recordemos también a Manolo, el Malagueño, que destaca por esta labor de cantaor y cancionero. En sus creaciones sobresale la canción con orquesta: los boleros como “Dolores Medina”³⁷², pasodobles como “La vi una mañana”, o la canción por bulerías “El niño perdido”³⁷³. Incluso encontramos interpretaciones con orquesta de la mariana como en “Los celos: cante gitano”³⁷⁴, donde se une la orquesta y la guitarra. Hemos de considerar, como vemos en los ejemplos citados, el carácter híbrido que muchas veces adquieren estas canciones, la mezcla de estilos, y la unión de guitarra y orquesta.

Uno de los cultivadores de la canción española más populares de la época es el cantaor Pepe Pinto. Por su cercanía a la canción española, la unión de ésta con el flamenco, y tal vez por el uso tan frecuente de los recitados, la flamencología tradicional ha considerado a Pinto ejemplo de un estilo demasiado teatral y no ha tenido en cuenta suficientemente su labor como cantaor³⁷⁵. En los años cuarenta graba soleares, tangos, bulerías, peteneras, fandangos, seguiriyas o saetas. Demuestra su buen hacer en distintas funciones de Ópera flamenca, así como en los espectáculos de variedades³⁷⁶. Esta doble faceta de cantaor y cancionero se va desarrollando a partir de los años cuarenta, unida a su participación en espectáculos como *Solera de España* con Juanita Reina³⁷⁷.

³⁷⁰ Perelló y Monreal, San Sebastián, Columbia, 1946.

³⁷¹ Monreal, con acompañamiento de orquesta y la guitarra de Paco Aguilera, Odeón, 1944.

³⁷² Francisco Naranjo, Camilo Murillo y Luis Rivas, San Sebastián, Columbia, 1954.

³⁷³ Creación de Antonio Molina Manchón y Ángel Gracia Aparicio, San Sebastián, Columbia, 1954.

³⁷⁴ Ochaíta, Valerio y Solano, con orquesta y la guitarra de Alberto Vélez, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1948.

³⁷⁵ Antonio Varo Baena: *Pepe Pinto o la tradición cantaora*, Córdoba, Asociación Andrómina, 2007.

³⁷⁶ En 1939 junto a Pastora Imperio en *Mosaicos Internacionales*.

³⁷⁷ Recordemos que los cantes flamencos también eran creados por los autores de estos espectáculos.

En sus canciones llama la atención, debido al sentido escénico, la propensión al carácter fragmentario, la hibridez genérica, pues encontramos parte cantada, recitada, orquesta, guitarra o piano flamenco. Podemos hablar, por ejemplo, de “Glosa a la soleá”, donde se unen soleá, recitado y fandango³⁷⁸; recitado y cante con guitarra en una recreación de “La chiquita piconera”; soleá y recitado en “Mi trigo limpio”³⁷⁹, estampa de *Cancionero de España*; o fandango con recitado en “Brillante que no da luces”³⁸⁰. Se trata de canciones creadas para el escenario, para la dramatización. Con el piano de Arturo Pavón, “Malagueña de la pena” y la anteriormente citada “Brillante que no da luces”. Pepe Pinto es una de las figuras pioneras del cante acompañado al piano, aunque con anterioridad lo había hecho también Niño de Marchena. Estas grabaciones son de gran trascendencia por tratarse de los comienzos del músico Arturo Pavón³⁸¹.

Pinto se va a convertir en uno de los grandes intérpretes de la zambra, el género, por excelencia, de la escenificación, sin olvidarnos de la importancia que en él adquiere la canción por bulerías. Se trata de una zambra con guitarra, muy cultivada por los cantaores de los años treinta y cuarenta, antecedente de la explosión de la zambra orquestal de los años siguientes. Citaremos a continuación algunos ejemplos de su repertorio de los años cuarenta, siempre con guitarra o piano. Recordemos “Canción gitana”, con la guitarra de Niño Ricardo³⁸²; la canción por bulerías, unida a la soleá en “Al pie de la fragua”³⁸³; “La Niña de Bronce”, estampa de *Solera de España*, con la guitarra de Melchor de Marchena³⁸⁴; las bulerías “Te camelo”, que une la historia a la voz del gitano enamorado³⁸⁵. Graba también la zambra por soleá “Dime que me quieres” con este carácter mixto tan característico de la época: aparece la soleá, y tras ésta, la guitarra de Melchor de Marchena y el recitado de la canción de Rafael de León³⁸⁶. Recordemos la popularidad que alcanza “Dime que me quieres” en la voz

³⁷⁸Quintero, León y Quiroga. Con la guitarra de Melchor de Marchena, Barcelona, Odeón, 1947.

³⁷⁹Quintero, León y Quiroga, acompañado por Melchor de Marchena, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1950.

³⁸⁰Molina Moles y Torres Garzón. Con el piano de Arturo Pavón y la guitarra de Melchor de Marchena, Barcelona, Odeón, 1948.

³⁸¹ Vid. Jaime Trancoso González: “Arturo Pavón, desde sus inicios con Pepe Pinto hasta su añoranza de Manolo Caracol” en José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina (eds.): *Las fronteras entre los géneros: Flamenco y otras músicas de tradición oral*, Sevilla, abril de 2012, pp. 179-191.

³⁸²Juan Mostazo y Pedro del Árbol. Barcelona, Odeón, 1940.

³⁸³Montes y Ulecia. Con Melchor de Marchena, Barcelona, Odeón, 1946.

³⁸⁴Quintero, León y Quiroga. Barcelona, Odeón, 1946.

³⁸⁵Currito y Monreal. Con Melchor de Marchena, Barcelona, Odeón, 1950.

³⁸⁶Quintero, León y Quiroga. Barcelona, Odeón, 1946.

de Concha Piquer, aunque es Antoñita Colomé quien la canta por vez primera.

Pinto es, como decimos, uno de los intérpretes más personales de la canción española. La presencia en sus canciones de distintos estilos flamencos, así como el cambio de persona gramatical, les otorga una gran dimensión dramática. Un ejemplo muy significativo es la zambra con fandangos “Huérfanos los dos”³⁸⁷, 1948, con el piano de Arturo Pavón. Comienza el fandango con la guitarra, en tercera persona, continúa el diálogo y recitado, y termina con el piano que acompaña la canción en primera persona. Hemos de decir que la zambra permite una gran libertad interpretativa. Con Pinto y Arturo Pavón, el piano ya no sólo aparece en los interludios, sino que acompaña directamente al cante, algo que no era frecuente en géneros considerados ortodoxamente flamencos³⁸⁸. Se abre un camino nuevo a los cantaores, un camino de extraordinaria creatividad que culminará en el encuentro artístico de Arturo Pavón y Manolo Caracol.

Las canciones con orquesta no aparecen en su repertorio hasta finales de los años cuarenta. En 1948 graba “Azabache, sangre y cobre” de Gordillo y Ladrón de Guevara. Se trata de una zambra con recitado y orquesta, y finalmente con guitarra. También el mismo año “Si me piden juramento” de Montes, Ulecia y Millán. A partir de los años cincuenta destacan “¡Hermana mía!” “Mi niña Lola”, Esperanza Macarena”, “Dolores María”, o “Rosa Linares”, la cual une también orquesta y guitarra. En Pinto sobresale, como vemos, la interpretación de la zambra orquestal, y especialmente, como en los grandes intérpretes de la canción española, las creaciones de Quintero, León y Quiroga. Debemos considerar, en este sentido, la influencia que el cantaor Manolo Caracol pudo ejercer en la interpretación orquestal de este género. Debido a la trascendencia de sus espectáculos, dedicamos a Caracol, uno de los apartados de este trabajo.

En los años cincuenta y sesenta, en la interpretación flamenca de la canción destaca la figura de La Paquera de Jerez. Indiscutible es su labor gigantesca en el cante flamenco durante décadas³⁸⁹, pero habría que considerar su contribución también a la historia de la canción española. En ella se proyecta con evidente claridad la enorme influencia que realiza la canción sobre el flamenco, y también la incidencia de éste en la ejecución de la canción. En el programa *Rito y geografía del cante*, Paquera habla del éxito popular de estas canciones, pero defiende su aflamencamiento y

³⁸⁷Nicolás Callejón y Pedro Orozco González. Acompañado por Melchor de Marchena, Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón.

³⁸⁸ Jaime Trancoso (2012): *op. cit.*

³⁸⁹ Manuel Ríos Ruiz: *La Paquera de Jerez: genio y figura del cante*, Diputación de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2005.

expresión gitana, pues la flamencura depende fundamentalmente de la interpretación³⁹⁰. Por otra parte, es interesante ver cómo los artistas flamencos deben, al menos en esta época, justificar su acercamiento a la canción española.

Ya en sus grabaciones de los años cincuenta encontramos tanto la expresión del cante, en su diversidad de estilos, como sus más célebres canciones. En el *Cancionero* de 1959 se recogen “Romance de Juan de Osuna”, “Bulerías de la Plaza del Arenal”, “Dios no te mande el castigo”, “Maldigo tus ojos verdes”, “Tiento del querer” o “Gloria la gitana”³⁹¹, la famosa creación de Montes y Ulecia que en los años treinta cantaba Lola Cabello. En grabaciones posteriores aparecen recogidas “Romance de Amparo Vargas” o “Antonio, el del cante jondo”³⁹².

Aunque hallamos la presencia de la orquesta en “Soleá de mis pesares” o “La Plaza del Caballo”, esta última con orquesta y guitarra, en su canción destaca la interpretación casi exclusivamente con guitarra, como demuestran los títulos “Tientos del querer”, “Maldigo tus ojos verdes”, “Dios no te mande el castigo”, “Tu cariño con el mío”, “Romance de Amparo Vargas”, “Antonio, el del cante jondo”, “Los ojos de Juan Gallardo”, “Coplas de Curro Romero”, “Malena”, y con guitarra y piano “Nadie sabe lo que tiene”. Tanto sus más célebres canciones como sus cantes flamencos eran creados por el poeta Antonio Gallardo Molina y el músico Nicolás Sánchez.

La relación de La Paquera con la canción española ha sido muy intensa y de bastante interés, por su interpretación y por su relación con artistas de este género. En 1969 graba *Aires de tonadilla* con el cancionero Luis Lucena. En 1971 realiza la grabación *Antología de la canción flamenca* con los títulos de Quintero, León y Quiroga que había hecho populares Manolo Caracol: “La Niña de fuego”, “La Salvaora”, “Rosa venenosa”, y otros de El Príncipe Gitano como “Sangre de mis venas”. Estas grabaciones aparecen registradas como flamenco. En 1972, otra grabación de canciones de Quintero, León y Quiroga en la casa discográfica CBS. También nos parece interesante recordar la que realiza con Antoñita Peñuela, El Loreño, Luis Lucena en 1978, artistas muy vinculados al mundo de la canción.

³⁹⁰ Estas palabras nos evocan la reflexión de González Climent: “El flamenquismo no radica en la estructura formal de los cantes, sino en la calidad vital de los cantaores”. Vid. González Climent (1964): *op. cit.*

³⁹¹ Es muy interesante el estudio de su *Cancionero* de 1959. Los cancioneros también unen a los artistas del flamenco y la canción española. Vid. Paquera de Jerez: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1959.

³⁹² Antonio Gallardo: *Mi cancionero*, Barcelona, Ediciones Cuxart, 1980.

Entre los cantaores y cancioneros importantes en los años cincuenta y sesenta no podemos dejar de recordar a Rafael Farina, artista de enorme popularidad. Muy ligado a la comedia flamenca, protagoniza en 1952 la versión cinematográfica de *La copla andaluza* y colabora en otras películas como *Café cantante* con Imperio Argentina, donde Farina demuestra su dominio del flamenco. Su relación con la canción española no podemos aislarla de la colaboración en los espectáculos de Concha Piquer³⁹³, por quien sentía una gran admiración, y de la creación de sus propios espectáculos como *Luces de feria* de Quintero, León y Quiroga o *El cante ya tiene Rey* de Ochaíta, Valerio y Solano.

Él hizo célebres las canciones con orquesta “Campanas de Linares”³⁹⁴, “Mi Salamanca”³⁹⁵, “Vente tú conmigo”³⁹⁶, “Vino amargo”³⁹⁷, “Senda del viento”³⁹⁸, “¡Ay, amapola!”³⁹⁹. Llama la atención la versión personal que realiza de los “Tientos del reloj”. Encontramos en su interpretación este carácter híbrido, tan propio de la época, y el aflamencamiento de la canción, por ejemplo, el unir la guitarra y la orquesta en “Las duquitas mías”, la canción y el fandango en “Luna de mayo y abril”, también con orquesta y guitarra⁴⁰⁰. Estas canciones pertenecen a *Luces de feria*, de Quintero, León y Quiroga, espectáculo en que también se muestran ejemplos de cante propiamente dicho, como fandangos o seguriyas, de la autoría de los creadores citados. Farina fue reconocido cantaor y cancionero⁴⁰¹. Estuvo vinculado a la compañía de Conchita Piquer, quien le aconsejó que cantara con orquesta. Realiza en 1977 una grabación con Marifé de Triana. Como ha ocurrido con otros importantes cantaores que también fueron cancioneros, la crítica flamenca

³⁹³ En el programa *Cantares* cuenta a Lauren Postigo cómo después de actuar en el cine Alcalá en un homenaje a Juanito Mojama, lo contrata Antonio Márquez para un espectáculo de Conchita Piquer. Él expresa su admiración por la Piquer, así como por Marchena, Caracol y Valderrama. En este programa Farina canta también unos fandangos acompañados a la guitarra. En estos años de declive de la canción española, el cancionero debía demostrar que también era cantaor. Véase *Cantares*: “Rafael Farina”, 10 de marzo de 1978.

³⁹⁴ Ochaíta, Valerio y Solano.

³⁹⁵ Gómez, Salazar, Pitto.

³⁹⁶ Quintero, León y Quiroga.

³⁹⁷ Solano, Cabello y Freire.

³⁹⁸ Gallardo y Sánchez Ortega. Muchas de estas canciones son interpretadas en nuestros días por Miguel Poveda, quien realiza una gran labor de divulgación y reivindicación de Rafael Farina. Poveda expresa su admiración por Caracol, Farina y Miguel de Molina.

³⁹⁹ Quintero, León y Quiroga.

⁴⁰⁰ Con las guitarras de Juan González y José María Pardo, Barcelona, Odeón, 1954.

⁴⁰¹ Aunque gozaba de bastante reconocimiento, algunos críticos consideraban a Farina, especialmente en su acercamiento a la canción española, ejemplo de un arte superficial y mixtificado. Vid. crítica a Farina y su *Pregón gitano* en el Circo Price (*ABC*, 28-3-1967).

no ha reconocido de manera suficiente la labor de Rafael Farina como cantaor flamenco⁴⁰².

En esta unión de canción y cante debemos dedicar un apartado a Juanito Varea. Es conocida su labor como uno de los más serios cantaores flamencos⁴⁰³, pero aquí queremos reivindicarlo también como intérprete de la canción española, muy unido a los espectáculos de Conchita Piquer y de Juanita Reina. En los años cuarenta graba “Tu cara morena”, 1944, zambra con guitarra que remata por fandangos⁴⁰⁴. Se trata de la canción de Monreal y Del Valle que graba Valderrama con el título “Tan sólo por ver”. Recordemos “La mejor gitana”, canción por bulerías, de los mismos autores, grabada en 1945 con la guitarra de Manolo de Badajoz⁴⁰⁵. Es muy interesante analizar el cancionero de Juan Varea en el que hallamos, junto a los estilos flamencos, canciones como “La Niña de fuego”⁴⁰⁶, “Consuelo, la granaína”, “La mejor gitana”, “Carmen, la de Triana”⁴⁰⁷, etc.

En los años cincuenta destaca la presencia de la zambra orquestal en las canciones “Dame de beber, serrana”⁴⁰⁸, que une la narración y el fandango, guitarra y orquesta, algo habitual en las interpretaciones de la época; “Cuando empezaba a querer”, o “Rosario”, creaciones de Moles, Alfonso y Naranjo, grabadas en 1954. Continúa también Varea la interpretación de la canción por bulerías, como ejemplifica “La cruz blanca del barrio”⁴⁰⁹, que canta como bulería romanceada. Así la había grabado en los años treinta el cantaor Niño de Talavera.

Según hemos podido ver, los cantaores interpretan la canción española, adaptándose, desde su personalidad cantaora, a las características

⁴⁰² Muy reveladoras son las palabras del crítico Ángel Álvarez Caballero de esta consideración menor y frívola de la canción española respecto a la dignidad del flamenco. Véase Ángel Álvarez Caballero en *El País*, 22 de noviembre de 1995: “Ciertamente pudo haber aspirado a un puesto muy relevante en el escalafón de cantaores flamencos, si se hubiera mantenido fiel al cante y no hubiera **coqueteado** con la canción. Tenía para el cante una voz llena de registros, de esos cuajados de flamencura, que cuando se entrecabren a lo jondo logran resultados muy difíciles de alcanzar por otros cantaores”. El énfasis es mío.

⁴⁰³ Véase la semblanza que de él realiza Anselmo González Climent. Vid. González Climent (1975): *op. cit.*

⁴⁰⁴ Con la guitarra de Manolo de Badajoz, Barcelona, Odeón, 1944.

⁴⁰⁵ Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1945.

⁴⁰⁶ Juanito Varea la interpreta con unos versos introductorios que no aparecen en la de Manolo Caracol.

⁴⁰⁷ *Cancionero de Juanito Varea*, Barcelona, Alas, 1945.

⁴⁰⁸ Manuel Trujillo y Manuel Villacañas. Con la guitarra de Paco Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1952.

⁴⁰⁹ Genaro Monreal y Pedro del Valle. Acompañado por Paco Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1952.

musicales y a las exigencias escenificadoras del género. Proyectan sobre la canción la gestualidad del flamenco y dramatizan su mundo espiritual y poético. A nuestro juicio, es Manolo Caracol quien expresa de manera paradigmática esta escenificación de lo jondo en la canción. En este sentido, su obra lleva a la plenitud la unión de flamenco y canción española.

1.5.2. Dramaturgia y escenificación de la zambra: Manolo Caracol

Sobresale una figura por la interpretación especialmente flamenca de la canción española. Se trata de Manolo Caracol⁴¹⁰. La relevancia de Caracol en la historia del flamenco es sobradamente conocida. Hay estudios fundamentales sobre su trayectoria vital y artística⁴¹¹. Trataremos de manera particular la labor que realiza como uno de los más destacados intérpretes de la canción española.

Herederero de una gran tradición flamenca, y ganador de uno de los premios importantes del Concurso de Granada, es, como artista de su tiempo, un hombre de teatro, con una gran vocación dramática. Como tal, lleva el flamenco a los escenarios. Muy pronto participa con otros cantaores de la época en funciones de Ópera flamenca y en espectáculos de variedades. Fundamentales en su carrera son las colaboraciones con Pastora Imperio, Rafael Ortega y Custodia Romero⁴¹², así como su encuentro con Conchita Piquer⁴¹³.

La relación de canción y flamenco, unida a su vocación de actor, queda especialmente vinculada a los espectáculos escénicos que realiza con Lola Flores, y que repite más tarde con su hija Luisa Ortega, y con la bailaora Pilar López. Las estampas de *Zambra*, la célebre creación de los maestros Quintero, León y Quiroga, con la que Caracol y Flores causan el

⁴¹⁰ Hacemos nuestras las palabras de Blas Vega: "Manolo Caracol, que fue un genio del cante, representa también en la historia de la canción española uno de sus capítulos más importantes, ya que con él la canción se impregnó de hondura, de emoción, de sentimiento, de hombría y de eco. Vino a traer una nueva imagen, a demostrar las posibilidades escénicas que una simple canción puede tener cuando se aplica el conocimiento y el arte, y así creó las estampas escenificadas". Vid. Blas Vega (1996): *op. cit.*, p. 95

⁴¹¹ Catalina León Benítez: *Manolo Caracol. Cante y pasión*, Córdoba, Almuzara, 2008. Hemos de considerar los estudios de Ángel Álvarez Caballero, Fernando Quiñones, José Blas Vega, Agustín Gómez, José Manuel Gamboa, etc.

⁴¹² *Luces de España: Compañía de Arte Español de Custodia Romero y Melchor de Marchena*.

⁴¹³ Con Concha Piquer comienza un espectáculo que será el inicio después de *Cuatro faraones* donde se unen Caracol, Valderrama, El Sevillano y Pinto. Para un estudio más detallado, Catalina León: *op. cit.* Con Conchita Piquer también colabora en algunas estampas de *Ropa tendida*, 1940, y en *Retablo español*, 1943.

delirio del público, dan lugar a diferentes representaciones desde 1944 a 1948, y son consideradas de una gran originalidad. Afortunadamente, películas como *Embrujo*, 1947 y *La Niña de la venta*, 1951, nos han dejado el testimonio conjunto de su arte y la recreación de algunas de estas escenas, de gran valor artístico.

Manolo Caracol crea en estos espectáculos una dramaturgia de la zambra. Consigue realizar el ejemplo más logrado de canción y cante en una búsqueda de obra de arte total. Con él se escenifica de manera definitiva el mundo espiritual y poético del flamenco, con una gran influencia de la estética modernista⁴¹⁴. De esta manera, la zambra es tanto la canción, la historia, como el desarrollo escénico que gira alrededor de ella, una creación dramática con características propias y particulares. Las creaciones de Quintero, León y Quiroga le ofrecen la oportunidad de mostrar una recreación teatral del imaginario poético flamenco. Se trata de un universo que gira alrededor de la mujer, donde alcanzan gran relevancia, como en las estampas de Pastora Imperio, el cante, el baile, así como los recitados, y en el que gesto y movimiento son expresiones fundamentales⁴¹⁵.

Nos parece necesario recordar que la zambra, como género musical y escénico, ya contaba con una tradición importante entre los creadores e intérpretes del cuplé: Pastora Imperio, Amalia Molina, Dora la Cordobesita, y más adelante, Estrellita Castro, Angelillo, Imperio Argentina, Miguel de Molina, o Conchita Piquer. Destacamos a Angelillo y a Miguel de Molina como los antecedentes masculinos en la interpretación orquestal de la zambra, y especialmente a éste último, en su labor escenificadora. Por otro lado, los cantaores de flamenco comienzan a desarrollar también en estos años una labor fundamental en la interpretación de la zambra con guitarra, rematada muchas veces con un cante por fandangos: Pinto, Varea, Niño de Mairena⁴¹⁶, La Niña de la Puebla, Carmen Amaya, El Peluso... Y no hay que olvidar que al mismo tiempo muchas zambras orquestadas comienzan a interpretarse como canción por bulerías. Así ocurre con “Manolo Reyes”, “María de la O”, “Ojos verdes”, “Salomé”, “María Salomé”, en la voz de

⁴¹⁴ Romero Ferrer (2016): *op. cit.*, p. 122: “Esta original teatralidad es lo que posibilita su extraordinaria adaptación a la copla, como canto más elaborado con intenso acompañamiento orquestal, tanto para la interpretación musical como para su puesta en escena. Se unía, por tanto, en la zambra, de un lado, determinados elementos de la tradición del cante jondo, que en la canción seguía conservando su impronta de fuerte raíz gitana y su supuesto carácter primitivo, y, de otro, introducía la modernización y actualización derivada de su breve desarrollo dramático, además de la reelaboración orquestal. Todo ello acompañado por el baile”.

⁴¹⁵ Catalina León Benítez: *op. cit.*

⁴¹⁶ Recordemos que Antonio Mairena interpreta con guitarra en 1936 la popular zambra que da título a *María de la O*.

cantaos como Manuel Vallejo, Pastora Pavón, Canalejas, La Niña de la Puebla, Angelillo, Valderrama⁴¹⁷, etc.

El flamenco escénico contaba con una larga tradición, de la que el mismo Caracol había participado. En los espectáculos de Pastora Imperio conoce el alcance de estas representaciones y la importancia de la dramatización de la canción. La crítica actual destaca su gran aportación en los espectáculos de posguerra, pero sin olvidar la importancia de obras anteriores como *La copla andaluza* o *Las calles de Cádiz*⁴¹⁸. Debemos considerar que se une a cantaores como Angelillo o Marchena que venían destacando como protagonistas de la comedia flamenca y como creadores pioneros de las estampas escenificadas⁴¹⁹, sin dejar atrás la herencia artística de Pastora Imperio, La Argentinita, Estrellita Castro, Imperio Argentina, Conchita Piquer o Miguel de Molina.

Recibe esta tradición cantaora y escénica, sin embargo, la escenificación de lo jondo llega en sus espectáculos a niveles inusitados. Así pues, reivindica constantemente en las entrevistas su papel como creador de la dramatización flamenca. Y de algún modo no deja de ser cierto. Aunque no dejamos de reconocer la importancia de esta larga tradición de los años veinte y treinta, la escenificación de lo jondo llega en los espectáculos de Caracol a niveles no alcanzados anteriormente.

La zambra, a su modo, interpretada por solista masculino, con orquesta, y con gran explosión de sentimiento, es una revolución en los años cuarenta. Crea un tipo de cantoor, un cantoor que recrea con la voz, la mirada o los gestos, todo el dramatismo del cante. La fatalidad amorosa y femenina que el modernismo pictórico y literario ha ido fraguando en el flamenco se expresa en una pequeña dramaturgia creada con la voz e interpretación de Manolo Caracol y el baile y los recitados de Lola Flores⁴²⁰. No olvidemos la importancia de estos recitados. Hay una recreación de lo flamenco que se realiza a través de la dramatización de la zambra, es decir, a través de una de las modalidades de la canción española.

⁴¹⁷ Valderrama graba en 1928 con la guitarra de Sabicas la zambra por bulerías “Como la samaritana”.

⁴¹⁸ Catalina León: *op. cit.* Romero Ferrer (2016): *op. cit.*

⁴¹⁹ Eugenio Cobo (2007): *op. cit.*

⁴²⁰ Este imaginario poético de *Zambra*, centrado en el protagonismo femenino y en la fatalidad amorosa, muy influido por Lorca, Falla y Romero de Torres, va a ser recreado en la película *Embrujo*. Especialmente significativo es el análisis de la dramatización de “La Niña de fuego”, estampa con preludeo y zambra. Se contempla el simbolismo que el modernismo ha creado de lo flamenco: la mujer caída, “mujer caída a los pies del amor”, mujer como Cristo hembra, la oscuridad, la fatalidad del cabello... Es una dramatización que evoca plenamente las palabras con las que Cansinos Assens describe la copla andaluza, unas palabras que pueden referirse también a la canción española, y de manera particular, a esta escenificación que realizan Manolo Caracol y Lola Flores.

Tal idea pone de relieve que no podemos establecer una distinción tajante entre el cantaor y el cancionero, pues nos compromete su *seguiriya* doliente, pero también la angustia de sus *zambras*⁴²¹.

La influencia de Caracol se deja sentir en los artistas de su tiempo como Pinto, Valderrama, Varea, y posteriormente en La Paquera, Rafael Farina, El Príncipe Gitano, Beni de Cádiz, Chano Lobato, influencia que llega a intérpretes como El Pele o Miguel Poveda. A partir de los años cincuenta se generaliza la interpretación de la *zambra* con orquesta, y muchos cantaores interpretan “La Niña de fuego”, “La Salvaora” o “Romance de Juan de Osuna”. No se trata sólo de una influencia cantaora sino de una nueva actitud escénica que ha llegado hasta nuestros días.

Destacan las creaciones de Rafael de León, Antonio Quintero y Manuel Quiroga, principales autores de las canciones, y los cantes flamencos que se interpretan en sus películas y espectáculos. Debemos recordar también las creaciones de Juan Solano, como el hermosísimo “Lamento gitano”⁴²². Si analizamos sus cancioneros, están presentes los autores Ramiro Ruiz “Raffles”, Bódalo, Infante Florido, Rivas, etc⁴²³. Junto a los *fandangos* caracoleros, *bulerías*, *soleares*, *alegrías* y otros cantes, atribuidos, por cierto, a “Raffles”, encontramos las canciones “El granate”, “Mi Rosa”, “Sentencia bandolera”, “La Macarena”, “Las mujeres son flores”, “Mi Lola” o “La hija de don Juan Alba”⁴²⁴.

Son innumerables los títulos de las *zambras* que podemos citar: “La Niña de fuego” (1944), “Tu boca” (1945), “Romance de Juan de Osuna” (1947), “Tú a mí no me quieres” (1947), “Agua en el coco” (1945), “La Salvaora” (1944), “María Candelaria” (1952), “Cerca de tu pelo” (1952), “Rosa venenosa” (1961), “Compañera y soberana” (1945), “Romance de Juan Teba”, (1947), “Azucena”, “¡Ay, mora, morita!” (1949), “Dolorosa mía”, (1949), “Pares y nones” o la emblemática “Carcelero, Carcelero” (1962), etc. Son canciones creadas para la representación, para el drama, en las que destaca la actitud dialogante del cantaor, la mirada que interroga desde la segunda persona. En este sentido, la interpretación de Caracol también condiciona las creaciones de Quintero, León y Quiroga y las

⁴²¹ No podemos estar de acuerdo con nuestro admirado Félix Grande cuando afirmaba en *Memoria del flamenco*: “... donde resulta incomprensible la *seguiriya* de Manolo Caracol, se harán famosos sus *cuplés* (se trata de la misma garganta, de la misma genialidad, pero en la *seguiriya* aúlla gruñidos esenciales y en *La Niña de fuego* narra vicisitudes que no comprometen el corazón de nadie)...”

⁴²² Montoro y Solano, con orquesta y la guitarra de Paco Aguilera, Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1948.

⁴²³ Manolo Caracol: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1945.

⁴²⁴ *Ibidem*.

conduce hacia un sentido más flamenco, pues éstas resultan menos narrativas, y con mayor alcance dramático, al tiempo que se desnudan del encuadre costumbrista, tan propio de la tradición de la canción española.

Se trata de interpretaciones con orquesta, aunque también encontramos la unión de orquesta y guitarra, la mezcla de estilos, la presencia de coros y recitados⁴²⁵, la heterodoxia tan propia de la época, en grabaciones como “La copla nueva”⁴²⁶, preludio con guitarra al pasodoble de Luisa Ortega; “Canción de 1900”, canción con fandangos, de la estampa *Como la plata*⁴²⁷; “Azucena”, en la que se une de nuevo la canción y el fandango, guitarra y orquesta⁴²⁸; “Corazón adentro”, grabada en 1945, que une la canción orquestada, los tientos con guitarra, y versos del estribillo de la zambra “Dime que me quieres”⁴²⁹.

Debemos recordar la importancia que alcanza la colaboración con el músico Arturo Pavón. Así ocurre en “Tientos de la rosa” o en “Carcelero, carcelero”, 1962⁴³⁰. Ya Arturo Pavón, como mencionamos, había acompañado las canciones de Pepe Pinto. Y Niño de Marchena fue pionero en tales interpretaciones⁴³¹. Pero es Caracol quien llega a establecer un diálogo profundo y definitivo entre la voz y el piano, un diálogo en que la zambra abre las puertas al acompañamiento pianístico de otros cantes, como ocurre en “Evocación de la malagueña” o en las seguiriyas “Mira qué desgracia”. No dudamos en considerar la música de Arturo Pavón, y en concreto, esta fusión Pavón-Caracol como responsable de una elevación mayor del sentido flamenco de la canción española. Así, Pavón estiliza aún más este género, continuando una tradición que se había iniciado en los años veinte con el músico Manuel Font de Anta.

Como dijimos, en estos espectáculos y también en el cine, Caracol une la canción, sobre todo, sus populares zambras, a la interpretación del

⁴²⁵ No olvidemos los recitados de Lola Flores en el inicio de muchas de las zambras.

⁴²⁶Quintero, León y Quiroga, con orquesta y la guitarra de Moraíto de Jerez, San Sebastián, Columbia, 1952.

⁴²⁷Quintero, León y Quiroga, con orquesta y la guitarra de Paco Aguilera, Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1946.

⁴²⁸“Azucena” del espectáculo *Torres de España*, Quintero, León y Quiroga, San Sebastián, Columbia, 1953.

⁴²⁹Quintero, León y Quiroga, con orquesta y la guitarra de Paco Aguilera, Barcelona, Odeón, 1945.

⁴³⁰ Quintero, León y Quiroga.

⁴³¹ Para un análisis profundo de este tema, véase la tesis doctoral de Jaime Trancoso González: *El piano flamenco: Recorrido diacrónico y análisis musicológico*, presentada en la Universidad de Sevilla, 2011.

cante flamenco: fandangos, bulerías⁴³², soleares o tangos que en muchas ocasiones eran creados también por Quintero, León y Quiroga⁴³³. Recordemos los emblemáticos tientos de “Romance de Juan de Osuna” o las seguriyas del mismo nombre, grabadas en 1954 con la guitarra de Melchor de Marchena.

Debemos poner de relieve que, aunque siempre se tuvo en cuenta su grandiosidad en el cante, la flamencología tradicional ha considerado la faceta de cancionero, paradigma de flamenco teatral, como una vertiente menor en su labor artística⁴³⁴. En este sentido, hay que decir que desde los años cuarenta Caracol defiende la importancia que estas canciones de Quintero, León y Quiroga tienen en la recreación y divulgación de lo más profundo andaluz, y, como él dice claramente, en la expresión de lo jondo⁴³⁵. Era muy consciente de estar llevando a cabo una empresa ligada al flamenco y al sentir andaluz. Así lo pensaban también muchos periodistas de la época⁴³⁶. Mostraba, en relación con esto, un talante de mucha firmeza. Su conciencia de heterodoxia, de estar abriendo otros caminos, no le alejaba un ápice de la pureza flamenca. Recordemos su famosa declaración: “Porque también se puede cantar gitano con un piano”⁴³⁷.

⁴³² Recordemos las bulerías “Agua en el coco” de Quintero, León y Quiroga con la guitarra de Paco Aguilera. Vid. Espín y Molina: *op. cit.*, V. 3, “Quiroga y el flamenco”.

⁴³³ Catalina León: *op. cit.*

⁴³⁴ Manolo Caracol representa al cantaor, por excelencia, heredero de la mejor tradición andaluza, sometido a los condicionamientos teatrales de la época. Vid. Anselmo González Climent: *Flamencología: Toros, cante y baile*, Madrid, Escelicer, 1964. Vid. Félix Grande: *Memoria del flamenco*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1979; Vid. Fernando Quiñones: *El flamenco: vida o muerte*, Barcelona, Plaza y Janés, 1971. Son también de interés las reflexiones que realiza el crítico José María Velázquez-Gaztelu en el programa dedicado a Caracol en *Rito y geografía del cante*, programa dirigido por Mario Gómez, con guión de Pedro Urbica y José María Velázquez-Gaztelu, presentado por éste último, emitido en RTVE entre los años 1970 y 1972. Las palabras de Velázquez-Gaztelu, muy condicionadas por un contexto cultural e ideológico, son muy distintas a las que en la actualidad dedica el mismo crítico a Manolo Caracol, como revisión y relectura de estos programas. Véase la remasterización de *Rito y geografía del cante flamenco*, edición completa, restaurada y documentada, Madrid, Círculo Digital, 2006. Catalina León también reflexiona en su libro sobre la injusticia que la crítica flamenca ha cometido con esta faceta artística de Caracol. Vid. Catalina León: *op. cit.*

⁴³⁵ De mucho interés nos parecen las palabras de Caracol en la prensa de la época: “Escuche usted -me dice-, las variedades eran ya un género muerto. Y lo “jondo” y lo flamenco no salían del colmao o de la juerga o del cafetín. Pero llegaron dos poetas con entendimiento claro de lo andaluz, Antonio Quintero y Rafael de León, y un gran músico sevillano, el maestro Quiroga, y aquella cosa misteriosa que sólo entendían, saboreaban y paladeaban unos pocos, hoy está al alcance de todos” (Entrevista en *ABC* de Sevilla, 15-4-1945). Caracol va a seguir insistiendo durante décadas en la importancia de haber llevado el flamenco a los escenarios. Véase el programa citado de *Rito y geografía del cante*.

⁴³⁶ Vid. crítica del espectáculo *Zambra 1948* en *ABC* de Sevilla, 4-11-1948.

⁴³⁷ *Rito y geografía del cante*.

Especialmente entrañable y revelador resulta el homenaje que le dedica el programa *Rito y geografía del cante*, un testimonio de gran importancia para el presente y para las generaciones venideras. Destacamos sus interpretaciones, así como las declaraciones que realiza sobre el cante. De gran valor simbólico nos parece la presencia del poeta Rafael de León. En la primera parte, en una reunión íntima con familiares y amigos, interpreta bulerías, fandangos o seguiriyas, en una segunda, grabada en Los Canasteros, un Caracol mayor, cansado, pero enormemente auténtico y pasional, realiza su faceta más escénica, con las zambras “Carcelero, carcelero”, “Romance de Juan de Osuna”, o “Compañera del alma”. Se trata de una expresión sobria, despojada de orquesta, únicamente con el piano de Arturo Pavón y la guitarra de Melchor de Marchena. En “Compañera del alma” se acompaña también de violín y violonchelo, y se alcanza un momento de gran belleza artística.

1.5.3. De la zambra orquestal al cuplé por bulerías

En la relación de flamenco y canción española, hay una tendencia que alcanza gran relevancia desde época muy temprana: la de aquellos artistas que no son cancioneros, sino que incorporan el mundo de la canción a un repertorio marcadamente flamenco. Manuel Vallejo y Pastora Pavón comienzan a realizar por bulerías sus propias recreaciones de la canción española⁴³⁸. Es el inicio del llamado “cuplé por bulerías”⁴³⁹ que tan importante será en la historia del flamenco y que no puede aislarse de la propia evolución de este género. Nos estamos refiriendo a interpretaciones sin orquesta, en las que destaca únicamente la guitarra. Es una de las maneras más relevantes de influencia de la canción española sobre el flamenco. No se ha tenido en cuenta con rigor la relación que mantienen a lo largo del siglo XX, ni la importancia de la canción en la evolución de los cantes⁴⁴⁰.

El cuplé por bulerías supone un desarrollo estilístico de la bulería, una consolidación del género⁴⁴¹, al tiempo que coincide con el inicio de las primeras reproducciones discográficas de este estilo. En este sentido, hemos de destacar la labor muy reconocida, como hemos mencionado, de Manuel Vallejo⁴⁴² y Pastora Pavón⁴⁴³. Ellos abren un importante camino que van a desarrollar otros artistas en las décadas siguientes. Alcanzan una gran relevancia las zambras orquestadas de los años treinta. Muchas de las canciones que se adaptan pertenecen a este género. Aunque no sólo debemos hablar de las versiones que los cantaores realizan de canciones conocidas. Desde finales de los años veinte los creadores de la canción española componen canciones por bulerías para los cantaores flamencos.

⁴³⁸ Espín y Molina: *op. cit.*, p. 239: “Estas composiciones (no se olvide que muchos flamencos compartían escenarios en las varietés con las cupletistas), hubieron de impactar en el cante con guitarra: Niño Medina, El Cojo de Málaga, Bernardo de los Lobitos, y, sobre todo, en Manuel Vallejo, Canalejas, El Sevillano y Pastora Pavón, quienes se sintieron tentados a dar versiones por bulerías de zambras y pasodobles”.

⁴³⁹ Por su importancia en la consagración del género, seguiremos empleando el nombre de “cuplé por bulerías”.

⁴⁴⁰ Daniel Pineda Novo recoge toda una gran serie de canciones de Rafael de León que forman parte del repertorio flamenco. Vid. Daniel Pineda Novo: *op. cit.*

⁴⁴¹ Eusebio Rioja y Norberto Torres defienden la importancia de estas versiones en la musicalización definitiva de la bulería. Véase Rioja y Torres: *op. cit.*

⁴⁴² Blas Vega: “Manuel Vallejo en su época y en su cante”, *Tres visiones de Manuel Vallejo*, Sevilla, 1991, p. 22: “Vallejo dentro de esa tarea creadora que hemos señalado dio un paso más y definitivo en el terreno de la bulería, con la creación del cuplé flamenco, o sea la adaptación de un tema cancionetístico metido a ritmo de bulería y respetando la melodía original”.

⁴⁴³ Vid. Cristina Cruces: *op. cit.*

Recordemos “Como la samaritana”⁴⁴⁴, que Juanito Valderrama graba en 1928 con la guitarra de Sabicas, o “Adelfa” de Valverde, León y Quiroga, que nos deja Carmen Amaya en 1935 con las guitarras de José y Paco Amaya⁴⁴⁵.

Conocida es la grabación que realiza Vallejo del “Ay, ay, ay” de Miguel Fleta en 1929⁴⁴⁶. Entre 1928 y 1932 graba las bulerías “María Dolores”⁴⁴⁷, “El huerfanito”⁴⁴⁸, “Corazón de acero”, “Manolo Reyes”⁴⁴⁹ y “Curro Molina”⁴⁵⁰. Deja registrado en 1934 el pregón “Llegó el frutero” y sus populares bulerías “María de la O” y “María Magdalena”⁴⁵¹, con la guitarra de Manolo de Huelva. Nos parece de mucho interés la sintonía que existe entre los cantaores de flamenco y los artistas de la canción española, pues estas grabaciones coinciden con el éxito de Estrellita Castro, Anita Sevilla, Miguel de Molina, Conchita Piquer⁴⁵², etc. Diríamos que el éxito del cuplé por bulerías viene a coincidir con el apogeo de las bulerías con orquesta.

No se nos debe pasar por alto la importancia de las creaciones de Rafael de León⁴⁵³, aunque también hallamos, como en Pastora Pavón y Niño de Marchena, canciones de origen americano como el tango “La Catalina”. Encontramos un aspecto que será de mucho interés en la evolución del cuplé por bulerías y que tendrá una gran trascendencia en

⁴⁴⁴Hermenegildo Montes y Benito Ulecia. Con la guitarra de Sabicas, Barcelona, Parlophon, 1928.

⁴⁴⁵ Espín y Molina: *op. cit.*, V. 3, “Quiroga y el flamenco”. Carmen Amaya destaca en los años treinta y cuarenta por sus interpretaciones muy flamencas de la canción por bulerías.

⁴⁴⁶ Para el estudio de la trayectoria vital y artística de Manuel Vallejo, véase Manuel Cerrejón Redondo: *Manuel Vallejo: vida y obra de una leyenda del flamenco*, Sevilla, Giralda, 2002. Una edición de su obra completa ha aparecido recientemente. *Obra Completa de Manuel Vallejo (1923-1950)*, texto del libro: Juan Vergillos, Sevilla, Calé Records, 2011.

⁴⁴⁷Mezquita, Vilches y Bregel, con orquesta y la guitarra de Niño Ricardo, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1932.

⁴⁴⁸Emilio Mezquita, con la guitarra de Niño Pérez, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1932.

⁴⁴⁹ Manuel Vallejo: “Manolo Reyes”, acompañado de Niño Pérez, Barcelona, Gramófono Odeón, 1932. Cuplé de León, Quiroga y Kola que había estrenado Custodia Romero en 1928. Lo graba Conchita Piquer en 1932, y Miguel de Molina lo baila con Soledad Miralles en su debut en el Teatro Romea en 1931.

⁴⁵⁰ Cuplé de Quiroga, León y Kola que grabó Anita Sevilla. Vallejo aparece en los carteles de promoción como “creador de Curro Molina, el mayor éxito de la temporada que ha revolucionado a toda la afición por ser la mejor interpretación del verdadero y clásico arte andaluz”. Lo registra también en 1941 con la guitarra de Niño Ricardo, en Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón.

⁴⁵¹ Valverde, León y Quiroga.

⁴⁵² Blas Vega (1991): *art. cit.*

⁴⁵³ Incluso encontramos creaciones de León y Quiroga entre sus fandangos, como el famoso “¡Al grito de Viva España!”, grabado en 1931.

artistas posteriores: la mezcla de distintas canciones en una misma canción, lo cual otorga un carácter fragmentario a la canción española, y la acerca a la interpretación flamenca. Podemos recordar, en relación con esto, “Manolo Reyes” y “Ana María” reunidas en una grabación de Vallejo. Resultan también frecuentes las variaciones en las letras. La canción comienza a difundirse en variantes. En la hermosa recreación de “María de la O” cambia la letra y se realiza una interpretación desde la perspectiva masculina. A partir de entonces, “María de la O” va a ser la canción más interpretada en el repertorio flamenco por bulerías: Carmen Amaya, Antonio, el Sevillano, El Peluso, El Americano, etc.

No obstante, también en Vallejo, aunque con poca frecuencia, debemos hablar de la presencia de la orquesta. Hallamos la unión en la misma canción de períodos de guitarra y períodos de orquesta, como ejemplifica “En un carmen granaíno”, lo cual otorga a la interpretación un aspecto de mucho interés en la evolución de ambos géneros. Comienzan algunas canciones con un período instrumental, y a continuación sigue el canto con la guitarra. Citemos “Canto por no llorar”, que comienza con un período de tango argentino, y continúa con unas bulerías; los fandangos de “Al grito de Viva España”, o “Mi Granada” que une zambra instrumental y media granaína.

A partir de los años cuarenta la canción sigue teniendo un papel importante en el repertorio de Manuel Vallejo, como nos demuestra su cancionero de 1945, en el que encontramos “Tu raza gitana” de Montes⁴⁵⁴ y Montserrat, que une zambra y fandango, “Como flor silvestre”, o “En el café de Chinitas”, que concluye con una malagueña⁴⁵⁵. Este carácter híbrido relaciona a Vallejo con los cantaores que vimos en el apartado anterior, que muestran esta mezcla de géneros tan propia de la época. La canción le sigue acompañando durante toda su carrera. Así lo pone de relieve la grabación del cuplé “Yo no tengo más remedio”⁴⁵⁶.

Pastora Pavón, que vive la intensidad de los primeros años del siglo XX⁴⁵⁷, donde flamenco y cuplé se encuentran, consagra, junto a Vallejo, el patrón del “cuplé por bulerías”. Con esta influencia de la canción se

⁴⁵⁴ Recordemos la gran presencia de las canciones de Hermenegildo Montes entre los cantaores de los años cuarenta. La media granaína “La gitana María”, presente en el repertorio de Lola Cabello, también es interpretada por Vallejo. Vid. Manuel Vallejo: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1945.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ Currito y Mezquita. Con la guitarra de Paco Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1950.

⁴⁵⁷ En la prensa de la época aparece citada en ocasiones como cupletista. Vid. José Gelardo Navarro: *op. cit.* Citado en Cristina Cruces: *op. cit.*

configura un género que queda conformado en sus grabaciones⁴⁵⁸. Une la mejor tradición flamenca a los cuplés de moda que suenan por la radio. Ya encontramos en el repertorio de los años treinta “Torcuata, la Cantaora”⁴⁵⁹, “Manolo Reyes”⁴⁶⁰, “Curro Molina”⁴⁶¹, “Doña Mariquita”⁴⁶², “Oselito, el Barquillero”, “La Chunguita”⁴⁶³, “Matilde la Chula”⁴⁶⁴, “La maja aristocrática”⁴⁶⁵. Más tarde grabaría “La canción del olé” “Lagartijera”⁴⁶⁶ y “El Barbero”⁴⁶⁷.

Llama la atención la incorporación, no sólo de la canción española o andaluza, sino también de boleros como “Cielito lindo”, camino que va a resultar de gran interés en la evolución del flamenco. Hay que considerar en sus grabaciones una tendencia mayor al fragmentarismo, algo muy relevante en la conformación como género del cuplé por bulerías. La copla tradicional se convierte en muchos ejemplos en introducción o cierre de la canción. Así ocurre en “Matilde la Chula”, “Cielito lindo”, “La Chunguita”, etc.

Por otro lado, nos parece interesante recordar que Pastora, como otros intérpretes de la época, también participa en sus cantes de la influencia de los autores teatrales. En su cancionero de 1940 se muestran letras de los autores Serafín y Joaquín Álvarez Quintero como “¡Tienes madre!”, milonga del poema *Cancionera*, “Chufliyas gitanas” de los

⁴⁵⁸ Cristina Cruces recorre la trayectoria vital y artística de Pastora Pavón en un libro imprescindible. Vid. Cristina Cruces Roldán: *op. cit.*

⁴⁵⁹ Acompañada por Niño Ricardo, San Sebastián, Columbia, 1934. Grabada después por Antonio, el Sevillano.

⁴⁶⁰ León, Kola y Quiroga. Con la guitarra de Antonio Moreno, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1934. Cuplé estrenado en 1928 por Custodia Romero.

⁴⁶¹ Es interesante el estudio de su cancionero de 1940, donde aparecen estas canciones. Vid. La Niña de los Peines: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1940.

⁴⁶² Cuplé del maestro Jacinto Guerrero que hizo célebre Raquel Meller en la película *Violetas imperiales*. Mariano Bolaños Recio, Sánchez Alarcón y Ángel Ortiz de Villajos. Con la guitarra de Niño Ricardo, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1936.

⁴⁶³ Mariano Bolaños Recio, Sánchez Alarcón y Ángel Ortiz de Villajos. Con la guitarra de Niño Ricardo, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1936.

⁴⁶⁴ Kola, Manuel García Matos y José Pérez Ortiz. Acompañada por Niño Ricardo, Barcelona, Odeón, 1940.

⁴⁶⁵ Fermín Butet Gomá y Manuel Aniesa Pelayo. Con la guitarra de Niño Ricardo, Barcelona. Compañía del Gramófono Odeón, 1936. Se trata de un cuplé que interpreta Sara Montiel en *Mi último tango*, 1960.

⁴⁶⁶ “Canción de olé” y “Lagartijera”, Quintero, León y Quiroga, guitarra de Melchor de Marchena, Barcelona, Odeón, 1946. Del repertorio de Juanita Reina.

⁴⁶⁷ Cuplé de Manuel Font de Anta y Manuel Susillo. Acompañada por Melchor de Marchena, England The Gramophone, 1946.

autores citados, o “¡Desprecias mi amor!”, colombiana de la estampa andaluza *Córdoba, la Sultana*, de Manrique Gil⁴⁶⁸.

En el entorno de la Ópera flamenca, casi no hay artista que no se acerque a la canción española. Nos estamos refiriendo a recreaciones con guitarra del llamado tradicionalmente cuplé por bulerías. Debemos considerar a Canalejas de Puerto Real, Pena (Hijo)⁴⁶⁹, Antonio, el Sevillano⁴⁷⁰, Niño de la Calzada⁴⁷¹ Cojo de Huelva⁴⁷², Niño del Museo⁴⁷³, Niño de Talavera⁴⁷⁴, El Peluso⁴⁷⁵, Niño de Levante de Cartagena⁴⁷⁶, Niño de Utrera⁴⁷⁷, Pepe Aznalcóllar⁴⁷⁸, Niño de Almadén, etc. También Carmen Amaya, la gran bailaora, realiza sus propias recreaciones por bulerías, especialmente del género de la zambra⁴⁷⁹. Son artistas que están en contacto continuo con las canciones de Genaro Monreal, Currito, Valverde, León, Quiroga, y que colaboran en las compañías de Estrellita Castro, Conchita Piquer, etc. Más adelante, a partir de los años cuarenta, debemos considerar a Porrina de Badajoz, Antonio, el Chaqueta, Pericón de Cádiz⁴⁸⁰, El

⁴⁶⁸ Niña de los Peines: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1940.

⁴⁶⁹ “Curro Meloja”. Guitarra de Niño Sabicas. Véase la grabación de Sabicas: *Al compás de mi guitarra. Antología La Época Dorada del Flamenco*, V. 47, Dienc, 2006.

⁴⁷⁰ Muy conocida es su interpretación de “María de la O”, registrada en Barcelona, Odeón, 1935. Recordemos también “Canasteros de Triana”, canción de García Matos y Currito, grabada en 1940.

⁴⁷¹ “Limón, limonero” de Cantabrana, Perelló y Mostazo, con la guitarra de Niño Sabicas, Barcelona, Odeón, 1941. También graba “Mi jaca”.

⁴⁷² “Campanitas de la aldea”, el bolero de Jorge Sepúlveda, con la guitarra de Sarasate, Barcelona, Odeón, 1953.

⁴⁷³ “La Canastera”.

⁴⁷⁴ “Romería del Quintillo”. Guitarra de Manolo de Badajoz, Barcelona, Odeón, 1935.

⁴⁷⁵ “María de la O” y la zambra “Herencia gitana” de Ramón Perelló y Juan Mostazo registradas en 1935 con Manolo Badajoz en Odeón.

⁴⁷⁶ “Ya no te quiero” de León, Quintero y Quiroga, Barcelona, Parlophon, 1935.

⁴⁷⁷ “Triniá”. Vid. Niño de Utrera: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1940. Aquí se nos muestra como un cantaor muy vinculado al teatro y a la canción.

⁴⁷⁸ “Ojos verdes”.

⁴⁷⁹ Graba por bulerías en los años cuarenta “Canasteros de Triana”, la zambra que había sido creada por Manuel García Matos para Pastora Imperio, de la que realiza una hermosa versión Conchita Piquer. Graba también “María de la O”, “Vete con los tuyos” y “Corazón de acero”.

⁴⁸⁰ “Lola Caireles”, “Mi Carmelilla”, “Vete con los tuyos”, “Mi tarara”. Ésta última, creación de Juan Mostazo y Antonio García Padilla pertenece a la música de la película *El Barbero de Sevilla* de Benito Perojo.

Americano⁴⁸¹, Enrique, El Culata⁴⁸², Beni de Cádiz, Chano Lobato⁴⁸³, El Cabrero, y por supuesto, las recreaciones magníficas de este género que realiza Antonio Mairena.

Aunque con los rasgos de cada cantaor, es llamativa la gran libertad que adquiere la canción española en estas interpretaciones. Se llega a tal libertad y a tal fragmentación de la canción que muchas se cantan como si fuesen coplas populares. Existe un proceso de aflamencamiento que va a tener una gran trascendencia en la evolución del cante y de la poesía flamenca. Debemos tener en cuenta también la importancia de estos cantaores como divulgadores de la canción española. Ellos hicieron más populares canciones como “María de la O”, ¡Ay, Maricruz!, “Rocío” o “María Magdalena”⁴⁸⁴.

Por su importancia en el cuplé por bulerías hemos de recordar a Canalejas de Puerto Real. En su repertorio hallamos una versión de “Triniá”⁴⁸⁵ y también de “¡Ay, Maricruz!”⁴⁸⁶. Muy popular en su voz fue la versión de “Rocío” de Valverde, León y Quiroga, con letra distinta y cantada desde la perspectiva masculina. Incluso aparece en los carteles como “El creador de Rocío”⁴⁸⁷. En 1935 graba con Manolo de Huelva, “Las ducas”, canción por bulerías de Hermenegildo Montes, y “Coplas del Burrero” con la guitarra de Esteban de Sanlúcar.

⁴⁸¹“María de la O”, con la guitarra de Miguel Borrull, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1935. En sus cancioneros podemos ver la presencia de canciones como “Gloria, la Gitana” o “Como flor silvestre”. Considérese *El Americano: Cancionero*, Barcelona, Alas, 1945.

⁴⁸² “La Niña del Albaicín”, “Ojos verdes”, “¡Cómo reluce Triana!”.

⁴⁸³ En Chano Lobato alcanza gran importancia la interpretación flamenca de la canción. Son muy conocidas sus versiones de canciones americanas. En cuanto a la canción española, destacamos “Lagartijera”, “Homenaje a Concha Piquer”.

⁴⁸⁴ Así nos lo dice Romualdo Molina de “Rocío”. Vid. Romualdo Molina: *op. cit.* p. 98: “Por la belleza de la voz de Imperio Argentina, tal vez por la ayuda de Canalejas de Puerto Real, que la metió por bulerías y que se anunciaba en los carteles de la Ópera Flamenca con su creación Rocío, el éxito de esta *Rosío* fue popular y machacón”.

⁴⁸⁵Con la guitarra de Esteban de Sanlúcar, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1935.

⁴⁸⁶ En la grabación de ¡Ay, Maricruz!, Ediciones Quiroga, 1935, la canción aparece como creación de Pastora Imperio, Imperio Argentina y Canalejas de Puerto Real. Reproducimos portada de esta partitura.

⁴⁸⁷Recuérdese que la primera grabación de “Rosío” había sido realizada por Rosarillo de Triana en 1935.

Destaca en los años cuarenta como intérprete de la zambra en “Candelaria”⁴⁸⁸ y “Gitanos caminantes”⁴⁸⁹. Ésta última comienza por soleares con la guitarra de Niño Ricardo y continúa con la orquesta el desarrollo de la zambra, la cual se convierte en una escenificación de la copla flamenca. Graba en 1940 con Esteban de Sanlúcar “Las moritas cariñosas”, una zambra creada por Mignon, seudónimo de Antonio Grau Dauset⁴⁹⁰. En esta época de florecimiento de la bulería registra “Bulerías de Julio Romero” de Perelló y Monreal⁴⁹¹, (el popular “Puentecito”, estrenado por Antoñita Moreno), y “Barrio de Santa Cruz” de Hermenegildo Montes⁴⁹². Hemos de decir que Valverde y León, y, sobre todo, Perelló, adquieren gran relevancia como autores de sus composiciones flamencas: fandangos, bulerías, bulerías por soleá, etc. Valverde y León escriben “Aunque al fandango le nieguen”⁴⁹³, y León y Quiroga, “Al rezar al Gran Poder”⁴⁹⁴. Muy fecunda es también la unión de Perelló, Canalejas y Niño Ricardo. Debemos seguir insistiendo en la gran trascendencia de estos autores en el repertorio de los cantaores flamencos. No obstante, su discografía muestra, como en Pastora y Vallejo, la continuidad de la canción americana. Así lo pone de manifiesto su interpretación de “Muñequita linda”.

Los cancioneros de Canalejas de 1950 y 1951 siguen evidenciando la unión en estos intérpretes de la canción y el cante. Las bulerías “Calle de la Pimienta” (grabada antes como “Barrio de Santa Cruz”), “Calle del agua”, o la zambra “Rosario”, se unen a tientos, soleares o malagueñas. Nos llaman la atención aquellas creaciones que muestran de manera muy explícita el carácter híbrido de los géneros. Podemos citar “Con un clavel” o “Al pie de una fragua” que unen la canción por bulerías, la soleá y el fandango⁴⁹⁵. Destacan las creaciones de Hermenegildo Montes, Currito y Monreal. Éstos últimos son los creadores de su espectáculo *Alegría de los puertos*, donde Canalejas canta “El Gran Reverte” y otras canciones como

⁴⁸⁸Con el acompañamiento de Niño Ricardo, San Sebastián, Columbia, 1946. Aquí Canalejas recuerda: “Nací donde quiso dios / mi cuna fue una canasta...”, versos de la canción “Nativa de faraón” que Vicente Quirós y José María Monteagudo crearon en los años veinte para Pastora Imperio.

⁴⁸⁹ Sánchez de León, Pérez Sánchez y Pérez Moradiellos, con el acompañamiento de Niño Ricardo, San Sebastián, Columbia, 1947.

⁴⁹⁰Con la guitarra de Esteban de Sanlúcar, Barcelona, Gramófono-Odeón, 1940.

⁴⁹¹Acompañado por Niño Ricardo, San Sebastián, Columbia, 1945.

⁴⁹²Con la guitarra de Manolo de Huelva, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1941.

⁴⁹³Con Esteban de Sanlúcar, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1940.

⁴⁹⁴ Espín y Molina: *op. cit.*, V. 3, “Quiroga y el flamenco”.

⁴⁹⁵ Canalejas de Puerto Real: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1950.

“Dímelo por Dios”, “Niña de mi corazón”, “Noches de abril”, junto a soleares y fandangos⁴⁹⁶.



Fig. 2: “¡Ay Maricruz!”, Ediciones Quiroga, 1935.

Entre los artistas más relevantes de la época debemos citar a Porrina de Badajoz. Realiza su versión por bulerías de “Romance de la Otra”, “Ojos verdes”⁴⁹⁷, e introduce una variante del “Romance de Juan de Osuna” en “Amparo”⁴⁹⁸. Tienen gran importancia las creaciones de Quiroga y Solano. Nos llaman la atención en Porrina los aspectos siguientes: la libertad a la hora de interpretar la canción española, el carácter fragmentario que otorga a ésta⁴⁹⁹, pues en muchos casos, como ocurre

⁴⁹⁶ *El inimitable cantaor Canalejas de Puerto Real y su espectáculo “Alegría de los Puertos”*, Barcelona, Alas, 1951.

⁴⁹⁷ Recuérdese la famosa falseta flamenca de Niño Ricardo acompañando a Porrina en “Ojos verdes”.

⁴⁹⁸ Con la guitarra de Justo de Badajoz, San Sebastián, Columbia, 1954. No hay que confundir esta canción con el pasodoble “Amparo” de Quintero, León y Quiroga para Luisa Ortega.

⁴⁹⁹ En algunas grabaciones de “Amparo” introduce como prelude los versos de “Campanitas de la aldea”, bolero de Jorge Sepúlveda: “Campanitas de la aldea, / que llamáis al amor mío, / no toquéis hoy tan temprano, / que hace frío, mucho frío”. Véase Porrina de Badajoz: *Primera*

también en otros intérpretes, se cambia la letra, se canta sólo un fragmento, o se mezcla con coplas populares. Recordemos “Romance de la Otra”, canción por bulerías en la que únicamente se interpreta el estribillo de la canción de Rafael de León. Tengamos en cuenta las bulerías “Amparo” en la que realiza de manera muy breve una versión muy libre de “Romance de Juan de Osuna”. Podemos citar también otras canciones como “Rosas de Granada”, media granaína. La libertad ha sido una de las características más significativas de su cante⁵⁰⁰.

Antonio, el Chaqueta,⁵⁰¹ es uno de los grandes intérpretes de este género. Bastante conocida es una versión de “Tus ojos negros”⁵⁰², que, con la libertad que caracteriza a estos artistas, aparece en algunos registros con el título de “En la negra noche”. Destaca Antonio, el Chaqueta, como intérprete también de canciones latinoamericanas como “María Dolores”⁵⁰³, “Mira que eres linda”⁵⁰⁴, “Quizás, quizás, quizás”. Ejemplifica este gusto por no desarrollar la historia completa, sino fragmentos de distintas canciones, otorgando un carácter fragmentario a la canción y acercándola al flamenco, como comenzaron a hacer Manuel Vallejo y Pastora Pavón.

Un lugar especial ocupa la canción española, especialmente las creaciones de Rafael de León, en el repertorio por bulerías de Antonio Mairena⁵⁰⁵: “La Niña del Albaicín”, “A la vela, la vela”, “Siempre Sevilla”⁵⁰⁶, “Se llamaba Carmen”, “Lola Montes”, “¡Cómo reluce Triana!”, etc. Como en el caso de Caracol y La Paquera, destaca por no fragmentar la canción, sino por desarrollar toda la historia. Existe una voluntad de narratividad y de escenificación que recuerda plenamente a la interpretación que va a realizar de los romances tradicionales.

El cuplé por bulerías es un género menor al que se acerca en la juventud por circunstancias económicas y profesionales. Así lo declara en época: 1920-50, Antología de la Época Dorada del Flamenco, Sevilla, Dienc, 2005.

⁵⁰⁰ Eulalia Pablo Lozano: “Porrinas de Badajoz” en José Luis Navarro y Miguel Roperó Núñez: *op. cit.*, V. III, pp. 323-330.

⁵⁰¹ Para un análisis de la vida y obra de Antonio, el Chaqueta, considérese la obra de Antonio Soler Díaz: *Antonio, el Chaqueta: pasión por el cante*, Madrid, El Flamenco Vive, 2003.

⁵⁰² León y Quiroga. Acompañado por Paco Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1945.

⁵⁰³ Morcillo y García Morcillo. Con la guitarra de Paco Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1950.

⁵⁰⁴ Julio Brito. Acompañado por Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1951.

⁵⁰⁵ Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz realizan una obra de gran interés en la que comentan la trayectoria discográfica de Antonio Mairena. Véase *Los cantos de Antonio Mairena (comentarios a su obra discográfica)*, Sevilla, Tartessos, 2004.

⁵⁰⁶ Conchita Piquer había popularizado esta canción en los años treinta. Mairena realiza una interpretación con un fuerte sentido escénico en el programa televisivo de Fernando Quiñones. La graba también el cantaor Gordito de Triana en una versión muy libre, con el nombre de “Me lo manda a mí Undebel”.

sus *Confesiones*⁵⁰⁷. La crítica tradicional también ha considerado estas interpretaciones de Mairena como una labor menor en su desarrollo artístico⁵⁰⁸.

En 1943 graba en la casa Odeón, con la guitarra de Esteban de Sanlúcar las canciones “Lola Montes”⁵⁰⁹, “Me da miedo de la luna”⁵¹⁰, “Se llamaba Carmen”, “¡Cómo reluce Triana!”⁵¹¹, junto a fandangos de Hermenegildo Montes y Benito Ulecia. También Enrique, El Culata, registra por bulerías “Me da miedo de la luna”⁵¹². Versiones muy hermosas con orquesta son realizadas por Miguel de Molina y Gracia Montes. La canción se hace absolutamente popular. La familia Habichuela interpreta por tangos los versos: “La niña del Albaicín / subió una noche a la Alhambra / y allí le cogió la luna / llena de noche y albahaca”, y Carmen Linares va a realizar una grabación de estos tangos granadinos en 1988⁵¹³.

Con la guitarra de Paco Aguilera, encontramos en 1950 “A la vela, la vela”, creación de Quintero, León y Quiroga para Juanita Reina. Se trata de una canción-tanguillo de la película *La Lola se va a los puertos*, a la que otorga unos aires de bulería romanceda, que evocan “La cruz blanca del barrio” grabada por el cantaor Niño de Talavera⁵¹⁴. Así vemos que Mairena

⁵⁰⁷ *Confesiones de Antonio Mairena*, edición de Alberto García Ulecia, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2009, p. 106: “Para mi grabación yo me había preparado cuidadosamente un programa a base de soleares, seguiriyas, bulerías, alegrías y tangos. Pero cuando llegué a Barcelona y presenté el programa en la Casa Grabadora, me dijeron que ni hablar de cantes puros, que tenía que grabar cuatro caras de fandangos y cuatro de cuplés por bulerías”.

⁵⁰⁸ Félix Grande (1979): *op. cit.*

⁵⁰⁹ Pasodoble de Ardavín, León y Quiroga, grabado por Maruja Tomás y por Conchita Piquer en 1942. También la interpretan Estrellita Castro y Miguel de los Reyes.

⁵¹⁰ Creada para Estrellita Castro, es popularizada por Conchita Piquer. Ésta última la graba en 1941. Resulta muy elocuente un análisis comparativo de las versiones de “Me da miedo de la luna” de Piquer y Mairena. Se trata de una de las creaciones más melancólicas de la canción española. Atendamos especialmente al cambio de ritmo que acentúa la llegada de la noche, que también se produce de manera muy hermosa en la versión de Mairena: “Cuando llegaba la noche / llegaba también su novio...”, y en la segunda parte: “La Niña del Albaicín / huyó con el de Granada...” La letra de Rafael de León estructura la historia en dos partes: un pasado con valor imperfectivo, atemporal, en el que aún todo es posible, y una segunda parte, en pasado perfecto, en el que ya todo sucedió de manera inevitable. Sin embargo, en el cuplé por bulerías no hay lugar para el presente. Desde el principio, el protagonista adopta una actitud aún más melancólica, pues se sitúa siempre desde el recuerdo. Mairena cambia el primer estribillo de Rafael de León y canta siempre desde los hechos consumados: “Me da miedo, mucho miedo, de acordarme de la luna...”

⁵¹¹ Muy popular es la interpretación que realiza Gracia de Triana y que graba en 1943. También la interpreta Enrique el Culata.

⁵¹² Enrique el Culata: *Cante flamenco*, Barcelona, Belter, 1960.

⁵¹³ Carmen Linares: *Cantaora*, Madrid, DRO, 1988.

⁵¹⁴ Soler Guevara y Soler Díaz: *op. cit.*

se une de manera absoluta a este proceso de aflamencamiento de la canción que ya estaba presente en el cuplé por bulerías de los años treinta, proceso muy similar al que realiza en los romances. Éste se exagera en canciones como “Gitano rico”⁵¹⁵, cuplé anónimo que graba por bulerías en 1963, en el que se aprecia la fragmentación, la unión con otras coplas flamencas, o en “Soleá, la gitana”, 1967.

A pesar de las declaraciones que realiza, resulta curioso que nunca se aleje del cuplé. Incluso en sus grabaciones de los años setenta siguen estando presentes, ya sin obligación, canciones como “Tiene Sevilla una fiesta” o “Se llamaba Carmen”. Ocurre también en las reuniones íntimas de estos años, pues en ellas interpreta por bulerías versos de algunos cuplés, como el famoso “La pena, pena” que Cándido Larruga y Álvaro Lapuerta componen en 1917 para Pastora Imperio⁵¹⁶. No hay que dejar de señalar una importante tendencia escenificadora, que se intensifica con los años y que nos ha dejado explícita en algunas de las actuaciones para la televisión. Soler Guevara y Soler Díaz distinguen a propósito de la grabación de fandangos entre el Mairena teórico y el Mairena hijo de su tiempo⁵¹⁷. Consideramos que esta misma distinción puede realizarse a propósito del cuplé por bulerías. Por un lado, la reflexión teórica, por otro, el Mairena que se desarrolla como cantaor en la época de plena vigencia de este género, con Vallejo, Pastora Pavón, Canalejas, y que también conoce la importancia de la escenificación, gracias a los espectáculos de Juanita Reina, Pastora Imperio o Antonio, el Bailarín.

Pero Mairena va más allá. Como ocurre con otros estilos, realiza una verdadera creación artística. No se trata de la recreación de cantes flamencos que él hace propios, sino de la incorporación de una cultura escrita y teatral a una tradición de carácter oral. Acerca la canción de autor a la tradición flamenca de la bulería arromanzada. Hace convivir dos estilos musicales, pero también dos mundos, dos imaginarios y dos culturas. El cuplé por bulerías se consolida en él como integrante de un canon flamenco y gitano. Es un camino que continúan de forma magistral los cantaores de

⁵¹⁵ Grabado también por Joselero de Morón.

⁵¹⁶ Así se recoge en una grabación casera realizada en Morón el 7 de febrero de 1976. La información la hemos tomado de la obra citada anteriormente. Vid. Soler Guevara y Soler Díaz: *op. cit.*

⁵¹⁷ Soler Guevara y Soler Díaz: *op. cit.*, p. 68: “Puede llamar la atención que sin sufrir imposiciones de alguna casa discográfica, Mairena grabe fandangos, cante que, según confesión propia, no era muy de su agrado. No cabe otra explicación que pensar que uno y distinto es el Mairena teórico que reivindicaba el cante gitano, no dando en sus escritos el sitio que merecían a grandes cantaores no gitanos (Chacón, Vallejo, etc.), y otro el Mairena hijo de su época, que había escuchado y admirado por tanto a los mejores fandangueros como Cepero, Carbonerillo -de él decía que cantaba mejor por seguriyas que por fandangos-, El Pinto, El Gloria, o Calzá”.

Lebrija y Utrera, y por supuesto, Manuel Mairena. Muy elocuente resulta la grabación como romance por bulerías de “Doña Luz de Lucena”⁵¹⁸, pasodoble de Miguel Rodríguez Algarra y Fernando Rodríguez Clemente que en los años cuarenta interpretaba el cancionero Antonio Amaya.

Un artista destacado en esta interpretación flamenca de la canción española es el cantaor Beni de Cádiz. Realiza una gran labor en solitario y también en compañía de la cancionista Lola Campos⁵¹⁹, con quien forma en los años sesenta una pareja artística de mucho éxito. Como cuplé por bulerías graba las creaciones de Quintero, León y Quiroga “Madrina” o “Rosa venenosa”. No hay fragmentación narrativa, sino desarrollo completo de la historia. También destaca en la ejecución de la zambra orquestal, como pone de relieve “Gitana blanca”, creación de Albelda para Pastora Imperio que ya había grabado Manolo Caracol. Otras canciones muy populares son “Luna y sol”, “Canto con el corazón”, “¡Ay, Carmen, Carmela!”, así como los boleros “Tú sólo tú” o “Espinita”⁵²⁰.

Mención aparte merece la canción por bulerías entre los cantaores de Utrera, muy alejados, por cierto, del espíritu de la Ópera flamenca. En este contexto también debemos situar las interpretaciones del género de cantaores como Rosalía de Triana⁵²¹ o Joselero de Morón⁵²², vinculados al toque de Diego del Gastor⁵²³. Han destacado Perrate, Fernanda y Bernarda, Gaspar de Utrera, Pepa de Utrera, Inés, Pepa de Benito y, en nuestros días, Tomás de Perrate. Resulta imposible no recordar la gran aportación de Bambino a la recreación flamenca de la canción española. Ellos enriquecen este universo, no sólo con creaciones canónicas del género, sino con letras de Manuel Alejandro, José Luis Perales, y muy especialmente, con los boleros de Antonio Machín. Creemos que no habrían sido posibles estas interpretaciones del cuplé por bulerías sin la labor de Antonio Mairena y

⁵¹⁸Manuel Mairena: “Doña Luz de Lucena: romance por bulerías”, *Con la verdad del cante*, guitarra de Enrique de Melchor, Madrid, RCA, 1980.

⁵¹⁹Con Lola Campos cantaba “Pregón de coplas”, “La rumbamberra”, “Espinita” y “No tengo interés ninguno”. Vid. Beni de Cádiz: *Beni de Cádiz*, Sevilla, Fonotrón, 2012.

⁵²⁰*Grandes éxitos del Beni de Cádiz*, Barcelona, Ediciones Fonográficas, 1973.

⁵²¹ En su cante por bulerías al golpe, muy representativo de esta cantaora, acompañada por Diego del Gastor, es posible escuchar una recreación del estribillo de “No me llames Dolores” de León y Quiroga. También realiza una interpretación muy libre de “Te lo juro yo”, de los mismos autores. Vid. Diego del Gastor: *Honores a Diego del Gastor: un genio de la guitarra (1908-2008): IV Circuito Flamenco “Entre naranjos y olivos”*, Sevilla, Calé, 2008.

⁵²² Joselero graba el cuplé por bulerías “Nació de gitano rico”, cuplé anónimo registrado anteriormente por Antonio Mairena. Vid. Joselero de Morón: *A Diego el del Gastor en Morón*, con la guitarra de Diego de Morón, Fonomusic, 1978.

⁵²³ También Diego del Gastor se encontraba en ocasiones muy cerca de la canción española, aspecto que apenas ha sido considerado por la crítica flamenca. Mercedes López Barroso, hija de Vicente el Barbero, me cuenta cómo, siendo ella niña, la acompañaba Diego con la guitarra en “La Niña de Puerta Oscura”. Y me dice literalmente: “Me llevaba como si fuese un piano”.

sin la tradición anterior de Vallejo, Pastora Pavón, o Canalejas, que iniciaron unas recreaciones flamencas tan libres. En este sentido, nos parecen de interés las palabras de Manuel Ríos Ruiz:

*Hoy la tendencia que más se denota en muchos artífices de la bulería es la mezcla de las estrofas de cuplé o con canción con la letra corta de la bulería clásica. Es una costumbre que viene de lejos, pero que se acentuó en los años sesenta en los intérpretes de Utrera y de Lebrija, influyendo hasta en los de Jerez y, muy especialmente, en los cantaores para bailar*⁵²⁴ ...

Debemos considerar a Bernarda de Utrera y las versiones que realiza de la canción por bulerías: “Romance de María de las Mercedes”⁵²⁵, “Romance de la reina Juana”⁵²⁶, “La senda del viento”, del repertorio de Rafael Farina, o su recreación muy libre de “¡Triana, Triana!”, canción de Juan Mostazo para la película *Carmen la de Triana*⁵²⁷. Se trata de actuaciones siempre con guitarra. Se inserta la copla tradicional como preludio, otorgando este carácter fragmentario, tan familiar en el flamenco. Estas canciones, que provienen de la tradición escrita, se convierten definitivamente en la voz de Bernarda en patrimonio de una cultura oral, con el consiguiente olvido del autor. Junto a estas versiones por bulerías, hallamos otro tipo de interpretaciones, como la que se nos presenta en “Callejuela de un pueblo perdió”, liviana, canción y malagueña, adaptación de la canción “En un mundo extraño”.

También Fernanda participa de manera especial en estas recreaciones de la canción española. Recordemos la grabación “Se lo achacan a mi cuerpo”. Llama la atención el sentido fragmentario, pues las coplas tradicionales se unen de nuevo a distintas letras de autor. Otro ejemplo muy conocido es “Ten cuidado”, poema musicalizado de Rafael de León, o la célebre “Se nos rompió el amor”⁵²⁸. Hemos de considerar la expresividad flamenca que transmiten las hermanas de Utrera en su interpretación de la canción española. Si cantan “Romance de la reina Juana”, logran despojarlo de su acontecer histórico para presentarlo en su desnuda humanidad. Al interpretar “Madrina” nos dejan la historia de amor, en su esqueleto doloroso, desnuda de costumbrismo y encuadre andalucista.

Ocupa un lugar destacado Perrate de Utrera. Aparte de su cante majestuoso por seguriya o soleá hallamos las bulerías festeras en las que

⁵²⁴ Manuel Ríos Ruiz (1997): *op. cit.*, p. 200.

⁵²⁵ Creación de Quintero, León y Quiroga.

⁵²⁶ Canción de Miguel Rodríguez Algarra que interpretaba Antonio Amaya.

⁵²⁷ Fernanda y Bernarda de Utrera: *Cultura Jonda VII*, Sevilla, Fonomusic, 1997.

⁵²⁸ Fernanda de Utrera: *Raza y Compás*, con las guitarras de Manolo Domínguez y José Luis Postigo, Sevilla, Pasarela, 1990. Todos los temas aquí aparecen como populares.

suele incluir fragmentos del llamado cuplé, o también, la canción americana. Estas canciones se convierten en Perrate en verdaderas coplas flamencas⁵²⁹. Muchas de ellas van a ser cantadas por Gaspar de Utrera: “Tengo cuatro senderos”, “Candela, la de las Minas”⁵³⁰, “El camino de la vida”... Memorables son las recreaciones de Gaspar de “Poner farolas”, “Amapola”, “Una cantaora”. Destaca también el sentido fragmentario. Encontramos versos de “Amante de abril y mayo”, “Madrina”, “Tientos del reloj”, “Tres puñales”, “Mi mal no tiene remedio”⁵³¹, etc. Como vemos, siguen estando muy presentes las creaciones de Rafael de León⁵³². Sin embargo, debemos hacer una precisión respecto a esta idea. La interpretación flamenca de la canción alcanza en los cantaores de Utrera la máxima libertad. Podemos hablar de auténtica conversión en coplas populares, pues en sus versiones la canción se fragmenta, las letras cambian, cantan con total libertad, se difunden en variantes, etc. La canción española se ha convertido definitivamente en un potencial creador de folclore. En este sentido, las letras de Rafael de León, fragmentadas y cantadas con total libertad, aparecen registradas en las grabaciones como letras populares⁵³³. Y son coplas populares sobre todo por la identificación que el cantaor realiza con las letras que canta, un hecho muy evidente en el caso de Gaspar de Utrera. Existe un proceso absoluto de interiorización de estas canciones, en las que importa únicamente el dolor expresado, la pena amorosa. El yo lírico femenino con el que identificamos estas historias da paso ahora a la voz masculina. Ocurre en las versiones de “Candela, la de las Minas” o “Tientos del reloj”. Se adelgaza lo narrativo en favor de una mayor expresión lírica.

En la actualidad Tomás de Perrate, con recreaciones musicales distintas, realiza sus propias versiones de la tradición flamenca que representa. Destaca también en estas grabaciones la herencia del cuplé por bulerías, homenajando a Perrate y a Gaspar de Utrera. Siguen alcanzando gran protagonismo las canciones de Rafael de León, de las que se cantan fragmentos y aparecen como coplas anónimas de la tradición popular⁵³⁴.

⁵²⁹ El Perrate de Utrera, Sevilla, Senador, “Flamenco de Arte”, 1996.

⁵³⁰ Canción de Quintero, León y Quiroga estrenada por Juanita Reina.

⁵³¹ Canción del maestro Monreal que interpreta con orquesta Lola Flores en la película *Estrella de Sierra Morena*.

⁵³² Hemos podido ver en la Bial de Flamenco que se celebra estos días cómo la canción española se sigue interpretando por bulerías por los cantaores de Utrera como repertorio auténticamente popular. En el espectáculo *Yo vengo de Utrera* se cantaban, entre otras canciones, algunos versos de “La Guapa” de Ochaíta, Valerio y Solano.

⁵³³ Vid. Gaspar de Utrera: *Casta*, Madrid, Universal Music Spain, 2005.

⁵³⁴ Tomás de Perrate: *Infundio*, Sevilla, MRP Producciones, 2010.

En la historia del cuplé por bulerías que se desarrolla a lo largo del siglo XX, los cantaores adaptan principalmente las zambras orquestadas o pasodobles a una nueva musicalidad, el ritmo flamenco de las bulerías. Surgen nuevos ritmos en la interpretación, como el aire de bulería romanceada, tan relacionado con Antonio Mairena. Las letras se acortan, se unen a otras y sufren un proceso de aflamencamiento. No hay que dejar de señalar, por otro lado, la importante tendencia que existe en este género a la escenificación, aspecto característico del citado Mairena, que han desarrollado artistas como Adela la Chaqueta, María Soleá, Fernanda y Bernarda de Utrera, Chano Lobato, María Vargas⁵³⁵, Juana la del Revuelo, Aurora Vargas⁵³⁶, etc.

1.6. MÁS ALLÁ DE LO LITERARIO. EL CINE COMO ESPEJO DE MESTIZAJE

Desde finales del XIX va surgiendo una voluntad de separación del flamenco de la cultura de masas, y una oposición a este género nuevo llamado cuplé, unido a los aspectos más comerciales de la modernidad. No obstante, a pesar de esta búsqueda idealizadora de cultura popular, flamenco y cuplé son dos géneros absolutamente vinculados a la época moderna, a un tiempo de efervescencia, crisis y renovación teatral⁵³⁷. Aunque estén diferenciándose cada vez más y constituyéndose en el fin de siglo como dos géneros independientes, una corriente de casticismo, herencia de la cultura romántica, va a permanecer en el teatro. Tal espíritu tiene que ver con el andalucismo que invade la escena nacional, y que es, en muchos casos, renovador, inspirador de aspectos muy vanguardistas⁵³⁸.

Debemos recordar cómo la copla flamenca sirve de inspiración de obras dramáticas, como ejemplifican *Malvaloca* o *La Lola se va a los puertos*. El andalucismo sigue siendo un motivo constante en el teatro y la zarzuela⁵³⁹, pero la escena manifiesta una nueva concepción del sur, y una

⁵³⁵La cantaora jerezana María Vargas realiza una grabación con la guitarra de Manolo Sanlúcar, en la que une los fandangos, alegrías, soleares o tarantas a canciones por bulerías como "Puentecito" o "Antonio Vargas Heredia". María Vargas: *Reina del cante gitano*, Madrid, Difesco, 1978.

⁵³⁶ Muy popular es su versión por bulerías de "Una cantaora" de Quintero, León y Quiroga.

⁵³⁷ Mercedes Gómez García-Plata (2005): *art. cit.* p. 20: "A pesar de las oposiciones de tipo ideológico que los intelectuales desde Demófilo hasta Lorca o Falla han querido ver entre flamenco escénico o arte popularizado y el flamenco íntimo, modelo idealizado de cultura popular, la relación entre estas dos facetas no fue, ni es tan conflictiva en la realidad".

⁵³⁸ Serge Salaün (1990): *op. cit.*; Salaün (2005): *art. cit.* Véase el artículo de Pepa Anastasio: "El cuplé como performance", *Revista Transcultural de Música*, 13, 2009.

⁵³⁹Debemos mencionar la importancia de la obra *El gato montés*, 1917, creación de Manuel Penella. En el estreno de Nueva York participan Pastora Imperio y una jovencísima Conchita Piquer.

nueva concepción de la mujer. Así lo demuestran los Álvarez Quintero⁵⁴⁰, y, sobre todo, Antonio y Manuel Machado.

La canción española, cual si fuese copla popular, también motiva la creación de obras dramáticas. Salvador Valverde y Rafael de León, con la música de Manuel Quiroga, estrenan en 1935 la recreación teatral de *María de la O*⁵⁴¹, a partir de la canción del mismo nombre, e interpretada por la actriz María Fernanda Ladrón de Guevara. Más tarde estrenarán la comedia *María Magdalena*. Existe un camino de ida y vuelta entre canción y teatro, pues en algunos casos es la obra dramática el motivo de inspiración musical, como demuestran las canciones de Guichot y Bódalo “Malvaloca”, o “Mariquilla Terremoto”, nacida de la obra de los Álvarez Quintero⁵⁴².

La importancia de lo andaluz en el teatro y la construcción progresiva de un imaginario flamenco no podemos desvincularla de la renovación del baile escénico. Hay que tener en cuenta en los primeros años del siglo XX la trascendencia de estas representaciones. Pastora Imperio, La Argentina⁵⁴³, Vicente Escudero o La Argentinita eran artistas muy ligados a la modernidad que dieron a lo andaluz una repercusión internacional⁵⁴⁴. Destaca el canto, la danza, la recitación, y una extraordinaria renovación escenográfica, llevada a cabo por los pintores más vanguardistas⁵⁴⁵.

El amor brujo, en este sentido, supone un auténtico acontecimiento para la creación artística. Inspirado en la tradición popular andaluza y creado por Manuel de Falla para Pastora Imperio, es un ejemplo de andalucismo, teatro, música y poesía. Miguel de Molina, en sus comienzos como bailarín, está intensamente vinculado a esta obra, pues interpreta “La danza del fuego” con Soledad Miralles, y más tarde, colabora en la versión de Antonia Mercé. Molina es uno de los artistas más ligados a la

⁵⁴⁰ En este sentido, estamos de acuerdo con las reflexiones que Rafael Cansinos Assens realiza sobre Serafín y Joaquín Álvarez Quintero en *La copla andaluza*.

⁵⁴¹ La obra *María de la O*, como la canción, es una recreación teatral de la copla, realizada desde las mismas coplas, como ocurre en las canciones.

⁵⁴² Vid. Amalia Molina: *op. cit.*

⁵⁴³ Ninotchka Devorak Bennahum: *Antonia Mercé, El flamenco y la vanguardia moderna*, Barcelona, Global Rhythm, 2009.

⁵⁴⁴ Idoia Murga Castro: “La Argentina y La Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata” en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 85-86, Fundación Francisco Giner de los Ríos (Institución Libre de Enseñanza), Madrid, 2002, pp. 11-23 y “La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934): Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías” en Carmen Giménez Morte (ed.): *La investigación en Danza en España*, Valencia, Mahali, 2012, pp. 33-40.

⁵⁴⁵ Para un análisis detenido de este tema, véase Idoia Murga Castro: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata*, Madrid, CSIC, 2009.

experimentación teatral de la época, y, por supuesto, a la unión de flamenco y variedades. La lectura de sus memorias nos revela el ambiente teatral de principios de siglo donde se unen flamencos y artistas del cuplé como Ofelia de Aragón o Mercedes Serós⁵⁴⁶.

De gran interés son los espectáculos de La Argentinita. En *Las calles de Cádiz*, 1932, encontramos su versión de *El amor brujo*, *Sevillanas del siglo XVIII*, *El café de Chinitas* o *El tango del escribano*. Aparece en ellos un cuerpo de baile flamenco en el que intervienen: Antonio de Triana, Niño Gloria, Rafael Ortega, El Lillo, Ignacio Espeleta, La Macarrona, La Jeroma, Manolo, el de Huelva⁵⁴⁷. *Las calles de Cádiz* es una obra creada por Ignacio Sánchez Mejías, con la colaboración de Federico García Lorca y es considerada en la época un espectáculo absolutamente innovador⁵⁴⁸. Esta escenificación de canciones es fundamental en el origen y desarrollo del género de la canción española y en el nacimiento de los nuevos espectáculos folclóricos⁵⁴⁹. También García Lorca, recordemos su grabación de *Canciones populares españolas*, realiza una labor importante, pues escenifica las canciones populares en los finales de sus obras dramáticas⁵⁵⁰.

Hay que destacar la importancia que adquiere la comedia musical en la evolución de flamenco y canción española. Sin carácter exhaustivo, citaremos algunos ejemplos, que, con desigual interés dramático, nos muestran este panorama de experimentación continua en el que tanto cantaores como cancioneros están profundamente vinculados a los espacios escénicos.

En *La copla andaluza*⁵⁵¹, creación de Quintero y Guillen, 1928, actúan Angelillo, Estrellita Castro, Lola Cabello, Manuel Centeno, etc. Niño de Marchena realiza su propia versión con el cantaor Jesús Perosanz.

⁵⁴⁶ Miguel de Molina: *op. cit.*

⁵⁴⁷ Juan José Téllez: "Las Calles de Cádiz. El origen de una leyenda" en *La nueva Alboreá. Revista de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco*, 3 (julio-septiembre de 2007), pp. 18-24.

⁵⁴⁸ María Jesús Barrios Peralbo: "Reseñas sobre la figura de Encarnación López Júlvez "La Argentinita" en *Danzararte, Revista del Conservatorio de Danza de Málaga*, año 2009, nº 5, pp. 58-61.

⁵⁴⁹ Romualdo Molina: *op. cit.*

⁵⁵⁰ Marco Antonio de la Ossa Martínez: "Federico García Lorca y la música: el flamenco y la música tradicional" en José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura (eds.): *op. cit.*, pp. 85-97.

⁵⁵¹ Existe una tradición anterior a *La copla andaluza* con obras como *El Café Novedades o La de las perlas*, 1922, o *Málaga, ciudad bravía*, de 1924, en la que intervienen Niño de Marchena y Ramón Montoya. Se trata de una tradición que crece a partir del concurso de Granada. Véase Eugenio Cobo: "Teatro flamenco" en José Luis Navarro y Miguel Roperó Núñez: *op. cit.* V. III., pp. 231-246. Vid. Eugenio Cobo: *La comedia andaluza*, Barcelona, Carena, 2013.

Tras esta comedia llega *El alma de la copla* con las actuaciones de La Andalucita, Pena (Hijo) y Guerrita. Muchas fueron las obras que siguieron la estela de *La copla andaluza*, como *La embriaguez de la gloria* de 1934, con Angelillo, Guerrita y los bailaores Antonio y Rosario como “Los Chavalillos Sevillanos”. Con el espectáculo de Angelillo celebrado en el Circo Price en 1934, se incorpora definitivamente la orquesta a la música flamenca⁵⁵², aunque esta orquestación inicial, como ya mencionamos, la realizan una década antes los autores del cuplé.

Consideremos el estreno en 1933 en el Teatro Pavón de la revista flamenca *Socorro en Sierra Morena*, con un número en el que actúan El Americano, Niño del Museo, Niño del Alcázar y Luis Yance, junto a Estrellita Castro⁵⁵³. En el Teatro Bretón, la compañía de Estrellita Castro con el cantaor Niño de Utrera en 1936. El estreno de la revista *Las Leandras* en el Teatro Eslava cuenta en sus últimos días de representación con la presencia de Marchena y Montoya⁵⁵⁴.

Los espectáculos de los años veinte y treinta muestran una gran inspiración en la cultura popular. Digno de mención es el prólogo de *La copla andaluza*. Expresa la tendencia de huida del flamenquismo que caracteriza a la época, y la búsqueda de una verdadera cultura del pueblo, aspectos muy cercanos a los que se transmiten en la obra *Morena clara*, también de Guillén y Quintero. Curiosamente, aunque pueda parecer lo contrario, la defensa que en este teatro se realiza de la copla y de lo flamenco está muy cerca de los presupuestos ideológicos del Concurso de Granada, y de la obra de Antonio y Manuel Machado, *La Lola se va a los puertos*, 1929. En esta última encontramos una huida absoluta de lo que representa el flamenquismo, con una mirada honda y profunda de lo popular, simbolizada en lo femenino⁵⁵⁵.

Los espectáculos citados constituyen el antecedente de las funciones folclóricas de posguerra donde los cantaores van a adquirir un gran protagonismo⁵⁵⁶. Hay que considerar, sin embargo, la profunda ruptura que

⁵⁵² Nos referimos al espectáculo anunciado como “El artista dos veces tenor. Angelillo ante la orquesta y Angelillo ante la guitarra”, y que se presenta como “primera velada de ópera flamenca”. Vid. Blas Vega (1996): *op. cit.*

⁵⁵³ David Pérez Merinero facilita notas de prensa de mucho interés en la entrada “Una revista con flamencos” en su blog *Papeles flamencos*, 25 de julio de 2012.

⁵⁵⁴ Eugenio Cobo: *op. cit.*

⁵⁵⁵ Coincidimos con Carlos y Pedro Caba en el interés que presentan estas obras en relación con lo jondo. Carlos y Pedro Caba: *op. cit.*, p. 56: “Ahí está *La copla andaluza*, y mejor, *El alma de la copla*, de la firma Guillén y Quintero, de ricas cualidades estéticas; autores que darán su obra jonda el día en que pierdan sus pudor de noveles. Y ahí está, sobre todo, la más profunda y fértil creación del alma del cante jondo en *La Lola se va a los puertos* de los Machado”.

⁵⁵⁶ Hurtado Balbuena, Sonia: *op. cit.*; Blas Vega (1996): *op. cit.*; Manuel Román: *op. cit.*

en todos los ámbitos de la vida supone la guerra civil española. Se fractura radicalmente la enriquecedora unión de elitismo, vanguardia y cultura popular que caracteriza la vida escénica de los años veinte y treinta⁵⁵⁷. El empobrecimiento de la cultura afecta a la vida teatral y a las creaciones artísticas. Como es sabido, en los años cuarenta, se impone, además, una censura bastante rigurosa que va a condicionar la realización de estas representaciones. No obstante, aunque con un tipo de espectáculo distinto, exento de la experimentación y la modernidad de las anteriores décadas⁵⁵⁸, sujeto muchas veces a la personalidad de los intérpretes y a requisitos comerciales⁵⁵⁹, podemos hablar de una continuidad escénica donde siguen uniéndose cantaores y cancioneros. Así pues, en las representaciones folclóricas de posguerra continúa el desarrollo de los espectáculos lírico-teatrales de los años treinta. Coinciden más que nunca artistas del flamenco y la canción. Va a tener lugar en estos años el desarrollo pleno de la canción española⁵⁶⁰. Nos detendremos especialmente en la unión de artistas de uno y otro mundo, donde alternan las canciones y el cante, como es sabido por los repertorios y por la crítica de la época⁵⁶¹.

Conocida es la importancia que en estos espectáculos alcanzan los maestros Quintero, León y Quiroga⁵⁶², y, por supuesto, Conchita Piquer, quien fija el modelo que debían seguir⁵⁶³, y quien contrata para su compañía a los cantaores más populares del momento. Estas representaciones de los años cuarenta son fundamentales, como decimos, en el nacimiento canónico de la canción española, pero también son relevantes para el flamenco, por la presencia que en ellas tienen los cantaores. En estos años se consolida la figura del cantaores como

⁵⁵⁷Para un análisis detenido de los años veinte y treinta, véase Beatriz Martínez del Fresno: “Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927”, en María Nagore Ferrer, Leticia Sánchez Andrés y Elena Torres (coords.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCM, 2009, pp. 455-478.

⁵⁵⁸ Romero Ferrer (2016): *op. cit.*

⁵⁵⁹ Acosta Díaz *et alii* (eds.): *op. cit.* Vid. Eugenio Cobo: “Los espectáculos teatrales de Posguerra” en José Luis Navarro y Miguel Roperó Núñez: *op. cit.*, V. III, pp. 307-312.

⁵⁶⁰ Sin embargo, debemos considerar que el espectáculo folclórico va caminando hacia una identificación absoluta entre un género y otro. Todo gira en torno a una figura que puede ser Conchita Piquer, Marchena, Valderrama, Juanita Reina o El Príncipe Gitano. Véase Eugenio Cobo (1996): *art. cit.*

⁵⁶¹ Así nos lo dice la crítica, por ejemplo, de un espectáculo de Valderrama: “Aparte las bellas canciones del espectáculo, Valderrama cantó por soleares, martinetes, fandanguillos y alegrías, siendo especialmente ovacionado en los dos últimos cantes” (*ABC de Sevilla*, 6 de mayo, 1951).

⁵⁶² Eugenio Cobo (1995): *art. cit.* p. 308: “Mejores logros son los libretos escritos por Ochaíta, Perelló, Rafael de León, Quintero y los músicos Azagra, Mezquita, Niño Ricardo y los grandes compositores Solano y Quiroga”.

⁵⁶³ Blas Vega (1996): *op. cit.* Quintero, León y Quiroga crean para Conchita Piquer las estampas de *Ropa tendida* (1940), y más adelante, *Retablo español* (1943).

cancionero. Creemos que este acercamiento no se da únicamente por cuestiones comerciales, sino por los vínculos existentes entre los dos géneros⁵⁶⁴.

Sin embargo, a pesar de esta continuidad con una tradición anterior y de la pervivencia de un imaginario artístico, existe un rechazo premeditado de las grandes figuras de los años treinta, que habían desarrollado una gran labor musical y escénica, y sin las cuales estos espectáculos no existirían. Hay un olvido consciente de García Lorca, *La Argentina*, *La Argentinita*⁵⁶⁵, Angelillo, Salvador Valverde, etc. Quizá sea el poeta y comediógrafo sevillano el más olvidado de todos. Tras la guerra civil, se oculta que existió un trío formado por Valverde, León y Quiroga, al que se deben los éxitos “María de la O”, “Ojos verdes”, “Doña Sol”, “Triniá”, “¡Ay, Maricruz!”, etc. La canción española se olvida de la época de las variedades⁵⁶⁶, como después lo va a hacer también el flamenco. La crítica flamenca, en los años cincuenta, va a renegar de una época que introdujo la orquestación en los cantes, y la canción española, a partir de la guerra civil, pretende constituirse *ex nihilo*, renunciando a los grandes nombres de las décadas anteriores.

Continuando con la presencia de los cantaores en los espectáculos folclóricos, hemos de recordar que Manolo Caracol actúa en la compañía de Conchita Piquer, y que Mairena lo hará más tarde en la de Juanita Reina. También Valderrama, antes de crear sus propios espectáculos, es contratado para *Retablo español* de Quintero León y Quiroga⁵⁶⁷, en el que habían actuado en 1943 Manolo Caracol y Amalia de Isaura. En *Las calles de Cádiz*, reposición de la obra de Sánchez Mejías para Conchita Piquer, colabora Niño Ricardo, Melchor de Marchena, Pastora Pavón, Pepe Pinto, entre otros cantaores y figuras del baile⁵⁶⁸. También en la compañía de Concha Piquer, El Cojo de Huelva, el bailar Josele y Juanito Varea.

⁵⁶⁴ En este sentido, estamos de acuerdo con Catalina León cuando nos dice lo siguiente: “La asociación de la canción andaluza y el flamenco no ha sido únicamente una cuestión comercial, una forma de atraer al público en los espectáculos folclóricos, sino que ha resultado una asociación natural que, además de aparecer en los escenarios, también ha aparecido en su reflejo cinematográfico”. Vid. Catalina León: *op. cit.*

⁵⁶⁵ La crítica teatral de los años cuarenta es fundamental para entender la importancia de los espectáculos folclóricos en la cultura de masas. En la reflexión en torno al polémico folclore, destacan los artículos de Alfredo Marquerie. Éste alaba la labor de Antonio Quintero como pionero en la escenificación de la copla flamenca, y por supuesto, la labor del trío Quintero, León y Quiroga, así como la interpretación de Conchita Piquer. Aunque Marquerie insiste en la herencia que los espectáculos de *La Argentinita* suponen para Conchita Piquer (véase, por ejemplo, Alfredo Marquerie en *ABC*, 22-5-1946), encontramos con frecuencia en la crítica teatral el olvido de los grandes creadores de los años treinta.

⁵⁶⁶ También lo pone de relieve Álvaro Retana, sostiene cómo la nueva canción española se construye con el olvido de la época de las variedades. Véase Retana: *op. cit.*

⁵⁶⁷ Eugenio Cobo (2007): *op. cit.*

Estrellita Castro contrata en 1946 para *Romería* al cantaor Manolo Fregenal y al bailar flamenco Josele. Más tarde, dicho espectáculo se lleva al Teatro Villamarta de Jerez con la participación de artistas flamencos como el citado Josele o Amalia Román.



Fig. 3: *Celebridades del Cancionero*: Conchita Piquer, Alas, 1940.

Sobresale, como es sabido, en estos espectáculos la figura de Manolo Caracol. Destacamos como hitos en su carrera la colaboración en la compañía de Pastora Imperio, donde pudo conocer las posibilidades de éxito de esta unión de flamenco y espacio dramático⁵⁶⁹. Recordemos la escenificación de la zambra orquestal en los espectáculos que realiza con Lola Flores, con su hija Luisa o con la bailaora Pilar López. Si tenemos en cuenta el orden cronológico podemos citar los siguientes: *Canto a la soleá*, *A Sevilla me voy*, *Pasa la caravana*, *Un bautizo en Triana*, con Custodia Romero, Rafael Ortega y Pastora Imperio. En 1941 se estrena *Cuatro faraones* con las figuras de Valderrama, El Sevillano, Pepe Pinto y Manolo Caracol, creado, en principio, por Conchita Piquer. Gran valor artístico alcanzan, como es sabido, los espectáculos con Lola Flores: *Zambra*, *La*

⁵⁶⁸ *Gran Teatro Cervantes. Presentación de Conchita Piquer*, ABC, Sevilla, jueves 8 de diciembre de 1938: "Se presenta rodeada de figuras tan prestigiosas en el arte andaluz como Rita Ortega, La Macarrona, Concha Romero, La Malena, Enriqueta Reyes, Rafael Ortega y otros..." Véase Apéndice documental, p. 328.

⁵⁶⁹ Catalina León: *op. cit.*

maravilla errante, *Cante y pasión*, así como los que realiza con su hija Luisa Ortega, *La copla nueva*, o *Torres de España*. De gran importancia son, por otro lado, los espectáculos de Juanita Reina. Con ella colabora Pepe Pinto en *Solera de España*. Beni de Cádiz lo hacía en la compañía de Manolo Caracol y Lola Flores en los años cuarenta. Más adelante, también participa en la compañía de Juanita Reina.



Fig. 4: Lola Flores y Manolo Caracol. Cancionero de *La maravilla errante*, Bistagne. 1950.

Hemos tenido en cuenta, hasta ahora, las funciones de Conchita Piquer, Juanita Reina y Manolo Caracol, pero en los años cuarenta los artistas del flamenco continúan su propia vinculación con los espacios escénicos, desarrollando el camino que inician en la década anterior. Ejemplo de lo que decimos son las creaciones de Niño de Marchena, Juanito Valderrama, Manuel Vallejo, La Niña de la Puebla, o Canalejas de Puerto Real.

Marchena continúa su andadura teatral con la creación del espectáculo *Curro Lucena*. En los cincuenta estrena *Motivos del Cante* que une a cantaores como Pepe Azuaga, Niña de Castro, y cancionistas como Mercedes Chacón o Rafaela de Córdoba. En 1956 dirige su compañía con La Niña de Antequera, Manolo, el Malagueño, Canalejas, Los Gaditanos y las canciones andaluzas de Rafaela de Córdoba. Sigue vinculado en los años sesenta a funciones que muestran la unión de los dos géneros, como el espectáculo *Pasan las estrellas*, que reúne a La Paquera, Estrellita Castro, Gracia de Triana y Melchor de Marchena.

Por otro lado, Canalejas estrena en los años cincuenta *Alegría de los puertos* de Currito y Monreal, donde interpreta “El Gran Reverte”. Muy populares son los espectáculos *Sol y sombra* y *Cuando la noche es eterna* de La Niña de la Puebla, anteriores a la guerra civil. A partir de la posguerra, Dolores Jiménez continúa su trayectoria en las compañías de Marchena, Valderrama o Rafael Farina. Ya mencionamos la importancia de los maestros Quintero, León y Quiroga en *Coplas y amores*, *Pena y Oro* o *De París a Cádiz* de Juanito Valderrama. También Manuel Vallejo crea sus propios espectáculos escénicos como *El sentir de la copla* o *Seguiriya gitana*.

El andalucismo es un motivo de inspiración para la escena, pero muy pronto lo es también para el cine. Debemos aludir, desde los inicios del cinematógrafo hasta época reciente, al cine folclórico como espacio de unión de flamenco y canción española, de artistas de uno y otro mundo, de orquesta y de guitarra, aspecto que, para la flamencología tradicional, también ha contribuido a desvirtuar el sentido fundamental del cante.

La crítica cinematográfica ha estudiado el género folclórico sin establecer distinciones, considerando la expresión musical como una representación estereotipada de lo andaluz. Serían necesarios estudios que pusieran de relieve la distinción en el cine de los dos géneros artísticos, las íntimas relaciones que en el marco de la película mantienen, y cómo se alimentan mutuamente⁵⁷⁰. Es cierto que con frecuencia lo flamenco se reduce a una intervención esporádica, y se trata de un flamenco teatralizado y aislado de su marco natural, pero también es cierto que la canción no se despoja del sentir popular andaluz. Algunas películas, en este sentido, aunque lo hagan a través de la canción, van a alcanzar una gran relevancia, sobre todo en los años treinta, en cuanto a la representación de un imaginario flamenco. Al mismo tiempo, gracias al cine, este imaginario queda establecido plenamente en la canción española⁵⁷¹.

El cine muestra el nacimiento de la canción, es fundamental en su conformación como género⁵⁷², y refleja la relación que ésta mantiene con el flamenco y con los artistas del flamenco. Así, Conchita Piquer y Niño de Marchena en *La Dolores*; Carmen Amaya, Angelillo y Pepe Palanca en *La*

⁵⁷⁰ El investigador flamenco Eugenio Cobo nos ofrece en un libro reciente un resumen de las películas folclóricas en las que ha tenido presencia el flamenco. Él establece la distinción de copla y flamenco en el género folclórico, pero habría que analizar la relación que ambos géneros mantienen en el cine. Véase Eugenio Cobo: *El flamenco en el cine*, Sevilla, Signatura, 2013.

⁵⁷¹ Las películas de Florián Rey y las declaraciones que realiza en sus entrevistas son imprescindibles. Véase Román Gubern: *El cine sonoro en la República, 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977, pp. 125-126.

⁵⁷² Acosta Díaz *et alii* (eds.): *op. cit.*

hija de Juan Simón; Estrellita Castro y Niño de Utrera en *Rosario, la Cortijera*; Imperio Argentina y Pepe de la Matrona en *La hermana San Sulpicio*; Marchena, Carmen Amaya y Lola Flores en *Martingala*; Niño de Mairena canta la famosa canción de la película *María de la O*, en la que intervienen Carmen Amaya y Pastora Imperio; Ramón Montoya junto a Imperio Argentina en *Carmen, la de Triana...* No debemos olvidarnos tampoco de las películas de Manolo Caracol y Lola Flores: *Embrujo, Jack, el negro, La Niña de la venta*; Pepe Marchena y Antoñita Moreno en *La reina mora*; en *La Lola se va a los puertos*, junto a Juanita Reina, suena el canto de Pepe Pinto y la guitarra de Melchor de Marchena; Bernardo de los Lobitos en *María Fernanda, la Jerezana*; Pastora Imperio y Juanita Reina en *Canelita en rama*; Rafael Farina en *Café cantante*, cuya protagonista es Imperio Argentina; Manolo, el Malagueño en *Cruz de Mayo*; Fosforito junto a Juanita Reina en *La novia de Juan Lucero*.

Recordemos que el estereotipo andaluz, ligado a lo flamenco y a lo gitano, condiciona el cine folclórico desde sus inicios, desde películas como *Carmen*⁵⁷³ o *Los arlequines de seda y oro* protagonizadas por Raquel Meller, hasta el cine de la República y el que se realiza a partir de los años cuarenta. El baile adquiere un gran protagonismo en esta teatralización primera: *La danza fatal* o *Gitana cañí* de Pastora Imperio, *Flor de otoño, Rosario, la Cortijera*, donde baila La Argentinita, o *Malvaloca* con Amalia Molina. De gran interés por la recreación del andalucismo es la película *La bodega* de Benito Perojo, en la que Piquer canta y baila canciones populares, siempre con guitarra. Esta escenificación continúa en las películas de los años treinta protagonizadas por Angelillo, como ocurre en *El sabor de la gloria, El negro que tenía el alma blanca, La hija de Juan Simón*, y *¡Centinela, alerta!* Las dos últimas, con música del maestro Montorio, manifiestan el inicio en el cine de esta unión de canción y flamenco.

Consideramos, sin embargo, que es *María de la O*, la película de Francisco Elías, la que se convierte en 1936 en el primer ejemplo representativo de la unión de los dos géneros, y muestra en el arte cinematográfico la concepción trágica de Andalucía, que ya nos había reflejado la poesía y el teatro. El baile sigue alcanzando una gran relevancia como recreación de lo flamenco, con un interesante valor documental, pues encontramos las primeras intervenciones en el cine de Carmen Amaya, y una de las apariciones cinematográficas de Pastora Imperio, artistas que con su baile otorgan a la película momentos de gran plenitud estética.

⁵⁷³ Aunque aquí tengamos en cuenta fundamentalmente el cine español, en la creación del estereotipo flamenco de lo español alcanza una gran relevancia el cine francés. Uno de los ejemplos más representativos es la *Carmen* de Jacques Feyder.

La unión de guitarra y orquesta está presente desde el inicio. Uno de los momentos de mayor belleza es aquél en el que Imperio, tras oírse la entrada de la guitarra, baila la zambra instrumental, valioso testimonio de este género como una nueva escenificación flamenca. Se aprovechan los juegos de luces y sombras que permite la técnica cinematográfica. Por otro lado, pueden oírse en la película las dos canciones más populares de estos años: “Rocío” y “¡Ay, Maricruz!” de Valverde, León y Quiroga⁵⁷⁴. La presencia de estas figuras, la teatralización del gitanismo, por ejemplo, en la puesta en escena de “María de la O”, contribuye a la fusión de flamenco y canción tan característica de la época. La interpretación de la canción intensifica el maridaje de los géneros y muestra la influencia en el flamenco de la canción andaluza. Se canta “María de la O” cual si fuese copla flamenca⁵⁷⁵. Todo contribuye a esta unión: el lugar, la indumentaria, la posición, etc. Hay que añadir el hecho de que tras el actor Julio Peña se esconde la voz de Niño de Mairena. A este proceso se suman las distintas versiones que se realizan de la canción en la película. Tras la interpretación como zambra con guitarra, se cantará como cuplé por bulerías por la cantaora Niña de Linares, documento muy fiel de cómo los cantaores de la época realizaban una interpretación distinta de las zambras orquestales.

Ya en los años treinta comienza el mestizaje mediante el cual una cancionista interpreta a una gitana que no canta flamenco, sino la canción española con orquesta, como podemos ver en *Carmen la de Triana*⁵⁷⁶, *Morena clara*⁵⁷⁷, *El Barbero de Sevilla*⁵⁷⁸, o *Rosario, la Cortijera*⁵⁷⁹, entre otras. La película folclórica evoca el universo que hallamos en la canción española: la música dentro de la música. Hay continuas referencias al mundo flamenco, a los distintos estilos, a cafés de cante, etc. Nos llama la

⁵⁷⁴ Es muy interesante comprobar, en un análisis comparativo, cómo lo que es guitarra y melodía flamenca en la ambientación teatral, (“Se escuchan las guitarras, que tocan una melodía flamenca que durará toda la escena entre María de la O y Juan Miguel”), se convierte en la película en la canción con orquesta de Valverde, León y Quiroga: “¡Ay, Maricruz!”

⁵⁷⁵ En la obra teatral, la canción con orquesta suena al final de la obra. Vid. Valverde, León y Quiroga: *María de la O*, La Farsa, 4 de julio de 1936.

⁵⁷⁶ La gitana Carmen interpreta en esta película “Antonio Vargas Heredia”, “Los piconeros”, “Triana, Triana”, entre otras canciones. Destaca la presencia de la guitarra de Ramón Montoya que da la entrada musical a la protagonista.

⁵⁷⁷ Muy populares son las canciones: “El día que nació yo” o “Falsa moneda”. La canción de Quintero, Guillén y Mostazo “El día que nació yo” aparece en la obra dramática, interpretada por la gitana Triniá con guitarra como seguidillas gitanas. Lo que en la obra de teatro es flamenco, en la película es canción española con orquesta, aunque con la musicalidad, primero, de soleá de Triana, y más tarde, de seguriya.

⁵⁷⁸ Aquí Estrellita Castro interpreta el famoso “Pregón de las flores”.

⁵⁷⁹ Esta película muestra a la perfección el nacimiento del estereotipo flamenco, unido al cante y a lo gitano. Por otro lado, muestra la incorporación a este estereotipo de un nuevo género, el de la canción andaluza. El cine no hacía más que reflejar un fenómeno que ya formaba parte de otros medios como el teatro.

atención la recreación costumbrista de motivos andaluces en escenas colectivas, de gran inspiración pictórica. En *Carmen la de Triana*, el ambiente de un café cantante, en *Morena clara*, la cruz de mayo, escena muy elogiada por la crítica, o una boda gitana en *María de la O*. Según los estudios antropológicos, se va creando una cultura distinta, una representación de lo andaluz afianzada por la identificación progresiva de flamenco y canción española, un nuevo concepto de lo folclórico que se exagera en las décadas siguientes⁵⁸⁰. Para Ángel Custodio Gómez González, nos encontramos, por ejemplo, en *Morena Clara*, con una presencia absoluta de los modos del flamenco, pero sin que haya una presencia real de la música flamenca⁵⁸¹.

Sin embargo, a nuestro juicio, esta nueva visión de lo andaluz no sólo adquiere relieve en cuanto representación costumbrista y estereotipada, sino que alcanza una gran relevancia como recreación de un ambiente trágico, en relación con el argumento de la película. Lo andaluz desde la tristeza comienza a relacionarse en este cine de los años treinta, no con la música popular, sino con la canción de autor. Destacamos especialmente *Morena Clara y Carmen, la de Triana*⁵⁸². Está naciendo en el cine la mirada modernista. Se consolida esta mirada triste de lo andaluz en la canción española, y su relación con la mujer⁵⁸³. Es cierto que la presencia real de la música flamenca se muestra en estas películas de manera marginal, por ejemplo, en un fondo musical de guitarra que muchas veces da la entrada a la protagonista, no obstante, creemos que a través de la canción española permanece el espíritu de la estética flamenca. Ahora el cine, como la literatura y la pintura de finales del XIX, e influido por estas manifestaciones artísticas, contribuye a desarrollar el mundo espiritual de lo jondo, pero lo hace a través de la canción, especialmente del género de la zambra, y del protagonismo femenino, análisis que echamos de menos en las perspectivas de estudio flamencas y cinematográficas.

⁵⁸⁰ Recordamos las palabras de Jo Labanyi sobre este asunto. Jo Labanyi: "Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo" en *Cuadernos de la Academia (Ejemplar dedicado a La herida de las sombras. El cine español de los cuarenta)*, nº 9, 2001, p. 87: "Más bien, al intentar fabricar el consenso nacional a través de un modo de comunicación masivo tal como lo es el cine, el primer franquismo se muestra partidario de un concepto de lo "nacional-popular" marcado por la hibridación y la modernidad". Véase también Ángel Custodio Gómez González: *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 2002.

⁵⁸¹ Ángel Custodio Gómez González: *op. cit.*

⁵⁸² Eugenio Cobo en *El flamenco y el cine* resalta el carácter flamenco de Imperio Argentina especialmente en la interpretación de petenera y tientos en *La hermana San Sulpicio*. Nosotros queremos reivindicar este carácter flamenco al interpretar la canción española.

⁵⁸³ Recuérdese, por ejemplo, el momento en que Imperio Argentina canta "Falsa moneda" en *Morena clara*, escena que evoca claramente la estética modernista de "Gitana del Albaicín" de Santiago Rusiñol. Similar analogía podemos encontrar entre la gitana Triniá al interpretar "El día que nació yo" y la representación pictórica de "Carmen" de Julio Romero de Torres.

A partir de los años cuarenta la recreación del cante adquiere en algunas películas una importancia narrativa. El fatalismo andaluz no sólo está unido a la canción española, sino a la expresión propiamente flamenca. Recuérdese, por ejemplo, la segunda versión cinematográfica de *Malvaloca*, 1942, inspirada en la obra teatral de los Álvarez Quintero, que recrea los momentos trágicos con el cante de Gracia de Triana, absolutamente inserto en el desarrollo argumental de la película⁵⁸⁴.

No obstante, predominan también en esta década aquellas obras que siguen mostrando la unión de flamenco y canción española. *Embrujo*, 1947, de Serrano de Osma, con Manolo Caracol y Lola Flores, pone de relieve, según la crítica, el reflejo cinematográfico de esta influencia de la canción que tiene lugar en el flamenco⁵⁸⁵. Algunos críticos atienden al carácter novedoso de la película, a su sentir vanguardista, a la voluntad de director y actores, como éstos manifiestan en diversas entrevistas, de acercarse a lo andaluz desde un punto de vista sobrio y verdadero⁵⁸⁶. A pesar de ello, no se tiene en cuenta, en este sentido, el carácter fundamental que, junto a la recreación del cante, adquieren las canciones de León y Quiroga, especialmente, la zambra orquestal, como ocurría en las películas de Florián Rey. Creemos que ésta constituye el mejor ejemplo de influencia del flamenco sobre la canción. La dramaturgia de la zambra recrea la espiritualidad de lo jondo y la estética de fatalidad que caracteriza al flamenco, la cual queda personificada en las figuras de Manolo y Lola.

A mediados de los años cuarenta, y, sobre todo, en los cincuenta, se exagera en el cine la unión de las dos manifestaciones artísticas. Al contrario que en los años treinta, se favorece una concepción muy teatral de lo andaluz. Las protagonistas, gitanas cantaoras, continúan cantando la canción española, como ocurre en *La Lola se va a los puertos*, *Filigrana*, *Lola*, *la Piconera*, la segunda versión de *Morena clara*, *La niña de la venta*, *Estrella de Sierra Morena*, *María de la O* de Ramón Torrado, etc. La indumentaria gitana de las protagonistas, el ambiente de costumbrismo, así como la letra de las canciones, se une a un proceso de confusión entre los dos géneros. Recordemos que muchas de las películas han nacido de la inspiración de una canción⁵⁸⁷, es decir, nos encontramos de nuevo, aunque fuese para aprovechar el éxito de una historia y de una intérprete, con el

⁵⁸⁴ No hay que esperar, por lo tanto, al cine realista de los cincuenta para encontrar esta importancia del cante flamenco en el desarrollo argumental.

⁵⁸⁵ Gómez González: *op. cit.*

⁵⁸⁶ Rafael Utrera Macías: "Manolo Caracol: presencia y actuación en el cine español" en *Cuadernos de EIH CEROA, Miscelánea cinematográfica y literaria*, número 12, 2010, pp. 17-41.

⁵⁸⁷ Así ocurre en *Filigrana* que nace de la canción "Arrieros somos" o en la segunda versión cinematográfica de *María de la O*.

proceso de teatralización de lo andaluz, como ha ocurrido tradicionalmente con la copla popular.

A pesar de lo que decimos, consideramos que algunas películas de estos años presentan todavía un gran interés en cuanto al desarrollo de una estética flamenca. Es lo que ocurre con *Filigrana* y *La Lola se va a los puertos*. Los personajes que interpretan Conchita Piquer y Juanita Reina recrean el imaginario femenino del cante, crean de nuevo una imagen de la tristeza andaluza, como lo había hecho Imperio Argentina en la década anterior. Recuérdese el momento en que Conchita Piquer canta con gran sobriedad y dramatismo la canción “Arrieros somos”, o realiza una interpretación muy flamenca de “Ojos verdes”⁵⁸⁸, con la guitarra de Melchor de Marchena⁵⁸⁹.

La unión de flamenco y canción llega a una de sus mayores expresiones en la adaptación cinematográfica de *La Lola se va a los puertos* de Juan de Orduña. En esta adaptación de la obra de los Machado se une la canción por seguiriyas de León y Quiroga “Una cantaora”, con el poema de Manuel Machado “La Lola”, en que se mencionan los distintos tipos de cante, realizándose una fusión particular entre copla y canción, que conduce a nueva concepción de lo andaluz, identificado con lo nacional. Por el valor simbólico que el personaje de La Lola alcanza, hay que prestar atención al hibridismo cultural que tiene lugar en la película, que la aleja del sentido primero del texto. Este mestizaje está presente en todo el desarrollo de la historia. Existe en el comienzo de las canciones una presencia de la guitarra, guitarra, por cierto, de Melchor de Marchena, a la que se une posteriormente la orquesta. Se exagera, en este sentido, algo que ya ocurría en el cine de la República, pero mostrando ahora un carácter más teatral. En algunas ocasiones, las canciones son introducidas por el baile de Juanita Reina, incluso, un cuerpo de baile flamenco acompaña a la protagonista por bulerías. Las canciones de autor son presentadas por La Lola como distintos estilos flamencos. En los momentos trágicos de la película suena como fondo el cante de Pepe Pinto. Destacamos el encuentro primero de los protagonistas en la noche, cuando suena la seguiriya de El Pinto como presagio de la tragedia.

Sin embargo, consideramos que esta primera versión cinematográfica de la obra de los Machado continúa desarrollando también a través de la canción ciertos aspectos de gran importancia en la estética flamenca: la relación ineludible de tristeza y cante, o la trascendencia de la seguiriya

⁵⁸⁸Conchita Piquer canta aquí “Ojos verdes”, aunque con letra distinta.

⁵⁸⁹ Carlos F. Heredero manifiesta que *Embrujo* y *Filigrana* son ejemplos de un folclorismo serio en los años cuarenta. Véase Carlos F. Heredero: *Las huellas del tiempo: cine español: 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.

como motivo trágico. Basta recordar el momento en que Juanita Reina, “por seguiriyas, Heredia”, nos ofrece la canción “Una cantaora”. Como nos dice el crítico Emilio Gallardo, “se ha de notar cómo la riqueza expresiva del flamenco es aprovechada en determinadas ocasiones, como en *La Lola se va los puertos*, donde se juega con el contraste entre el cante por soleares y seguiriyas para evidenciar el contrapuesto estado de ánimo de la protagonista al inicio y al final de la cinta”⁵⁹⁰. No obstante, añadimos que esta riqueza expresiva del flamenco no se da en el cante propiamente dicho, sino que se proyecta en la canción española.

La concepción teatral de lo andaluz se desarrolla, como decimos, sobre todo en los años cincuenta⁵⁹¹. Entre los ejemplos más llamativos de este carácter teatral podemos citar la adaptación cinematográfica de *Morena clara*, 1954, donde encontramos, cambiado el texto original y alejándose también del argumento de Florián Rey, una identificación constante de flamenco y género folclórico, que queda explícito en boca de los personajes. El folclore, naturalmente, se confunde con la canción de autor⁵⁹². La película es de mucho interés por el discurso ideológico que transmite, identificando con rotundidad flamenco y canción española, canción española y folclore, aunque todo este proceso se realiza, como nos dice Carlos F. Heredero, desde la conciencia irónica y humorística de Luis Lucia respecto a la presentación de los estereotipos andaluces⁵⁹³.

Existe una continua unión en la película de guitarra y orquesta. Uno de los momentos de mayor relación entre los géneros es aquél en que Lola Flores baila con gran sentimiento una soleá antes de cantar “Te lo juro yo” de León y Quiroga. A pesar de esta concepción artificial de lo andaluz, las películas de Lola Flores contribuyen de manera destacada a una presencia intensa de lo jondo, especialmente por la unión de canción y baile flamenco, y por la heterodoxia propia de la artista jerezana. Tengamos en cuenta también *Estrella de Sierra Morena*, película en la que encontramos una escenificación absoluta del flamenco a partir de la canción española⁵⁹⁴. Por consiguiente, aunque se encuentran insertas en una visión estereotipada

⁵⁹⁰ Emilio José Gallardo Saborido: *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas España-Latinoamérica*, Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, 2010.

⁵⁹¹ Se considera *La niña de la venta* como la película que inicia una nueva concepción del género. Véase Romero Ferrer (2016): op. cit.

⁵⁹² Por ejemplo, cuando canta Lola Flores, con una orquesta de fondo la canción “Morena clara”, la madre del protagonista, interpretada por la actriz Julia Lajos dice a su hijo: “¿Cómo se nota que empiezan a odiar el flamenco?”.

⁵⁹³ Carlos F. Heredero: op. cit.

⁵⁹⁴ Recuérdesse, por ejemplo, el momento en que la protagonista recrea en la cueva el polo flamenco, y da paso a continuación a una canción con orquesta.

de lo andaluz y se unen de manera indiscriminada canción y cante, hallamos en estas escenas, gracias al talento artístico y a la mencionada libertad creadora de Lola Flores, momentos de una gran belleza, muy cercanos a la expresión flamenca, herederos, por lo tanto, de una cultura anterior⁵⁹⁵.

Debemos insistir, sin embargo, en cómo cambia la naturaleza del cine folclórico a partir de los años cincuenta y cómo cambia la representación de lo flamenco. Predominan en la cinematografía de estos años los números musicales independientes, aislados del argumento de la película, con un marcado carácter teatral y coreográfico, y una influencia muy evidente del musical americano. Muy representativas de lo que decimos son las películas *Lola, la Piconera* y *María de la O* de Ramón Torrado. Recuérdese la interpretación de “Ya no te quiero” en *María de la O*, o la importante presencia del ballet de Ana Esmeralda y José Toledano en *Lola la Piconera*.

Se produce en estas películas un alejamiento de la tristeza andaluza y de la estética modernista característica de los años treinta⁵⁹⁶. El cine de los cincuenta nos conduce hacia una representación de lo andaluz y hacia una búsqueda de la identidad nacional desde el pintoresquismo y los estereotipos costumbristas más elementales. Coincidimos, así, con el investigador Ángel Custodio Gómez González en el hecho de que por motivos ideológicos hay en estas películas un aprovechamiento del estereotipo flamenco gestado en los años anteriores, una búsqueda de lo nacional que se identifica con lo gitano, con una voluntad expresa de no distinguir entre canción andaluza y cante⁵⁹⁷. El cine, especialmente en los años cincuenta, explota el estereotipo flamenco hasta sus últimas

⁵⁹⁵ Véase Romero Ferrer (2016): *op. cit.*

⁵⁹⁶ A pesar de todo, la tristeza del flamenco sí perdura en las canciones. La zambra “Gitanos” de Quintero, León y Quiroga, interpretada por Juanita Reina en *Lola, la Piconera*, aun en una visión teatral y estereotipada de lo gitano, resulta muy hermosa. De esta zambra, a la que se unen unos coros recreados también en la canción “Marcha de la caravana” de la película *La alegre caravana*, realiza una versión con guitarra María la Perrata para el programa *Rito y geografía del cante*, grabada el 25 de junio de 1973. Es un documento de mucho interés que nos sitúa ante una interpretación muy distinta, sobria, íntima y estremecedora. El “Cante de las caravanas”, tan arraigado a la tradición familiar, nos muestra este movimiento constante de ida y vuelta de la copla popular, y nos revela cómo el mundo de Quintero, León y Quiroga, aislado de la interpretación orquestal y del casticismo que rodea a la película, resulta totalmente cercano al flamenco. El músico David Dorantes, nieto de La Perrata, realizó una hermosísima y personal recreación de esta música en el concierto Gitanos del Mediterráneo (Dorantes y Taksim Trío), en la Bienal de Flamenco, el día 23 de septiembre de 2016.

⁵⁹⁷ Ángel Custodio Gómez González: *op. cit.*, p. 47: “Es interesante aquí señalar este mecanismo muy empleado en todo el cine folclórico posterior del franquismo para provocar una especie de confusión musical entre la canción andaluza, más comúnmente conocida como copla, y el flamenco que, además y si recordamos, se encuentra por estas fechas sufriendo un proceso de *cancionetización* al que no es ajeno ni el cine, ni otros medios de cultura musical de masas como la radio o el disco”.

consecuencias y nos va a conducir a una mezcla absolutamente indiscriminada de copla flamenca y canción española. Recordemos, a modo de ejemplo, la película *Cruz de mayo* de 1957, teatralización de la canción de Manuel Font de Anta, o las adaptaciones cinematográficas de *La copla andaluza*, 1959, o *El alma de la copla*, 1964.

1.7. LA CANCIÓN ESPAÑOLA EN LA ÉPOCA DE REVALORIZACIÓN DEL FLAMENCO

A mediados de los años cincuenta, se inicia un proceso cultural de reivindicación del flamenco que trae consigo una radical separación de la canción española. No podemos desvincularlo de las nuevas posiciones críticas que abren otros caminos en la interpretación de lo andaluz. Coincide con el nacimiento de la Flamencología, la *Antología* de Hispavox, los Concursos de Cante Jondo de Córdoba, y también con una nueva mirada cinematográfica, como demuestran películas como *Duende y misterio del flamenco* de Edgar Neville o *Los Tarantos* de Rovira Beleta. Se trata de un movimiento que adquiere un carácter fundacional y que es imprescindible para entender el flamenco de nuestros días⁵⁹⁸.

El alejamiento de la canción española y lo teatral está unido a una nueva conciencia de andalucismo, proceso muy condicionado por las circunstancias políticas que se viven en España. Se tiene conciencia de una profunda renovación cultural que afecta de manera destacada al flamenco, un movimiento de gran relevancia, muy influido por la obra de Anselmo González Climent, que se extiende a los años sesenta y setenta, en el que sobresale la mirada de Luis Rosales⁵⁹⁹, Ricardo Molina, Félix Grande, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Quiñones, José Ángel Valente, etc.

La búsqueda de un auténtico andalucismo es un camino iniciado principalmente por Machado y Álvarez en 1881 que más adelante continúan Federico García Lorca y Manuel de Falla. Machado inicia esta reivindicación de cultura popular que va a ser una constante en el flamenco hasta nuestros días. Se define en sus escritos desde la conciencia de decadencia de la cultura del pueblo en la cultura moderna. Se concibe como un refugio, alejado de la realidad profesional. En Falla y García Lorca también destaca esta conciencia de decadencia y preocupación por la cultura poética y musical del pueblo, frente a la “avalancha grosera y

⁵⁹⁸ El sociólogo Francisco Aix Gracia realiza un análisis crítico bastante detallado de lo que ha supuesto en la conformación artística del flamenco esta etapa de revalorización. Véase Francisco Aix Gracia: *op. cit.*

⁵⁹⁹ Publica en 1934 en la revista *Cruz y Raya* el artículo “Andalucía del llanto”. En 1987 sale a la luz la obra clásica: *Esa angustia llamada Andalucía*, Madrid, Cinterco.

estúpida de los couplés”. Está muy presente el alejamiento de lo teatral y el carácter de espectáculo. Éstas son las bases ideológicas que propician el Concurso de Granada. Como dijimos en apartados anteriores, la relación de flamenco y cuplé no sólo es importante por las sintonías que existen entre ellos, sino por esta voluntad de alejamiento intelectual que presenta la literatura flamenca desde sus orígenes.

La copla flamenca se convierte de nuevo en los años cincuenta en un camino de búsqueda de lo popular, y vehículo trascendental para el encuentro de unas poéticas personales y de unos modos de estar en el mundo. Hay una valoración del carácter exclusivamente gitano, y de determinados estilos relacionados con la sobriedad y el dramatismo del cante jondo. Se crea una oposición entre arte comprometido y arte de entretenimiento que no existía en las décadas anteriores⁶⁰⁰. En este sentido, las diferencias entre canción española y flamenco se agudizan. Son destinos opuestos y excluyentes⁶⁰¹.

La copla popular constituye un camino de renovación literaria y estética, fundamental en la labor artística de muchos creadores andaluces. El reconocimiento y desarrollo de lo jondo es tan intenso en estos años que genera toda una revolución estética, como podemos ver en los poetas cordobeses de *Cántico*, en Antonio Hernández, José Luis Núñez, Manuel Ríos Ruiz, Alberto García Ulecia, etc. Recuérdese la importante labor artística y social de Francisco Moreno Galván en los años setenta, o el liderazgo espiritual de Diego del Gastor en Morón de la Frontera⁶⁰², fenómenos que incluso llegan a condicionar el sentir existencial de muchos aficionados⁶⁰³.

La etapa de revalorización coincide con una desvinculación absoluta de la época teatral, considerada por los críticos como nefasta para el flamenco. Éste se consolida vital y artísticamente en cuanto se opone a la cultura teatral y a la canción española, es decir, a las formas dominantes del

⁶⁰⁰ Francisco Aix Gracia: *op. cit.*

⁶⁰¹ José Cenizo Jiménez: “Flamenco y Copla”, *Sevilla Flamenca*, nº 88, p. 23: “En estos años, las diferencias entre lo flamenco y la copla se hacen tajantes. O se es cantaor o se es coplero”.

⁶⁰² Para un análisis detenido de lo que supone Diego del Gastor en la vida cultural de Morón de la Frontera, y esta importante *filosofía del sentimiento*, véase Pedro Luis Vázquez García: *La época dorada del flamenco en Morón de la Frontera (1960-1970)*, Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla y Fundación Fernando Villalón, 2016.

⁶⁰³ La declaración de este aficionado de La Puebla de Cazalla sobre Francisco Moreno Galván me parece sumamente precisa: “Nos llegó a convencer de que el flamenco era el fundamento de la vida”. Vid. *Francisco Moreno Galván: la fuente de lo jondo*, documental realizado por Fidel Meneses y Patricio Hidalgo, Sevilla, Buen Cubero, 2011. Una tesis doctoral de mucho interés sobre la creación artística de Francisco Moreno Galván acaba de presentarse en la Universidad de Sevilla. Véase Juan Diego Martín Cabeza: *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván. Estética, compromiso y cultura popular*, Universidad de Sevilla, 2016.

poder cultural y político⁶⁰⁴. *Flamencología* de Anselmo González Climent, 1955, critica la orquestación de los cantes, origen de la canción andaluza, que es contemplada por él como producto de estilización burguesa. Para González Climent la aceptación del flamenco en los teatros se hizo gracias a una actitud de renuncia del cantaor, gracias a una expresión menos dramática y a una mistificación que condujo a un arte de entretenimiento, a una cultura trivial, totalmente alejada de la expresión flamenca. En otro libro fundamental, Ricardo Molina y Antonio Mairena critican también la dependencia del flamenco de la canción moderna y el cuplé andaluz⁶⁰⁵. Félix Grande rechaza la trivialización de los cantes andaluces, reflejo de una trivialización de la cultura a la que se vieron sometidos los cantaores para sobrevivir⁶⁰⁶. Así lo explica también Antonio Mairena en sus *Confesiones*⁶⁰⁷. El cante se aleja de la sobriedad que le es propia, de su intenso dramatismo. Según algunos críticos, lo más negativo de esta época teatral no es el nacimiento del cuplé, sino la unión de manera absolutamente indiscriminada de dos géneros distintos⁶⁰⁸. Para José Manuel Caballero Bonald el camino de mistificación comienza en los espectáculos de variedades, los cuales alejan al flamenco de su estética de sobriedad⁶⁰⁹. No es extraño, así, que esta búsqueda de autonomía artística coincida en el tiempo con el declive de la canción española.

Como es sabido, la época teatral dio unos frutos que en nuestros días se aceptan como tradición y canon del cante: Antonio Chacón, Marchena, Bernardo de los Lobitos, Manuel Vallejo, La Niña de los Peines, Niña de la Puebla, Pepe Pinto, Juan Valderrama, Antonio, el Sevillano, etc. Sin embargo, la presencia del flamenco en dichos espectáculos, la práctica constante de determinados estilos⁶¹⁰, y el acercamiento a la orquesta es considerado por la crítica tradicional como actitud de renuncia por parte de los cantaores⁶¹¹. Éstos interpretan la canción española, expresión del gusto

⁶⁰⁴ Francisco Aix Gracia: *op. cit.*, p. 274: “Para el emergente movimiento revalorizador, este vector es a la vez una amenaza y un acicate. Su actitud se alimenta de aquello que rechaza”.

⁶⁰⁵ Ricardo Molina y Antonio Mairena: *op. cit.*

⁶⁰⁶ Grande: *op. cit.*

⁶⁰⁷ Antonio Mairena (2009): *op. cit.*

⁶⁰⁸ Félix Grande (1979): *op. cit.* : “Lo que hace del cuplé, del cuplé estéticamente digno una forma de comunicación frecuentemente intrusa, no es su propia naturaleza expresiva: es su desvalido hibridaje cuando cuplé y flamenco se aparean para conseguir un producto que ya no es ni una cosa ni otra”.

⁶⁰⁹ José Manuel Caballero Bonald: *op. cit.*

⁶¹⁰ Se habla de dictadura del fandango, y más tarde, dictadura del fandanguillo. Vid. González Climent (1964): *op. cit.*

⁶¹¹ *Ibidem.*

mayoritario⁶¹². Los ejemplos más representativos serían Marchena y Valderrama, símbolos, por excelencia, de la mezcla de estilos⁶¹³, así como Manolo Caracol, paradigma del flamenco teatral⁶¹⁴. La flamencología proyecta sobre Caracol una diferenciación estricta entre el cantaor y el cancionero, que afortunadamente está siendo superada en los últimos tiempos⁶¹⁵.

En cuanto a Marchena, la creación y divulgación que realiza de los cantes, aunque siempre polémica, es una labor ya reconocida desde los años treinta⁶¹⁶. Sin embargo, como contrapartida a esta popularidad, se va configurando una imagen de cantaor cercano a las mayorías, alejado del intimismo y la tristeza, imagen a la que contribuye de manera esencial la prensa de la época⁶¹⁷. La cultura oficial de los años cuarenta crea a través de Marchena un flamenco alejado de los aspectos sociales y de la expresión angustiada del cante⁶¹⁸. Tal imagen va a ser desarrollada en las décadas siguientes para presentarnos a un cantaor poco comprometido con lo jondo, asociado a los gustos burgueses, que ha llegado hasta el día de hoy⁶¹⁹.

⁶¹² Catalina León: *op. cit.*, p. 104: “La estructura de los espectáculos y la combinación flamenco-copla se consideró letal para el primero, una suerte de descrédito del que había que librarse. Nada se ha objetado a que el flamenco comparta espacios con lo sinfónico, con el jazz, o con el pop, pero hablar de copla es otro cantar”.

⁶¹³ De gran interés resulta el reportaje dedicado a Pepe Marchena en *Rito y geografía del cante*, 1972, en el que podemos apreciar de manera bastante clara la confrontación entre dos maneras de entender el flamenco.

⁶¹⁴ Vid. González Climent: *op. cit.* ; Quiñones: *op. cit.* ; Grande: *op. cit.*

⁶¹⁵ En esta superación es fundamental el estudio de Catalina León, ya citado en este trabajo. También las palabras que dedica hoy en día José María Velázquez-Gaztelu a Manolo Caracol en su presentación de *Rito y geografía del cante flamenco* son muy distintas a las que dedicaba en los años setenta. Entonces distinguía con mucha insistencia entre el Caracol de los escenarios y el Caracol de los ambientes íntimos.

⁶¹⁶ Entrevista de Niño de Marchena a Nicolás Callejón. *La Voz*, Córdoba, 13 de agosto de 1930.

⁶¹⁷ Ya en los años treinta la prensa de la época relaciona el cante de Marchena con la exquisitez, con el buen gusto de las élites sociales. Vid. Hermenegildo Montes: *El Niño de Marchena: su vida, su arte y sus canciones*, con un “a manera de prólogo” de J. Muñoz López, Sevilla, Extramuros, edición facsímil, 2007, p. 9: “Siendo el público de El Dorado público distinguidísimo, la temeridad de presentarles, aunque no fuera más que ciertos días, un cantador de flamenco, era arriesgada; pero este Niño de Marchena al conjuro de sus magistrales “fandanguillos” hizo el milagro de interesar a un público que no era precisamente por su carácter adicto a él”.

⁶¹⁸ Consúltese, por ejemplo, la presentación que de él se realiza en el *Cancionero de Curro Lucena*.

⁶¹⁹ La insistencia en un Marchena que huye de la tristeza del flamenco es constante durante décadas. En un artículo de Rafael Santisteban publicado en *ABC*, Sevilla, 4-11-1990, se dice lo siguiente: “A fuerza de ser alegre, burlón, frívolo y optimista, en sus coplas huía siempre de la pena negra. Le estorbaba lo negro. Hasta de las letras de imprenta”. Incluso en los reportajes realizados hoy sobre su gran trayectoria artística se sigue insistiendo en que la dignificación del cante va unida al alejamiento de la tristeza: “Hacia falta un hombre como Marchena que olvidara la rudeza temática, la amargura vital del flamenco para poder adentrarse en el espíritu

Algunas voces críticas intentan ofrecer una mirada más esclarecedora sobre la llamada Ópera flamenca⁶²⁰, atendiendo a las especiales circunstancias que se vivían en España. Manuel Ríos Ruiz reivindica la importancia de este extenso período de tiempo, momento de grandes figuras. Sin embargo, coincide con los críticos citados, en que debido sobre todo al sentido teatral, hubo cierta confusión en cuanto a lo verdaderamente flamenco. Considera la canción española como una manifestación artística independiente y contempla su unión con el flamenco como un hecho que perjudicó la interpretación ortodoxa del cante⁶²¹.

Es cierto que en esos años, sobre todo a través de los medios de comunicación de masas, hay una reiteración constante de motivos andaluces, una mezcla abusiva e indiscriminada de cante y canción, especialmente en los años cincuenta, que lleva a una degradación de la cultura popular. Pero esta instrumentalización de la cultura no sólo afecta al flamenco, sino también a la canción española. Creemos, además, que los condicionamientos industriales de estos medios logran restar profundidad a la grandeza musical y poética, tanto del flamenco como de la canción⁶²².

Gracias a una importante labor intelectual, realizada por los poetas y artistas anteriormente mencionados, la copla flamenca comienza un camino de liberación que la conduce a la búsqueda de sus raíces esenciales. Recuérdese la relevancia creadora de Antonio Mairena. Debido a esta labor, a las letras que se cantan, a la sobriedad de los cantaores, a una brillante teorización sobre el cante, se actualiza la manera de sentir el flamenco⁶²³. Se intensifica en estos años su valor como expresión de desamparo existencial.

popular". Vid. Reportaje documental de Manuel Cerrejón: *op. cit.*

⁶²⁰ Véanse las obras citadas de José Blas Vega, Eugenio Cobo, Manuel Ríos Ruiz, José Manuel Gamboa, José Gelardo Navarro, José Luis Ortiz Nuevo, Catalina León, etc. En general, hay en nuestros días todo un movimiento de revisión y relectura de la época teatral del flamenco.

⁶²¹ Manuel Ríos Ruiz: *op. cit.* En un artículo reciente realiza la siguiente declaración: "En aquellos años la situación era muy difícil. No es que se hubiera perdido el flamenco, como exageradamente se ha dicho, sólo que no estaba dignificado, había cierta confusión con la canción española, que muchos intérpretes alternaban con el cante" (*El País*, 17 de mayo, 2004).

⁶²² En este sentido, afirma Gómez González que tal vez la misma naturaleza estética del cine sea incapaz de transmitir toda la fuerza y creatividad de artes como el flamenco. Vid. Gómez González: *op. cit.*

⁶²³ Para ello fue muy importante la labor de rescate de cantaores que se realiza en la época: Juan Talega, Manolito de María, Fernanda y Bernarda de Utrera, Perrate, Joselero de Morón, Rosalía de Triana, etc. Recuérdese, en relación con esto, *Archivo del cante flamenco*, grabaciones realizadas por José Manuel Caballero Bonald en los años setenta, que más tarde se vuelve a editar con el nombre de *Medio siglo de cante flamenco*.

Sin embargo, la crítica tradicional, salvo excepciones, ha olvidado la raíz popular de la canción española, algo que contradice enormemente la aceptación popular de ésta, y lo que supone durante muchos años como expresión existencial y de consuelo⁶²⁴. Olvida que también ha sido un modo de expresión de lo jondo. El flamenco continúa en esta etapa su camino de consolidación estética oponiéndose de nuevo a lo que sigue llamando de manera despectiva “cuplé”. La palabra “cuplé” designa equivocadamente a la canción española y adquiere en la época unas connotaciones absolutamente negativas. Se relaciona de manera especial con lo folclórico⁶²⁵, en el sentido más peyorativo del término, y queda asociada a una cultura trivial, olvidándose las relaciones tan estrechas que mantiene con la copla flamenca. Lo folclórico llega a oponerse en estos años a lo verdaderamente popular⁶²⁶.

Esta circunstancia conduce a los cantaores a una actitud de justificación continua, como podemos oír en las entrevistas ya mencionadas de Marchena, Caracol, Valderrama, o La Paquera de Jerez⁶²⁷. Muy interesantes son las declaraciones de Paco de Lucía⁶²⁸. Se encuentran muy condicionados por la importancia que adquiere el mundo intelectual en el flamenco, por las críticas periodísticas⁶²⁹, y por los prejuicios acerca de la canción española⁶³⁰. Debido a ello, se realizan declaraciones un poco

⁶²⁴ Recordemos la importancia, en este sentido, de la película documental *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patino, 1971, que ofrece una mirada distinta sobre la canción española. No podemos olvidar la atención que presta Manuel Vázquez Montalbán a la canción popular como cauce de expresión sentimental del pueblo. Vid. *Cancionero general*, Barcelona, Lumen, 1971 (Edición completa como *Cancionero general del franquismo*, Barcelona, Lumen, 1975. Barcelona, Crítica, 2000). Estas obras valoran sobre todo a la canción española en su dimensión de educación cultural y sentimental. En relación con estos enfoques, considérese el reciente ensayo de Stephanie Sieburth: *op. cit.*

⁶²⁵ Autores como Álvaro Retana o Máximo Díaz de Quijano también critican el uso que se le da a la palabra folclore a partir de los años cuarenta. Con el tiempo adquiere un sentido preponderantemente peyorativo.

⁶²⁶ En una entrevista realizada a Antonio Mairena, éste expresa lo siguiente: “Caracol, un genio, tocó más lo folklórico que la pureza del cante”. *ABC*, Sevilla, 4-11-1972.

⁶²⁷ La pregunta sobre el cante y la canción se une en muchas ocasiones a la pregunta sobre si el cantaor canta de igual manera en el teatro o en un ambiente íntimo. Véase el programa de *Rito y geografía del cante* dedicado a La Paquera de Jerez, o a Antonio Mairena.

⁶²⁸ Es muy interesante la presencia de Paco de Lucía en el homenaje que el programa *Cantares* dedica a Juanito Valderrama. Aquí el guitarrista expresa la relación especial que mantiene con la canción española, reivindicando la profundidad de ésta y la gran inspiración de sus músicos, aunque también manifiesta el abuso que la cultura oficial ha realizado de los motivos andaluces.

⁶²⁹ Son bastante significativas de este espíritu las críticas a los espectáculos, por ejemplo, la crítica a *Pregón gitano* de Rafael Farina, publicada en *ABC* el 28 de marzo de 1967, que pone de manifiesto la mistificación del cante. De mucho interés es el programa de televisión *Rito y geografía del cante*, por ejemplo, las declaraciones de José María Velázquez-Gaztelu en el programa dedicado a Manolo Caracol sobre la época teatral del flamenco.

paradójicas, pues se establece una distinción entre flamenco y arte de mayorías que había sido desconocida para estos cantaores.

Los heterodoxos Marchena y Caracol defienden la importancia de estos espectáculos teatrales con los que se dignifica y divulga el flamenco entre el gran público⁶³¹. Marchena reconoce que lo que se llama folklore es el flamenco llevado a los escenarios, aunque siempre establece una clara diferencia entre el cantaor y el cancionero. Caracol es el único artista que de manera explícita declara la importancia para el flamenco de Quintero, León y Quiroga⁶³². Por otro lado, Valderrama, muy influido por la época, distingue entre el cante para minorías y los espectáculos teatrales con un carácter mayoritario⁶³³. En algunas declaraciones polémicas incluso se refirió al flamenco teatral como mixtificado y no auténtico, motivado por circunstancias económicas⁶³⁴. También Pinto, uno de los cantaores más relacionados con el mundo teatral, declara la mixtificación que en estas representaciones está sufriendo el cante⁶³⁵. Fijémonos en cómo influye en los cantaores incluso la terminología de los recientes estudios de flamenco. Sin embargo, mientras esto ocurre, otros artistas, muy alejados de la Ópera flamenca, en versiones muy libres y sin orquesta, realizan un gran acercamiento a la canción española. Nos referimos a Fernanda y Bernarda, Perrate, o Gaspar de Utrera. Desde la interiorización profunda de estas

⁶³⁰ Aix Gracia analiza lo que él llama “la sanción de los heterodoxos”, cómo estos triunfadores de los años treinta y cuarenta caen ahora en desgracia. En este sentido, ellos van a tratar de incorporarse a los nuevos presupuestos estéticos. Son significativas las grabaciones antológicas de flamenco de Marchena, Caracol o Valderrama. También es significativo el alejamiento que cantaores como Valderrama realizan respecto a la trayectoria artística de Pepe Marchena. Véase Aix Gracia: *op. cit.*

⁶³¹ Pepe Marchena responde a la pregunta: “¿Se puede hacer flamenco con orquesta?” con la siguiente afirmación: “¡Hombre, claro! La primera vez que lo hice fue en 1925, para atraer más aficionados al cante, porque a la gente, al público, lo que le gusta es la melodía, y con orquesta se consigue mejor”. (Entrevista de Juan Luis Manfredi publicada en *ABC*, Sevilla, 12 de diciembre de 1972, *cit.*). Véase Apéndice documental, p. 339. Esta defensa la encontramos también en otras entrevistas realizadas a Marchena como la publicada en *La Vanguardia* el 6 de diciembre de 1961.

⁶³² Manolo Caracol: *ABC*, Sevilla, 15-4-1945. Véase Apéndice documental, p. 337.

⁶³³ Este espíritu de época se muestra también en las entrevistas a los artistas, por ejemplo la entrevista a Juanito Valderrama en la que el propio Valderrama intenta dejar bien claro “que una cosa es cantar flamenco y otra cantar para mayorías” (*La Vanguardia*, 20 de noviembre de 1954). Vid. Apéndice documental, p. 338.

⁶³⁴ Entrevista de Miorgo, *Diario de Córdoba*, 7 de marzo de 1950.

⁶³⁵ Resultan curiosas las afirmaciones de Pinto sobre el flamenco de su época: “Desde luego, y la causa de esto es que el cante, el cante bueno, al pasar de los antiguos cafés cantantes, donde el público entendía, y por lo tanto, exigía, a los teatros asistidos de numeroso público que no entiende, ha degenerado enormemente”. Por otra parte declara: “Yo creo que se debía hacer una distinción entre cantaores y cupletistas, para que el público que fuese al teatro, supiese de antemano lo que iba a ver, y de ese modo el público no sería engañado” en *Revista Arunci*, 16 de octubre de 1955. (Entrevista realizada por Sebastián Retamal Cruces en Morón de la Frontera, pueblo al que Pinto estuvo muy vinculado).

letras, las canciones quedan convertidas en coplas populares y los cantaores ahondan, aún más si cabe, en un sentido profundamente humano.

Coincidiendo con los últimos años de la dictadura y especialmente con la transición, culmina este proceso de desvinculación del flamenco respecto a la canción española. Por las especiales circunstancias sociales de la época, la mirada sobre lo andaluz está fuertemente cargada de implicaciones ideológicas. Esta búsqueda de autenticidad, de pureza, de flamenco ligado a la libertad, se pone de manifiesto en estos años de manera exacerbada. Adquieren importancia las peñas flamencas, los festivales al aire libre, y se vuelve en muchos lugares a cierto espíritu de bohemia. Se trata de otro momento de búsqueda de la pureza del cante, de esta conciencia de decadencia que es una constante en el arte flamenco.

Afortunadamente, en los últimos años algunos trabajos de investigación y obras documentales están abriendo otros horizontes y perspectivas, subrayando la raíz popular de la canción española, la relación con la tradición literaria, y especialmente su vinculación con el cante⁶³⁶. Sin embargo, desde el ámbito flamenco, aún pervive una concepción menor del género, y se sigue manifestando que los cantaores se han acercado y se acercan a la canción por motivos exclusivamente económicos.

Según hemos podido ver, la búsqueda de autonomía del flamenco y su necesidad de afirmación estética ha provocado, especialmente en los años de la revalorización, el alejamiento de la canción española. Existen unos presupuestos estéticos muy consolidados que siguen alcanzando en nuestros días una gran relevancia, aunque son cada vez más frecuentes las nuevas lecturas de esta época teatral y la reivindicación de sus grandes artistas. En relación con esto, es interesante la relectura que algunos críticos están realizando desde el día de hoy: José María Velázquez-Gaztelu, Manuel Ríos Ruiz, Romualdo Molina...

1.8. REVOLUCIÓN DE *LA COPLA*

La revalorización del flamenco coincide con el inicio de la crisis de la canción española, proceso que tiene lugar especialmente en los años sesenta y setenta. A pesar de ello, los artistas de la canción siguen triunfando en los escenarios, y en la televisión alcanza un gran éxito el

⁶³⁶ Acosta Díaz *et alii* (eds.): *op. cit.* Miguel Espín y Romualdo Molina: *op. cit.* Catalina León: *op. cit.* Vid. Francisco Manuel Reina: *op. cit.* Daniel Pineda Novo: *op. cit.* Romualdo Molina: *op. cit.* Destacamos también el documental *La España de la Copla 1908*, dirigido por Emilio Ruiz Borrachina, 2010.

programa *Cantares*⁶³⁷, homenaje a la canción española y a sus principales figuras. Sin embargo, es significativo el desprestigio intelectual del género, paralelo a la exaltación del flamenco. No podemos dejar de considerar, junto al interés de estos años por las músicas foráneas, la importancia de la nueva crítica flamenca en este declive cultural de la canción española.

A partir de los años ochenta, y no es un hecho casual, comienza a producirse una resurrección del género que reivindica sobre todo su carácter popular, el alejamiento de las connotaciones ideológicas del franquismo, y el deseo de una expresión estética más sobria. Algunas manifestaciones culturales nacidas en años anteriores facilitan este fenómeno. Nos parece especialmente significativa la película de Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra*, así como el *Cancionero general* y *Crónica sentimental de España* de Manuel Vázquez Montalbán, o biografías noveladas como *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, que insisten en la canción como expresión de una memoria colectiva. Debemos también recordar el interés por la canción española y, particularmente por Lola Flores, que muestran los escritores Francisco Umbral⁶³⁸, Terenci Moix, José Miguel Ullán, Luis Antonio de Villena, y que desarrollan en libros y en distintos artículos periodísticos⁶³⁹.

Surge como una revolución el término *Copla*, con el cual se pretende dignificar el género. *La Copla* muestra la identificación que el público realiza entre canción y expresión popular. Es una época revisionista con nuevos intérpretes como María Jiménez, Carlos Cano⁶⁴⁰ o Martirio, y de reivindicación por parte de algunos intelectuales de figuras como Juanito Valderrama y Miguel de Molina. Éste último adquiere un carácter simbólico en cuanto representa una canción española no sólo no ligada ideológicamente al franquismo, sino represaliada por este movimiento. Poco a poco, tímidamente, va saliendo a la luz el nombre de Miguel de Molina⁶⁴¹, desde el prólogo de “La bien pagá” en *Canciones para después de una guerra*, hasta el momento culminante de la entrevista en Buenos Aires de Carlos Herrera⁶⁴².

⁶³⁷ Programa musical con guión de Lauren Postigo y Miguel de la Hoz, emitido por TVE desde el 3 de febrero al 1 de diciembre de 1978. En dicho programa hay una identificación, evidente desde los títulos de crédito, entre canción española y canción andaluza.

⁶³⁸ Francisco Umbral: *Sociología de la Petenera*, Barcelona, Dopesa, 1971.

⁶³⁹ Este interés por la figura de Lola Flores y cómo es convertida en icono de la posmodernidad es analizado detalladamente por Alberto Romero Ferrer. Véase Romero Ferrer (2016): *op. cit.*

⁶⁴⁰ Destacamos la grabación “Proclamación de la copla”, con letra de Antonio Burgos. Vid. Carlos Cano: *Quédate con la copla*, Madrid, CBS, 1987.

⁶⁴¹ Muy significativo es el hecho de que no se le mencione siquiera en el programa *Cantares* de 1978. El silencio sobre Miguel de Molina también es clave en obras de la historiografía del cuplé y la canción española. Véase Díaz de Quijano: *op. cit.*

Por otro lado, los intérpretes de la canción, sobre todo, las intérpretes, comienzan a querer despojarse del estigma ideológico que la dictadura ha proyectado sobre ellas. Intentan una resurrección semántica del término “folclore”, que lo aleje del sentido absolutamente peyorativo que ha alcanzado en los últimos años. En relación con este tema, es muy interesante el debate que mantienen en televisión distintos artistas sobre el declive de la canción española y el distanciamiento de las élites culturales⁶⁴³. Es muy significativa la actitud autocrítica que muestran sobre el folclorismo exagerado y paródico que ellas mismas han mantenido durante mucho tiempo⁶⁴⁴.

A pesar de esta búsqueda de lo popular, sigue existiendo un muro infranqueable todavía en estos años entre flamenco y canción española⁶⁴⁵, un muro que la propia configuración estética del flamenco y su naturaleza anticasticista hacen posible⁶⁴⁶. Los protagonistas de la canción también facilitan este distanciamiento. El flamenco sigue siendo ese territorio de lo sagrado inalcanzable para la canción española⁶⁴⁷. Llama la atención que en ningún momento se alude en el debate televisivo a la importancia de la nueva crítica flamenca, aunque la influencia de su discurso está muy presente⁶⁴⁸. Sin embargo, como era de esperar, en el transcurso de éste, los protagonistas no tardan en manifestar actitudes ambiguas. La canción parece tener reminiscencias flamencas según explica Marifé de Triana. Valderrama admite que en muchas canciones está presente el espíritu del cante. También Lola Flores reconoce que nunca ha sido *cancionetista*. El poeta José Miguel Ullán, por otro lado, defiende la analogía temática entre

⁶⁴² *Las Coplas*, Canal Sur, 6 de abril de 1990. Carlos Cano le dedica la canción “Dormido entre rosas”, incluida en su grabación *Luna de abril*, Madrid, CBS, 1988.

⁶⁴³ Recuérdese el programa de *La Clave: ¿Qué sabe nadie? Las folklóricas*, emitido por TVE el 23 de noviembre de 1984, que reunía a Marifé de Triana, Lola Flores, Antoñita Moreno, Paquita Rico, Juanito Valderrama, José Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montalbán.

⁶⁴⁴ Actitud autocrítica mantenida especialmente por Marifé de Triana en el programa citado anteriormente.

⁶⁴⁵ Todavía hay una necesidad por parte de la crítica flamenca en insistir en la separación entre flamenco y canción andaluza. Véase la entrevista a Miguel Acal en *ABC*, Sevilla, 7 de enero de 1984. (Apéndice documental, p. 342). Consúltese también la definición de Canción Española que muestra el Diccionario del Flamenco. Blas Vega y Ríos Ruiz: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988, p. 141.

⁶⁴⁶ Vid. *La Clave: op. cit.*

⁶⁴⁷ A ver quién se atrevía a decir en estos años que el flamenco tenía algo que ver con la canción española. Nos parece muy llamativo que en la década siguiente, curiosamente en un debate televisivo organizado también por *La Clave*, algunas de estas figuras, sobre todo, Juanito Valderrama, reivindicquen de manera muy clara la importancia del flamenco en el origen de la canción andaluza. En este otro debate se reúnen Juana Ginzo, Valderrama, Antoñita Moreno, Marifé de Triana, Lolita Sevilla y José Ramón Pardo. Vid. *La Clave: Y no tiene novio*, Antena 3, 1991.

⁶⁴⁸ En este alejamiento de las élites culturales es muy importante la huella cultural de la nueva crítica flamenca, surgida en los años cincuenta.

copla flamenca y canción española y presagia una época de serenidad en que pueda contemplarse con perspectiva su herencia estética⁶⁴⁹.

En los años noventa nos encontramos con una mayor atención al género en los medios de comunicación, homenajes a figuras representativas o estrenos de programas de televisión dedicados a la recién bautizada *Copla*. La historia de la canción española que recrea el espectáculo *Azabache*⁶⁵⁰, la entrevista a Miguel de Molina, los homenajes a Valderrama, el éxito de Marifé de Triana, Rocío Jurado, Isabel Pantoja o María Vidal, y la revisión del género que realizan artistas como Carlos Cano, Pasión Vega o Martirio⁶⁵¹, son acontecimientos muy destacables. También la mirada de cineastas como Carlos Saura⁶⁵², Fernando Trueba, Pedro Almodóvar, Jaime Chavarrí o Josefina Molina contribuyen a esta revalorización⁶⁵³. Sin embargo, en el ámbito académico, salvo por la inquietud sociológica de algunas obras, no existe un verdadero interés por el estudio de estas canciones. El desprestigio intelectual sigue siendo considerable prácticamente hasta nuestros días⁶⁵⁴.

Los tiempos cambian con el inicio del siglo⁶⁵⁵. Tal vez nos encontremos hoy en esta época de serenidad que anunciaba el poeta José Miguel Ullán. Los jóvenes artistas flamencos, cantaores, guitarristas, escenógrafos, pianistas⁶⁵⁶, se inspiran en el territorio de la canción española

⁶⁴⁹ *Ibidem*.

⁶⁵⁰ *Azabache*, 1992, con la dirección, el guión y la escenografía de Gerardo Vera, fue un auténtico acontecimiento de resurrección de la canción española. Supone una recreación de las distintas tendencias que han conformado su historia. En él participaron las intérpretes Imperio Argentina, Juanita Reina, Rocío Jurado, Nati Mistral. Como artista invitada, María Vidal. Destacamos la coreografía del bailar Manuel Marín.

⁶⁵¹ Considérese Martirio y Chano Domínguez: *Coplas de madrugada*, Madrid, Detursa, 1997, así como *Acoplados*, Madrid, RTVE Música, 2004.

⁶⁵² La gran aportación de Carlos Saura a la historia musical española es un hecho indiscutible, y también lo es en cuanto a la reivindicación de la canción española. En la película *Cría cuervos*, en 1976, incluía la versión que Imperio Argentina realizaba de “¡Ay Maricruz!”.

⁶⁵³ Recuérdese *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba, 1998, una recreación personal del rodaje de *Carmen, la de Triana* de Florián Rey, 1938. Desde *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984, a *Los abrazos rotos*, 2010, es constante la presencia de la canción española en las películas de Pedro Almodóvar. Muy significativo también el estreno de *Las cosas del querer* de Jaime Chavarrí en 1989. Y no olvidemos que Josefina Molina dirige la segunda adaptación de *La Lola se va a los puertos* en 1994.

⁶⁵⁴ Jacinto Torres Mulas (2012): *art. cit.*

⁶⁵⁵ Un documento significativo es la grabación en los estudios de TVE en 1999 de *La copla, memoria sentimental*. Destacamos la publicación en estos años de las obras, ya citadas, de Acosta Díaz y otros, Miguel Espín y Romualdo Molina, Daniel Pineda Novo, Francisco Manuel Reina, etc. Destacamos también el carácter revisionista del documental *La España de la Copla 1908*, dirigido por Emilio Ruiz Borrachina, 2010.

⁶⁵⁶ Dorantes y El Pele se inspiran en Manolo Caracol y realizan una interpretación muy personal en *Zambra*.

como universo cercano al flamenco⁶⁵⁷. En este sentido, la grabación de Miguel Poveda de *Coplas del querer*⁶⁵⁸ constituye un hecho paradigmático. El cantaor flamenco, de nuevo, como los cantaores de antaño, se convierte en cancionero. Poveda no olvida en ningún momento la tradición de la que se nutre: Caracol, Miguel de Molina, Farina, Piquer, etc. Su intención, sin embargo, es despojarse de las canciones más cercanas a la tradición costumbrista, demostrando, así, que es la canción como expresión de soledad la que va a perdurar en el tiempo⁶⁵⁹.

Por otra parte, continúa la tradición del cuplé por bulerías en las interpretaciones de Esperanza Fernández, Tomás de Perrate, Manuel de Angustias, Alfonso Luna, etc. Se realizan creaciones musicales de gran interés entre el flamenco y la canción española, así como la unión con otros géneros musicales⁶⁶⁰. Los cantaores actuales se acercan a la canción y demuestran que se trata de universos muy cercanos: Mayte Martín, Estrella Morente, Arcángel, Rocío Márquez⁶⁶¹, Argentina, Parrita, etc. Sin embargo, resulta curioso cómo, a pesar de lo que decimos, la crítica aún parece exigir al cantaor una justificación de este interés por la canción española⁶⁶².

En este orden de cosas, no podemos dejar de considerar la película de Carlos Saura, *Flamenco, flamenco*, 2010, pues también contribuye a presentar esta relación ineludible de los géneros, especialmente en la actuación primera de Miguel Poveda. Resulta muy significativa la presencia de toda una cartelería relacionada con el imaginario de la canción española: Juanita Reina, Lola Flores, Caracol, Conchita Piquer, Estrellita Castro... La escenografía de la película muestra la importancia de la tradición pictórica en la escenificación flamenca.

Otro hito emblemático lo constituye la grabación *Canción Andaluza*⁶⁶³ de Paco de Lucía, homenaje a los grandes canciones: “María de

⁶⁵⁷ Significativo es el espectáculo *Oro viejo*, 2008, de Rocío Molina, en el que encontramos la presencia instrumental de “María de la O” y “Falsa moneda”, junto al flamenco y otras músicas.

⁶⁵⁸ Miguel Poveda (con Joan Albert Amargós y Chicuelo): *Coplas del querer*, Universal Musical Spain, 2009.

⁶⁵⁹ Véase *El cantaor de muchos trajes*, reportaje en *El País*, 9 de mayo de 2009.

⁶⁶⁰ Ejemplo de lo que decimos es la grabación de Francisco Javier Escobar Borrego e Indira Ferrer-Morató: *Eurídice XXI, Flamenco y Universidad*, Vol. XXII, 2015.

⁶⁶¹ Una recreación muy hermosa de la canción “Me embrujaste” realiza la cantaora Rocío Márquez con la guitarra de Jesús Guerrero en el programa *El Sol, la Sal y el Son* de Canal Sur en 2013.

⁶⁶² Muy elocuente es el citado reportaje que le dedica *El País* a propósito de su grabación *Coplas del querer*. Dice Poveda: “Siento que tengo el compromiso de hacer algo como amante y defensor del género... Para mí no es extraño que un cantaor cante copla”. Véase *El País*, 9 de mayo de 2009.

⁶⁶³ Paco de Lucía: *Canción Andaluza*, Madrid, Universal Musical Spain, 2014.

la O”, “Ojos verdes”, “Romance de valentía”, etc. El amor por este género y una constante reivindicación se ha puesto de manifiesto en su trayectoria artística en muchas ocasiones⁶⁶⁴. El disco de Paco de Lucía otorga autoridad a la crítica flamenca para la aceptación definitiva de la unión de las dos disciplinas artísticas⁶⁶⁵.

Hoy en día siguen editándose discos como homenaje a las grandes figuras. Recientemente una grabación en honor a Juanito Valderrama ha reunido a cantantes y cantaores muy reconocidos del panorama musical español⁶⁶⁶. Por otro lado, el cine sigue demostrando la fuerza expresiva de la canción española, y, en concreto, la fuerza expresiva de Manolo Caracol y “La Niña de fuego”, en una elección muy afortunada para el tono de la película *Magical girl* de Carlos Vermut, 2014.

En el ámbito crítico y académico, como vimos en otros apartados, están surgiendo nuevas obras ensayísticas y de carácter documental que se aproximan a esta disciplina artística desde nuevas perspectivas y que subrayan su carácter de expresión culta. Se insiste cada vez con más frecuencia en la relación con lo jondo. Incluso algunos críticos flamencos comienzan a reconocer la importancia de estas relaciones⁶⁶⁷. No obstante, se hace necesaria, como venimos reivindicando en nuestro trabajo, una definición precisa de los géneros, así como una historia rigurosa de sus relaciones a lo largo del tiempo. Un ejemplo pertinente lo hallamos en la palabra “Copla”. Nos llama la atención el uso ambiguo que en muchas ocasiones se realiza de este término, y que nos lleva a un territorio confuso que no distingue entre expresión popular, expresión flamenca o canción española⁶⁶⁸.

⁶⁶⁴ Paco de Lucía y Ricardo Modrego, con los 7 de Andalucía, Madrid, Universal Music Spain, 1971. También podemos recordar la grabación que realiza con su hermano Ramón de Algeciras: *Canciones andaluzas para dos guitarras*, 2003.

⁶⁶⁵ Sí, pero hoy en día, la crítica aún debe seguir insistiendo en la belleza de estas canciones, en sus lazos tradicionales con el flamenco. Aún se hace necesario el tono reivindicativo. Véase la reseña a “Canción Andaluza” de Pablo San Nicasio Ramos en *Chalaura*, blog de Copla y Flamenco. Véase también la crítica de Juan Vergillos en *Diario de Sevilla*, 27 de abril de 2014.

⁶⁶⁶ VV.AA.: *Homenaje a Juanito Valderrama (1916-2016)*, Madrid, Universal Music Spain, 2015.

⁶⁶⁷ Muy pertinentes me parecen las palabras del crítico flamenco Manuel Ríos Ruiz: “La relación del flamenco con la canción española, con la copla, es muy intensa y muy importante. Aunque tiene el género influencias de otros aires como el cuplé, la tonadilla, la zarzuela incluso, pero la influencia del flamenco es básica”. Véase Emilio Ruiz Borrachina: *op. cit.*

⁶⁶⁸ Recuérdese, en este sentido, el estudio de Francisco Manuel Reina: *op. cit.*

1.9. FLAMENCO Y CANCIÓN: HISTORIA DE IDA Y VUELTA

La historia del flamenco se nos muestra incompleta sin la historia de la canción española. Realizan un camino común durante dos siglos, camino de encuentros, pero también de desencuentros, muy enriquecedor para ambas manifestaciones.

Dichos géneros tienen su origen en el costumbrismo teatral de sainete y tonadilla escénica, una voluntad nacionalista de construcción popular que convierte por primera vez lo andaluz en cultura nacional. Tonadilla y sainete constituyen la primera expresión teatral de cantos y bailes andaluces. Se trata de una recreación de la cultura del majismo que se manifiesta más tarde en el llamado género andaluz, así como en las canciones de autor, y muestra una gran influencia en los orígenes del flamenco. Los personajes, lugares del casticismo, la exaltación del garbo, la valentía, y, sobre todo, el nacimiento estético de lo gitano, conforman un acervo cultural heredado por el romanticismo. Se va creando una cultura de escenificación de lo andaluz que nutre los orígenes de flamenco y canción española. Ahora bien, mientras la canción sigue su andadura a partir de una gran continuidad estética, el flamenco se aleja de esta visión costumbrista, y se dirige hacia otras influencias.

El movimiento folclorista acontecido en Sevilla a finales del XIX concibe la poesía popular como esencial expresión poética y vierte sobre ella un carácter de intimidad y tristeza. Así se aleja del casticismo primero y se acerca a la expresión de soledad de la poesía tradicional. Más tarde, el simbolismo, tanto literario como pictórico, especialmente a través de Manuel Machado y Julio Romero de Torres, va a desarrollar un papel de gran trascendencia en la configuración moderna de la copla popular. Nace una expresión poética en la que destaca la noche, la fatalidad, y el protagonismo femenino. Tal reivindicación de lo flamenco culmina en la revolución creadora de la generación del 27, sobre todo en Falla, García Lorca, y el acontecimiento simbólico del Concurso de Granada. La copla muestra de nuevo su distanciamiento respecto al cuplé y la cultura teatral. Este anhelo idealista que revela la literatura desde época temprana condiciona la realidad del flamenco y su sentir poético, un hecho que le lleva a alejarse del cuplé, y más tarde, de la canción andaluza o española, para constituirse plenamente como realidad artística.

La canción de principios de siglo, llamada ahora cuplé, presenta una vertiente casticista y nacionalista, de marcado carácter decimonónico. Enriquece esta tradición de casticismo romántico con la incorporación de diversas expresiones musicales, pero con un claro predominio de

andalucismo escénico. Muy pronto, en esta búsqueda de canción nacional, gracias a destacados creadores e intérpretes, el cuplé se encuentra con el flamenco. Comienza la unión de copla y canción orquestada, una senda que no se abandona y que va a ser muy importante en el proceso de creación de estas canciones.

El sentido espiritual y profundo que adquiere la copla popular, convertida ya en cante jondo, realiza una gran influencia en la canción de los años veinte, y va a convertir el cuplé andalucista en una nueva canción andaluza. Tal hecho no resulta extraño porque, como hemos tratado, los autores e intérpretes están muy vinculados a Sevilla y al flamenco. Estamos convencidos de que sin dicha influencia la canción española habría seguido un camino muy distinto. Destacamos en este proceso inicial la labor realizada por Cándido Larruga, Manuel y José Font de Anta, Ángel Ortiz de Villajos, Manuel García Matos, Genaro Monreal, Gaspar Vivas, Ramiro Ruiz “Raffles”, Joaquín Guichot Barrera, y Salvador Valverde. El casticismo romántico alcanza en algunas canciones de esta década una mayor estilización: “Consuelo la Alegría”, “La rosa de los calés”, “Rosario granadina”, “Carcelera gitana”, y, sobre todo, “Cruz de mayo”. Muestran una gran elaboración narrativa, un aprovechamiento dramático de personajes y lugares estereotipados, pero desde una visión que comienza a ser especialmente melancólica. Muchos de estos músicos mantienen su labor en los años que siguen y van a destacar también como autores de textos flamencos.

Se desarrolla en la década siguiente una continuidad estética, a la que se une una presencia aún más llamativa de la copla flamenca y de su sentido elegíaco: “Manolo Reyes”, “Romería del Quintillo”, “Carceleras del Puerto”, “Los Piconeros”, “Curro Molina”. Entre las canciones de los años treinta destacamos aquéllas que expresan una mayor sobriedad y adelgazamiento del casticismo, acentuado por la inspiración musical de los maestros Mostazo y Quiroga: “Ojos verdes”, “Antonio Vargas Heredia”, “Falsa moneda”, “María de la O”, “María Magdalena”, “Rocío”, “¡Ay, Maricruz!”, “Triniá”... La zambra representa la escenificación del mundo espiritual y poético del flamenco, un mundo creado, por un lado, por Valverde, León y Quiroga, y por otro, por Perelló, Oliva, Cantabrana y Mostazo. En este contexto, Rafael de León realiza una labor esencial en la conformación definitiva de la canción española, en cuanto proyecta sobre ésta el carácter simbólico y profundamente humano de la poesía tradicional.

En los años treinta y cuarenta va a existir una gran influencia del flamenco en la canción, y, consecuentemente, de la canción en el flamenco.

Nos ha parecido necesario establecer este recorrido, pues tiene lugar un mestizaje muy evidente, una ruptura de fronteras que demuestra que las dos manifestaciones artísticas están muy unidas. Dicha circunstancia conduce al nacimiento de estilos como la zambra o el cuplé por bulerías, modalidades híbridas que no pueden entenderse sin atender a estas relaciones íntimas de flamenco y canción española, y que constituyen la expresión más clara del carácter de ida y vuelta de la copla popular.

Aunque hay artistas que se especializan muy pronto como cancioneros, los cantaores también se inclinan a la interpretación de la canción orquestada, un camino que había nacido en el cuplé, y que no podemos aislar de la relación de éstos con las variedades, el mundo del teatro y el cine: Angelillo, Niño de Marchena, Lola Cabello, Anita Sevilla, Gracia de Triana, Pinto, Valderrama, Caracol o Farina. Son muchos los cantaores de estos años que se mueven entre las dos manifestaciones artísticas con una total naturalidad y que, con personalidades distintas, contribuyen a la consagración de la canción española. Destaca la interpretación de la zambra con guitarra, aunque pronto la versión orquestal se convierte en el estilo más cultivado. No debemos dejar de señalar la creación por parte de Manolo Caracol, gracias a los espectáculos de Quintero, León y Quiroga, de una personal dramaturgia y escenificación de la zambra, que dirige la canción española hacia un sentido definitivamente flamenco.

Por otro lado, desde época muy temprana zambras y pasodobles se cantan por bulerías, como demuestra la labor pionera de Pastora Pavón, Manuel Vallejo o Canalejas de Puerto Real. Es una realidad de extraordinaria relevancia en la evolución de la bulería y en la propia historia de los estilos del cante, que conduce a una reinterpretación de la canción y a un enriquecimiento musical y estético del flamenco. En esta labor creadora desarrollan un papel de gran trascendencia guitarristas como Sabicas, Esteban de Sanlúcar, Manolo de Huelva, Niño Ricardo, o Melchor de Marchena, los cuales conocen a la perfección la orquestación de los cantes, y pueden llevar a la guitarra estos ritmos cercanos. Se trata de una influencia de la canción en el flamenco que abre una línea de investigación de bastante interés. A lo largo de todo un siglo nos ha dado grandes frutos: los pioneros de los años treinta, la consagración de un estilo por parte de Antonio Mairena, o las recreaciones absolutamente personales de los cantaores de Utrera. Y no olvidemos que la canción por bulerías se convierte desde el inicio en una gran inspiración para los guitarristas

flamencos, un hecho que se ha reflejado en la creación de distintas obras como solistas⁶⁶⁹.

Nos parece interesante señalar cómo el cuplé por bulerías sitúa a la canción, en la mayoría de los casos, en una perspectiva de género diferente. No se trata sólo de la adaptación a un ritmo nuevo, sino de que el hombre, en lugar de la mujer, asuma la narración de la historia, y su protagonismo como ser caído. Así ocurre en “Curro Molina”, “María de la O”, “María Salomé”, “Rocío”, “Maricruz”, “Limón, limonero”, “Me da miedo de la luna”... Podemos hablar de una estética de claroscuro, en la que el ritmo festero de las bulerías se une a unas historias y a una expresión extremadamente melancólica. En estas recreaciones flamencas es significativo el predominio de la obra de Rafael de León. La comparación entre las dos versiones de una misma canción, y sus distintas músicas y escenificaciones, abre otra línea de investigación muy relevante para trabajos futuros.

Son años de un complejo mestizaje, de una indistinción de géneros, que prueba que en la época no eran mundos separados. Los intérpretes se unen en las variedades, comedias flamencas, cine, y más tarde, en los llamados espectáculos folclóricos. A pesar de que en estos años la presencia del flamenco en el cine es bastante limitada, algunas películas son un reflejo del nacimiento de la canción española y de cómo ésta venía a manifestar unas condiciones estéticas muy similares a las del flamenco, y a la cultura que éste había generado desde principios de siglo. Quiero destacar, en tal sentido, *María de la O*, de Francisco Elías, las películas de Florián Rey, *Morena Clara* y *Carmen, la de Triana*, así como *Embrujo* de Carlos Serrano de Osma.

Sin embargo, con el paso del tiempo, especialmente en la década de los cincuenta, los acontecimientos cambian. Debemos dejar constancia de una mezcla cada vez más indiscriminada de los géneros, hecho que ponen de relieve los espectáculos folclóricos, y, sobre todo, el cine, el acontecimiento cultural del momento. Existe un aprovechamiento ideológico del estereotipo andaluz gestado en las décadas anteriores, pero volviendo los ojos hacia lo pintoresco, más ligado a lo teatral y a la tradición casticista. Se produce un alejamiento de la tristeza andaluza y de la estética modernista en que se fundamenta el flamenco. El cine folclórico

⁶⁶⁹ Negro Aquilino y Niño Ricardo graban en los años treinta “María Magdalena”. Niño Ricardo y Sabicas: “La Catalina”. Véase *5 guitarras históricas*, Sevilla, Pasarela, 1995. Considérese Niño Ricardo y Melchor de Marchena: *Bulerías sobre motivos de Los Piconeros de la película Carmen la de Triana*, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1951. También Melchor de Marchena realiza interpretaciones de las canciones clásicas. Melchor de Marchena: *Guitarras gitanas*, Madrid, Philips, 1971.

de los cincuenta, salvo excepciones, nos conduce hacia una representación teatral de lo andaluz y hacia una búsqueda de la identidad nacional, no desde el flamenco, sino desde el nacionalismo y los estereotipos costumbristas más elementales.

En este sentido, no resulta extraño que a mediados de los cincuenta surja una voluntad de recuperar el valor profundo de la copla flamenca desde una nueva concepción de lo andaluz. El flamenco adquiere un carácter de regeneración política, ética y estética. El deseo de alejamiento de la manipulación cultural provoca una distancia abismal entre los dos mundos, una distancia que en realidad nunca había existido, pero que en los años cincuenta y sesenta se convierte en fundamento estético. De nuevo, éste configura su esencia y su razón de ser a partir de una constante oposición a lo teatral. Mientras que la poesía flamenca cobra un sentido trascendente, sobrio y existencial, la canción española queda asociada a la cultura del franquismo y a los rasgos más característicos de un costumbrismo rancio. El surgimiento de este movimiento intelectual ejerce una influencia muy poderosa en la interpretación del flamenco. Tanto es así que los cantaores se sienten obligados a realizar una justificación continua de su acercamiento a la canción y también al teatro. Resulta imposible, aunque existan otros factores, no relacionar el declive cultural de la canción española con la irrupción de la nueva crítica flamenca. Nace otro concepto de copla y otro concepto de cantaor. Se condena al olvido a las grandes figuras de los años cuarenta, como Marchena, Pinto, Gracia de Triana o Valderrama, o bien, se ofrece una visión parcelada de su labor cantaora, como en el caso de Caracol. Sin embargo, paradójicamente, los cantaores más reivindicados por la nueva crítica demuestran una interiorización profunda de las canciones de Quiroga y Solano, y las convierten en coplas de la tradición popular.

A partir de los años ochenta se busca una reinterpretación de lo folclórico que libere a la canción española de las connotaciones ideológicas del franquismo. Con la denominación de *Copla* se intenta una dignificación del género y una unión ineludible con lo popular. Periodistas, escritores, artistas y músicos realizan una reivindicación, en virtud, sobre todo, de una expresión de memoria compartida. Sin embargo, aún existe una barrera muy poderosa. Los presupuestos estéticos de la crítica flamenca, que se han fraguado desde los cincuenta, están absolutamente consolidados, tanto entre los flamencos, como entre los propios intérpretes de la canción.

Han sido necesarios muchos años para que algunos críticos se atrevan a reconocer que esta cultura tiene que ver con el flamenco, incluso con la expresión de lo jondo, una aceptación que se une a un gran

movimiento de revisión y relectura de la época teatral, que está comenzando a dar sus primeros frutos. No obstante, en este reconocimiento, urge una definición rigurosa de cada uno de los géneros y de sus respectivas tradiciones estéticas. Así, el uso tan extendido del término *Copla* no nos resulta adecuado, pues nos conduce a un territorio confuso de expresión popular, flamenco y canción de autor. Es fundamental establecer la ascendencia clara de la canción española y sus diferentes estilos, y que la diferencia entre los géneros no esté motivada por las características particulares del intérprete.

Esperamos contribuir con nuestro trabajo a mostrar este camino común, que ha sido tan desatendido por la crítica. No perdemos de vista que el flamenco ha configurado su estética en virtud de un alejamiento constante del mundo teatral y del cuplé, y que hay una tradición casticista que pervive con más fuerza en la canción española. Sin embargo, tampoco olvidamos cómo la poesía flamenca influye en la canción andaluza, y la moldea de una manera definitiva, con unas características que analizaremos en los apartados siguientes.

2. COPLA FLAMENCA Y CANCIÓN ESPAÑOLA: CLAVES PARA UNA POÉTICA

2.1. UNA TRADICIÓN DE “SOLEDADES”: LA COPLA ANDALUZA

Establecer una tradición de la soledad como mito cultural desde la antigüedad clásica a los tiempos modernos nos parece en nuestra investigación un punto de partida obligado. Defendemos esta línea de continuidad en la cultura de Occidente, que se ha manifestado en lo filosófico, literario, pictórico, musical, y que ha dado a luz un fecundo imaginario artístico⁶⁷⁰. Existe una tradición de la soledad, un *vaivén repetido*⁶⁷¹, con variaciones según las épocas, pero que atiende de manera esencial a un mismo código⁶⁷². La palabra soledad adquiere el sentido de estado íntimo de la tristeza. De esta manera, soledad y melancolía aparecerán aquí indistintamente⁶⁷³.

La tendencia melancólica del alma queda unida desde la antigüedad al sentimiento amoroso. El amor es deseo de infinito, al tiempo que conciencia de soledad y vacío. Los clásicos grecolatinos se refieren a sus consecuencias con el nombre de pasión y pronto comienza a configurarse el tópico del amor como una enfermedad o *aegritudo amoris*.

Esta relación de amor y melancolía, aunque presente en la literatura arcaica griega, comienza a ser muy importante en los discursos de Platón. No hay que olvidar la relevancia de los textos platónicos en la visión del amor en Occidente. Sus escritos son fundamentales en el nacimiento de una filosofía del amor y en la concepción de éste como enfermedad y locura. Es Platón, en *Simposio* y, sobre todo, en *Fedro*, quien lo concibe como una forma de locura, aunque locura divina, anhelo de trascendencia⁶⁷⁴.

En los trágicos griegos, especialmente en Eurípides, el amor está unido al sufrimiento. Se trata de un sufrimiento del que el amante no puede liberarse, que le conduce a sentimientos de vergüenza y culpa. Los poetas

⁶⁷⁰ Varias exposiciones se han realizado en los últimos años sobre la fascinación que la melancolía ha ejercido en la cultura occidental. *Melancolía: genio y locura en Occidente*, Galerías Nacionales del Grand Palais, París, 2006. Recientemente, *Tiempos de melancolía: creación y desengaño en la España de los Siglos de Oro*, Valladolid, 2015.

⁶⁷¹ Claudio Guillén: *Múltiples moradas. Ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Tusqués.

⁶⁷² Un artículo muy interesante sobre la tradición de la melancolía es el que nos presenta Carmen Gaona Pisonero. Vid. “Geología actual de la melancolía: el olvido de la pérdida de conocimiento” en Joaquín Guerrero Muñoz y Marcelo López Cambronero (eds.): *Las grietas de la modernidad*, Murcia, Universidad Católica de San Antonio, 2004, pp. 79-104.

⁶⁷³ La melancolía a finales de la Edad Media comienza a significar especialmente un estado de ánimo de tristeza, conciencia de soledad.

⁶⁷⁴ Manuel Cabello Pino: “La corriente científico-filosófica de la enfermedad de amor en la Grecia clásica: Hipócrates, Platón y Aristóteles”, *Analecta Malacitana*, nº 33, 2012, pp. 29-43.

elegíacos latinos lo contemplarán también como una herida. En ellos se muestra de manera evidente que están unidos amor, soledad y sentimiento de pérdida.

Los trovadores provenzales continúan la tradición clásica, pero harán del amor una glorificación del sufrimiento que va a alcanzar una importancia trascendental en nuestra cultura. En la poesía provenzal hay un sentido exaltado del yo. No se acepta el dolor como algo irremediable, sino que se escoge desde la voluntad. La tristeza se convierte en un camino de conocimiento. En esta tradición poética el amor es siempre un deseo insatisfecho⁶⁷⁵. Aquí comienza para nuestra cultura la concepción del amor como un imposible, una tradición que inauguran los poetas provenzales y culmina en el romanticismo⁶⁷⁶. La poesía provenzal constituye una expresión fundamental de la soledad. Debemos destacar, en este sentido, la relevancia de la poesía medieval de la Península Ibérica, el camino de ausencia que nos lleva desde las jarchas, cantigas y villancicos castellanos hasta la poesía cancioneril. Karl Vossler, en su estudio clásico sobre la soledad en la poesía española, traducido en la *Revista de Occidente* en 1941, señala la importancia de portugueses y españoles en una expresión moderna de la soledad⁶⁷⁷.

A dicha tendencia, presente ya en la poesía del Medievo, se refieren algunos estudiosos como “melancolía poética” y es importante porque anuncia la valoración que va a realizar el Renacimiento⁶⁷⁸. Éste impulsará una concepción más positiva del amor, influida por el Neoplatonismo y los escritos aristotélicos. En los poetas habrá, en sentido diferente a la poesía del amor cortés, una aceptación serena de la melancolía y de la no culminación amorosa como aceptación de la naturaleza humana. En España, sin embargo, León Hebreo, el pensador neoplatónico más influyente de nuestra literatura, seguirá insistiendo en el sufrimiento que el amor conlleva, en la herida como lo esencial del deseo amoroso. El amor es soledad en los *Diálogos de amor*, pues la unión total con el ser amado es siempre un imposible. Para Alexander Parker, León Hebreo y la poesía

⁶⁷⁵ Nos dice en su estudio clásico Johan Huizinga: “Sólo el amor cortés de los trovadores ha convertido en lo principal la insatisfacción misma”, en Johan Huizinga: “La estilización del amor”, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, octava reimpresión, p. 153.

⁶⁷⁶ Véase Denis de Rougemont: *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 2002; Octavio Paz: *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993; Esteban Tollinchi: *Romanticismo y Modernidad*, V. I, Universidad de Puerto Rico, 1989.

⁶⁷⁷ Karl Vossler: *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor, 2000, p. 34: “Los portugueses y los españoles no figuran entre este número de testimonios y, sin embargo, han sido los primeros, precisamente, que han dado a los sentimientos de abandono y de inclinación a la soledad una expresión realmente moderna, aun cuando todavía tímida, en su lírica amorosa”.

⁶⁷⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl: *Saturno y la melancolía: estudios de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 1991.

mística española representan la continuación más evidente de la exaltación del sufrimiento, característica esencial de la poesía del amor cortés⁶⁷⁹. Como es sabido, la atención a la soledad y la melancolía, así como la teorización sobre el amor, va a constituir uno de los ejes fundamentales de la producción literaria de las épocas renacentista y barroca.

En la cultura de la melancolía que desarrolla el renacimiento, España va a alcanzar una dimensión destacada⁶⁸⁰. Tanto es así que desde mediados del siglo XVI se contempla a los españoles como seres melancólicos, por naturaleza. La literatura, la pintura, la música, todo inclina a ver la cultura de la España de los Siglos de Oro como expresión del realismo, la melancolía y el desengaño. El interés por esta tendencia del alma está muy presente en los tratados de médicos españoles como Juan Huarte de San Juan, Andrés Velázquez, Pedro de Mercado, Alonso de Santa Cruz, etc⁶⁸¹. Se ha considerado a España la gran difusora de la melancolía en Europa⁶⁸². Esta idea se extiende al siglo XX, pues la reflexión en torno a la melancolía y al carácter ascético del español está presente en nuestros más destacados pensadores. En los escritos de Ortega, María Zambrano⁶⁸³ o Ramón Menéndez Pidal permanecen como características esenciales de nuestra cultura.

Los románticos, herederos de la tradición, ponen de relieve la soledad del amor, pero convierten la melancolía en una forma de trascendencia. El amor es siempre un destino ante el cual el enamorado pierde la voluntad. Constituye un camino de renuncia, una fatalidad que ha de aceptarse y que, no obstante, lleva al hombre a un estado de ennoblecimiento. Es un destino ante el cual el enamorado escoge libremente un camino de renuncia y de abandono. El amor romántico supone el ennoblecimiento más elevado del sentimiento al que se ha llegado en la cultura de Occidente. En el romanticismo se unen de manera

⁶⁷⁹ Alexander Parker: *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986. Recuérdese también que para Pedro Salinas la exaltación del sufrimiento une la tradición mística y el amor cortés. Véase Pedro Salinas: *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Península, 2003.

⁶⁸⁰ Roger Batra: *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001.

⁶⁸¹ Pedro de Mercado considera que “la melancolía es un constante pelear con el duende”, algo que nos recuerda tanto el sentir de Lorca respecto a la cultura española. Pedro de Mercado: *Diálogos de philosophia natural y moral*, Granada, Hugo de Mena y René Rabut, 1558. Véase María Bolaños: “Tiempos de melancolía” en *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro (Exposición)*, Obra Social de la Caixa, 2015, pp. 15-33, y Felice Gambin: “Los españoles tétricos y graves. Moradas de la melancolía en el Siglo de Oro”, pp. 35-47.

⁶⁸² Se considera a España e Inglaterra países cultivadores de una melancolía específicamente moderna. Vid. Panofsky.

⁶⁸³ María Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endimyon, 1996.

absoluta amor, sufrimiento y muerte. Se exageran las características que presenta la poesía del amor cortés: la exaltación del sufrimiento, la humildad del amante y el olvido de uno mismo⁶⁸⁴.

No podemos dejar de lado la importancia que estas ideas han alcanzado en el pensamiento del siglo XX, en autores como Sigmund Freud o en George Bataille. Para este último desde un punto de vista antropológico, el erotismo es siempre violencia y sacrificio, ideas que son absolutamente románticas. Para Bataille el amor se concibe esencialmente como sufrimiento.

*Nunca hemos de dudar que, a pesar de las promesas de felicidad que le acompañan, la pasión comienza introduciendo desavenencia y perturbación. Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento*⁶⁸⁵.

Entre los pensadores españoles del siglo XX sigue siendo muy importante la relación de amor y sufrimiento que ha dejado la tradición cultural. Los filósofos insisten sobre todo en el amor como pasión. Así lo observamos en José Ortega y Gasset, o en Carlos Gurméndez⁶⁸⁶. Nos parecen muy esclarecedoras las palabras de Ortega:

*Pero no es menos cierto que el amor es a veces triste como la muerte, tormento soberano y mortal. Es más: el verdadero amor se percibe mejor a sí mismo y, por decirlo así, se mide y calcula a sí propio en el sufrimiento y dolor de que es capaz*⁶⁸⁷.

A partir del romanticismo, Andalucía y los cantos andaluces comienzan a adquirir una gran preponderancia. Desde su inicio hay una proyección de sentimiento melancólico sobre los cantos populares, y especialmente, sobre los cantos populares de Andalucía⁶⁸⁸, los cuales vienen a unirse a una larga tradición del cantar de soledad. La visión melancólica crece conforme nos vamos acercando a los años finales del siglo XIX. Nos encontramos con una Andalucía absolutamente ligada a la

⁶⁸⁴ Esteban Tollinchi: *op. cit.*

⁶⁸⁵ George Bataille: *El erotismo*, Barcelona, Tusquét, 2007, p. 24.

⁶⁸⁶ Véase José Ortega y Gasset: *Estudios sobre el amor*, Madrid, Alianza, 2009, 15ª edición; y Carlos Gurméndez: *Estudios sobre el amor*, prefacio de José Bergamín, Barcelona, Anthropos, 1994.

⁶⁸⁷ José Ortega y Gasset (2009): *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸⁸ Ya Cecilia Böhl de Faber recuerda en *La gaviota* la melancólica originalidad de estos cantares.

tristeza. No debemos olvidar su consideración como mito romántico y la importancia en España de un romanticismo tardío⁶⁸⁹.

La relación de Andalucía y soledad está presente en *La soledad* de Augusto Ferrán, *Soledades* de Antonio Machado o *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez, que Rubén Darío identifica de manera esencial con la tristeza andaluza⁶⁹⁰. También muy presente en los cantares de autor, que continúan la huella de la canción popular⁶⁹¹. Enrique Rodríguez Baltanás se refiere a una canción andaluza de soledad y establece un recorrido desde el XIX hasta la pena inmotivada de Lorca. Sostiene que la soledad como tono y espíritu es algo característico de toda la materia de Andalucía, el resultado de la unión de la canción popular y el romanticismo⁶⁹².

Adquiere un papel fundamental la figura de Gustavo Adolfo Bécquer⁶⁹³, tanto en su creación poética como en sus reflexiones acerca de la poesía. No olvidemos que para Juan Ramón, las rimas de Bécquer eran como peteneras y soleares⁶⁹⁴. La relación con la poesía popular se pone de manifiesto desde los primeros acercamientos críticos a su obra hasta el día de hoy⁶⁹⁵. Destaca la importancia de Bécquer en esta insistencia en la

⁶⁸⁹ En cuanto al romanticismo español como movimiento tardío, véase Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1986; Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990; Philip Silver: *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra, 1996. También muy interesantes las reflexiones de Juan Ramón Jiménez en *Alerta*.

⁶⁹⁰ Recuérdese "La tristeza andaluza" de Rubén Darío. Para Antonio Martín Infante, la imagen de la tristeza andaluza queda consagrada literariamente en este artículo. Véase Antonio Martín Infante: *art. cit.*; Miguel Ángel García: *op. cit.*

⁶⁹¹ Serían buenos ejemplos *Melancolía* de Luis Montoto o *La Pereza* de Augusto Ferrán.

⁶⁹² Enrique Rodríguez Baltanás (2004): *art. cit.*, p. 577: "La soledad romántica no es una mera *Einsamkeit*, y ésta no es la traducción que le conviene; la palabra alemana que realmente da idea de este sentimiento de soledad romántica es *Sehnsucht*, término, según Aguiar e Silva, "difícilmente traducible, que significa la nostalgia de algo distante en el tiempo y en el espacio, a que el espíritu tiende irresistiblemente, sabiendo, sin embargo, de antemano, que le es imposible alcanzar ese bien soñado". Ahora bien, el equivalente exacto de esta palabra alemana, *Sehnsucht*, es la saudade portuguesa, la *soidade* gallega, la *solitude nostalgique* del francés, las soledades andaluzas o las soleares flamencas". Véase también Rodríguez Baltanás (2003): *op. cit.*

⁶⁹³ Recuérdese el tan citado prólogo de Bécquer a *La soledad* de Augusto Ferrán, así como *Cartas literarias a una mujer*. Considérese que muchas narraciones de Bécquer son recreaciones de coplas andaluzas, aunque ya con un sentido muy distinto a las recreaciones costumbristas de años anteriores.

⁶⁹⁴ Juan Ramón Jiménez: *Alerta*, Madrid, Visor, 2010. En este sentido, debemos destacar también las reflexiones de Rafael Cansinos Assens. Véase Rafael Cansinos Assens: *La copla andaluza*, Editoriales Andaluzas Unidas, edición e introducción de Abelardo Linares, 1985.

⁶⁹⁵ Vid. Rodríguez Correa, Antonio Carrillo Alonso, Rubén Benítez, Rafael Montesinos, Jesús Rubio... María Cristina Assumma realiza una revisión crítica de las principales teorías sobre Bécquer y lo popular. Véase María Cristina Assumma: *Rosa de papel. Una contrahistoria de la literatura española*, Madrid, Visor Libros, 2013.

melancolía del cantar popular⁶⁹⁶ y en el descubrimiento de lo jondo⁶⁹⁷. La sintonía de sentimiento y canción tradicional, sencillez y tristeza, constituye lo esencialmente poético. Establece en el prólogo a *La Soledad* la relación espiritual de estos cantares andaluces y las canciones populares de otros países, nacidas al calor del romanticismo. Bécquer transmite algo revelador de estos cantos que alcanzará una gran relevancia: su poder existencial y de consolación⁶⁹⁸. Inaugura, desde una mirada muy moderna, la concepción romántica de lo popular que continúa la literatura posterior, tal como aparece en Antonio Machado y Álvarez, Rubén Darío, Manuel y Antonio Machado⁶⁹⁹, Juan Ramón Jiménez, Rafael Cansinos Assens o Federico García Lorca⁷⁰⁰.

La unión de romanticismo y tradición popular es fundamental en el origen de la lírica flamenca⁷⁰¹. Es inevitable mencionar la estilización que la poesía simbolista realiza de la tristeza andaluza, alcanzando una gran importancia en el desarrollo de la creación poética culta del siglo XX⁷⁰². Va a ser de gran trascendencia la identificación que muchos poetas de finales del XIX realizan entre lo popular y lo esencialmente poético, y esta modernidad tiene que ver de manera particular con la presencia del intimismo y la melancolía. En este sentido, destacamos la relevancia de Juan Ramón Jiménez, pues la renovación poética que nace a finales del XIX en España e Hispanoamérica no puede desligarse de *la esaltación de lo popular*⁷⁰³.

Este tratamiento intimista que realizan los autores cultos es imprescindible, como decimos, en el desarrollo de la poesía popular andaluza y nacimiento de la copla flamenca. La estilización de la tristeza como aspecto esencial de lo popular, que tiene su inicio en Gustavo Adolfo Bécquer, alcanza un gran protagonismo en la *Colección de cantes*

⁶⁹⁶ Enrique Rodríguez Baltanás (2001): *art. cit.*, p. 576: “El tema puede ser alegre o triste, pero lo definitorio es la vaga e indefinible melancolía”.

⁶⁹⁷ Antonio Carrillo Alonso: *Bécquer y los cantares populares de Andalucía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991. Para el sentimiento de lo jondo, véase especialmente el artículo de Bécquer “La feria de Sevilla.”

⁶⁹⁸ Para el profesor Jesús Rubio Jiménez, Bécquer encuentra en la poesía popular la expresión del desamparo, y construye a partir de estos textos su propia tradición poética. La copla flamenca es el origen de muchas de sus narraciones. Este verano pronunciaba su conferencia “Gustavo Adolfo Bécquer y la poesía tradicional andaluza” en *El flamenco y las Bellas Artes*, Cursos de verano, Universidad Pablo de Olavide en Carmona, 13 al 15 de julio de 2016.

⁶⁹⁹ Ténganse en cuenta también las reflexiones de Juan de Mairena sobre la poesía popular.

⁷⁰⁰ Miguel Ángel García: *op. cit.*

⁷⁰¹ Rodríguez Baltanás (2004): *art. cit.*

⁷⁰² Véase Martín Infante: *art. cit.*; Miguel Ángel García: *op. cit.*

⁷⁰³ Juan Ramón Jiménez: *op. cit.*, p. 47.

flamencos de Antonio Machado y Álvarez, donde queda ya configurada una poética de lo jondo⁷⁰⁴. *Demófilo* establece las características de estos cantos, desde una perspectiva absolutamente romántica. La poesía flamenca es expresión profunda de la individualidad y la melancolía, la cual se asocia de manera particular al sentir gitano. La copla flamenca es, por excelencia, un cantar de soledad. Así se pone también de relieve en la selección de coplas que realiza. No se ha tenido en cuenta suficientemente esta sintonía que la *Colección de cantes flamencos*, aunque él no lo declare de manera explícita, mantiene con la mentalidad del romanticismo. Machado pone de relieve la expresión dolorosa e íntima del sentimiento, la conciencia de un arte nacido para conmover⁷⁰⁵. También para Benito Más y Prat la poesía flamenca, unión de lo gitano y lo andaluz, se caracteriza por la expresión de la tristeza, que se manifiesta de manera especial en la temática amorosa⁷⁰⁶.

Desde esta herencia paterna, Manuel Machado configura de manera definitiva los rasgos característicos de un cantar de soledad. Es quien otorga a la copla flamenca, con la unión de modernismo y popularismo, un sentido profundamente nihilista y trágico, sobre todo a partir de la publicación de *Cante hondo* en 1912.

En la unión de romanticismo y tradición popular hay que destacar la importancia de Federico García Lorca. Continúa el camino de renovación de la poesía española a través de la estilización de la lírica popular. Sigue el camino de renovación estética emprendido por los poetas modernistas, sobre todo por Juan Ramón Jiménez⁷⁰⁷. En cuanto a su reflexión sobre lo andaluz, desarrolla las características de la copla flamenca desde una perspectiva absolutamente romántica. No olvidemos, por otro lado, la influencia que ejerce Manuel de Falla en su visión de lo andaluz como construcción nacional. Lorca establece una distinción fundamental desde el punto de vista estético: la distinción de cante flamenco y cante jondo. Con él se configura el jondismo de manera definitiva, pues la copla andaluza queda conformada en sus escritos como pura expresión de soledad. Aunque no responda a criterios históricos, supone un gran acontecimiento, como

⁷⁰⁴ Enrique Rodríguez Baltanás: "Oralidad y escritura en el flamenco: Hugo Schuchardt y Antonio Machado y Álvarez", *Signo, Revista de Historia de la Cultura Escrita*, número 8, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 97-120.

⁷⁰⁵ *Ibidem*; véase también Inés María Luna: "El flamenco como expresión de lo sublime: la colección de cantes flamencos de Antonio Machado y Álvarez", en José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina: *op. cit.*, pp. 97-104.

⁷⁰⁶ Benito Más y Prat: *op. cit.*, p. 113: Las coplas tristes son las que revelan más la unión de la musa andaluza con la gitana; estas últimas coplas conservan su sello propio, aunque se cantan indistintamente y modifican bastante a las que tienen origen menos flamenco.

⁷⁰⁷ Considérese la introducción de Luis García Montero al *Poema del cante jondo*. Federico García Lorca: *Poema del cante jondo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 22.

piensa Christopher Maurer, la creación de un espacio mítico de lo jondo, es decir, la proyección sobre la poesía flamenca de una dimensión universal y atemporal⁷⁰⁸.

Existen en su descripción rasgos fundamentales como el sentido de la estilización y la justeza emocional. Destacaría en su concepción romántica de lo jondo varios aspectos que constituyen el punto de partida de nuestro trabajo: el carácter nocturno de estos cantos, la desnudez del paisaje, la importancia del llanto, o la identificación de la mujer con la pena⁷⁰⁹. Sobresale de manera especial la importancia que otorga al dolor y a la muerte como rasgos esenciales de nuestra cultura, aspecto que desarrolla en *Juego y teoría del duende*⁷¹⁰. De esta manera queda unida la tristeza andaluza a la tradición española de la melancolía. Pero su reivindicación va mucho más lejos. Los críticos valoran el sentido mítico y universal que por primera vez alcanza la tristeza andaluza⁷¹¹. Creemos que las reflexiones de Lorca acerca de lo jondo aún no han sido superadas. Es necesario volver a ellas, revisarlas, porque son una fuente de inspiración continua para el análisis del flamenco y de nuestra cultura.

Rafael Cansinos Assens pone de relieve el carácter individual y artístico de la copla. Aunque exprese el dolor inmemorial de un pueblo, éste se manifiesta siempre de manera personal e íntima⁷¹². No se aísla de la creación culta, pues los autores románticos y de fin de siglo continúan este camino de renovación poética a través de la lírica popular. Cansinos destaca, como Gustavo Adolfo Bécquer, la sintonía de la copla andaluza con las creaciones poéticas del romanticismo, aspecto que los críticos han puesto de relieve⁷¹³. Se trata de una canción de amor que de manera amorosa expresa siempre un sentir de desamparo⁷¹⁴.

⁷⁰⁸ Christopher Maurer: *op. cit.*

⁷⁰⁹ Aunque García Lorca, de manera explícita, quiera alejarse de Manuel Machado y de los poetas de esta generación, esta caracterización de la copla flamenca debe mucho a la herencia de Manuel Machado.

⁷¹⁰ De esta manera, Lorca sitúa la tristeza andaluza de manera absolutamente definitiva en la tradición de la melancolía española.

⁷¹¹ Destaca Génesis García Gómez la importancia que tiene lo irracional en la concepción lorquiana del flamenco, concepción en la que se unen las vanguardias y la influencia que ejercen el pensamiento de Goethe y de Nietzsche en el poeta granadino. Véase Génesis García Gómez: *op. cit.*

⁷¹² Rafael Cansinos Assens: *op. cit.*

⁷¹³ Véase Francisco Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*, p. 157.

⁷¹⁴ Para un análisis detallado, "La copla triste (de Cansinos a los hermanos Caba)" en Miguel Ángel García: *op. cit.*, p. 143-154.

También Carlos y Pedro Caba relacionan la copla flamenca con la expresión de la tristeza, de una tristeza atemporal que forma parte de la condición española, y que ha permanecido en la espiritualidad del cante jondo⁷¹⁵.

Alcanza una gran trascendencia en la cultura flamenca de la época la obra *Flamencología* de Anselmo González Climent en cuanto insiste en una concepción esencialmente trágica y angustiada de la copla. Su mirada continúa la tradición de acercamiento existencial al cante, pero desarrolla aún más el carácter filosófico. En este sentido, se apunta de nuevo a lo jondo como criterio ineludible.

Muchos poetas de la generación de los cincuenta se acercan al flamenco desde una vocación de intimidad espiritual, con el objetivo de hallar un camino propio de renovación estética. El acercamiento de Luis Rosales, Félix Grande, José Ángel Valente o Ricardo Molina convierte más que nunca el cante en expresión ética y existencial. Los grandes renovadores de la poesía española de posguerra van a provocar el nacimiento de una nueva mirada sobre la poesía flamenca.

Valente encuentra en la búsqueda de interioridad del cante uno de los paradigmas primarios y universales de la expresión poética⁷¹⁶. El sentido de trascendencia de la palabra se realiza desde la música, desde la voz. El cante jondo manifiesta la concepción musical de toda lírica. No es un fenómeno aislado de la cultura peninsular, sino que ejemplifica una vez más la unión de lo popular y lo culto, tan característica de nuestra poesía. En él ha venido a desembocar toda una tradición oral que, desde las jarchas hasta los villancicos castellanos, se ha revelado como canción de soledad y ausencia.

Entre los escritores que más han insistido en el cante como expresión de soledad se encuentra el poeta Félix Grande. Desde sus primeros libros hasta sus últimas intervenciones, ha puesto de relieve esta condición de desarraigo que expresa el cante jondo, y que lo une a las expresiones más

⁷¹⁵ Carlos y Pedro Caba: *op. cit.* p. 50: “Es cierto que España es triste... Y lo es A LO LARGO DEL TIEMPO. Lo que quiere decir que no es una tristeza accidental, injertada, embutida en el alma española por una mala política o un traspie o por un accidente, sino que es una tristeza de las raíces, lejanas y profundas, una tristeza temperamental de la raza, una “alegría” de estar triste, una voluptuosidad de lo fúnebre...”

⁷¹⁶ El *logos sumergido* de María Zambrano, así como el pensamiento poético de Juan Ramón Jiménez se encuentran en la tradición de Valente. Véanse *El cante, la voz*, y, por otro lado, *Poesía y canción: el río sumergido*. Francisco J. Escobar realiza un análisis crítico y textual de este último ensayo. Estudia de manera rigurosa la presencia del sentimiento jondo en su obra poética y ensayística. Vid. Francisco Javier Escobar: “Sobre Valente y lo jondo: notas de poética”, *Studi Ispanici*, nº 37, 2012, pp. 293-315. Véase “Poesía y canción: El río sumergido de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes” *Demófilo, Revista de Cultural Tradicional de Andalucía*, nº 45, Sevilla, 2013, pp. 11-41.

universales del dolor humano. Grande reivindica que la crítica no ha atendido en su justa medida a lo que verdaderamente hace del flamenco un arte universal y único: la expresión de nuestra condición de marginalidad y desamparo.

Dado que el arte flamenco es una manifestación esencialmente romántica, sólo podemos acercarnos a él desde los presupuestos estéticos del romanticismo y de la crisis de finales del XIX. De esta manera, José Martínez Hernández elabora una poética del cante jondo atendiendo al arte flamenco como cultura del dolor, y a la soledad primordial del hombre como manera radical de conocer el mundo y de expresarlo.

Sólo desde el sentir trágico de la existencia es posible esbozar una poética de lo jondo, entendiendo tal concepto como la quintaesencia de este arte. La distinción de lo jondo, desde nuestro punto de vista, sigue siendo absolutamente trascendental, pues nos sitúa ante la dimensión existencial de la copla flamenca⁷¹⁷. En este sentido, nos parece muy adecuado que tome como punto de partida categorías como lo dionisiaco de Nietzsche o las reflexiones estéticas de Federico García Lorca acerca del dolor y de la muerte. Pero Hernández va más allá, lo jondo trasciende la concepción romántica del arte, trasciende la visión trágica de lo sublime. Nosotros creemos, no obstante, que aún no han sido exploradas todas las posibilidades que nos permite un análisis desde esta categoría. Sólo desde lo sublime y desde una concepción trágica del arte, que considere la subjetividad del paisaje y la relevancia de lo nocturno, atendemos al sentido conmovedor como aspecto esencial de la poesía flamenca. No hay categoría, según Ortega, que explique mejor el romanticismo que la idea de lo sublime, palabra que pone de relieve el secreto mismo del romanticismo⁷¹⁸. Por otro lado, el diálogo con la canción española, desde esta perspectiva, se convierte en un camino fructífero de encuentro de unas claves estéticas.

En la canción española, no ha tenido lugar este camino de depuración estilística que se ha desarrollado en la copla flamenca, la acentuación continua de su vertiente de sobriedad y expresión de lo humano. No se ha

⁷¹⁷ José Martínez Hernández: *Poética del cante jondo*, Murcia, Nausicaä 2ª ed., 2007, p. 69: "Si analizamos las coplas del flamenco, las letras populares, encontramos en ellas múltiples temas, los mismos que están presentes en cualquier vida sencilla: el trabajo, la madre, y el padre, la familia, en general, la relación amorosa, las denuncias sociales, la alegría de la fiesta, las penalidades, la enfermedad o la muerte. Ahora bien, si destilamos la esencia de todas esas coplas, de todos esos temas, si reducimos el flamenco a su mayor verdad, nos quedaremos con el asunto fundamental del cante jondo: el Amor/Muerte. No el amor y la muerte por separados, sino la síntesis, la unión y la mezcla inseparable de los dos: *Hermanos a un tiempo mismo, Amor y Muerte los engendró la suerte* (Leopardi)".

⁷¹⁸ José Ortega y Gasset: "Cuaderno de bitácora" en *El espectador*, Tomos VII y VIII, Espasa-Calpe, Austral, 1966.

convertido en una vía de renovación de los patrones estéticos de la poesía moderna, como ocurre con los textos flamencos en distintos momentos del siglo XX. Sin embargo, podemos decir que la canción española, que es, fundamentalmente, canción andaluza, a pesar de representar lo teatral y la herencia indudable del casticismo, se ha nutrido del mundo íntimo de la poesía flamenca, y de la estética de lo jondo creada por los artistas de finales de siglo y de los años de la República. Consideramos, por tanto, que, tomada de manera esencial, la canción española también constituye una canción de soledad y se une a la larga tradición de expresión de la soledad.

Con los textos flamencos se produce una nueva escritura del imaginario poético popular. Este imaginario será recreado por la canción española. La canción le otorga un cuerpo, una historia, y, como en la tradición romancística, también unos nombres propios. Tiene lugar una creación doble de la tradición poética. A partir de este mundo común, realizamos un análisis comparativo de los géneros, en virtud de ciertos aspectos característicos de la sensibilidad romántica: lo nocturno, la sublimación del dolor y la mujer como ideal artístico.

2.2. MIS PENSAMIENTOS TRISTES NO SON DIGNOS DE LUZ: APOLOGÍA DE LO OSCURO

El simbolismo de la luz nos conduce inevitablemente a la tradición poética y filosófica de Occidente. Destaca en los textos bíblicos, la filosofía platónica, la literatura medieval, el renacimiento, y culmina en el arte del romanticismo. Nuestra tradición cultural relaciona la luz con la verdad, la noche con el miedo y la tristeza. Hay también en nuestra tradición una íntima relación entre oscuridad y soledad amorosa. Analizar la melancolía en la poesía supone analizar la relación que el poeta mantiene con la noche. Lo nocturno se asocia de manera especial con el erotismo y la melancolía⁷¹⁹. Hipólito, en su castidad, declara no venerar a los dioses de la noche.

Una concepción nueva comienza a nacer en la Baja Edad Media. “Las razones de la Noche no son las del Día, no son comunicables al Día”⁷²⁰. Recordemos su importancia en *Tristán e Isolda* y en la poesía del amor cortés. El enamorado, en su soledad, desea la noche, huye de la luz. Así expresa su dolor Calisto: “Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes

⁷¹⁹ Chris Fitter: “The Poetic Nocturne: From Ancient Motif to Renaissance Genre”, *Early Modern Literary Studies* 3.2, September, 1997.

⁷²⁰ Denis de Rougemont: *op. cit.*

no son dignos de luz”. El enamorado, ser melancólico por excelencia, busca la noche. Existe una sintonía entre noche y dolor en la poesía petrarquista. El dolor amoroso se expresa como ausencia de luz, oscuridad, ceguera. De esta manera, el nocturno como género poético comienza a constituirse en el Renacimiento⁷²¹: “y lo que siento más es verme atado / a la pesada vida y enojosa, / solo, desamparado, / ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa”.

Es importante en la tradición literaria esta relación de lo nocturno y la melancolía que llega a su expresión más sobresaliente en el romanticismo. Así nos lo demuestran los pintores, músicos, filósofos y poetas en su vocación de lo nocturno. Se trata de un modo de sentir que se exagera en el simbolismo. Con los avances tecnológicos de la época, llega el descubrimiento artístico de la noche, un mundo reflejado en la pintura o la literatura, que nos revela los nuevos lugares de ocio, placer, la vida de las ciudades⁷²², pero también un sentido profundamente íntimo y trascendente.

La relación entre noche y dolor se ha manifestado en la tradición literaria sobre todo como insomnio. La vigilia de amor hasta el amanecer es algo propio del enamorado, como nos demuestran jarchas y cantigas. Está presente en los clásicos grecolatinos, en *La Celestina* y en muchas obras de la literatura occidental⁷²³. La noche se relaciona con la ausencia: “No pueden dormir mis ojos / no pueden dormir...”.

Una continuidad de este tema permanece en las coplas del flamenco y también en la canción española. Su presencia en la poesía flamenca ha sido estudiada por distintos autores. Francisco Gutiérrez Carbajo le dedica un apartado en la obra citada *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Para Jean Paul Tarby el insomnio de amor es uno de los temas constantes⁷²⁴. José Cenizo Jiménez trata el insomnio del enamorado en

⁷²¹ Chris Fitter: *art. cit.* Véase Rafael Argullol: *op. cit.*, p. 23: “Antes del Romanticismo, el Renacimiento fue el gran momento histórico de eclosión del Individuo”.

⁷²² Lily Litvak (2005): *art. cit.*, p. 51: “El marco cronológico, 1880-1929, es indispensable, porque, si bien el repertorio de emociones ligadas a la noche no es propio de una época particular, hay momentos en la historia humana en que se vuelve más agudo y acuciante”.

⁷²³ Véase el tema de la espera del amigo en Pedro M. Piñero Ramírez “El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.) *Lírica popular/lírica tradicional, Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 217-253. Véase Pedro M. Piñero Ramírez: “Temas de siempre: la espera del amigo, y la madre confidente”, en Pedro M. Piñero Ramírez: *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2010, pp. 84-86.

⁷²⁴ J. P. Tarby: *Eros flamenco: El deseo y su discurso en la poesía flamenca*, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1991; José Cenizo Jiménez: “Absentia amantis: aproximación a la poética de la ausencia en la lírica amorosa del flamenco”, en Pedro M. Piñero Ramírez (coord.): *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar “in memoriam”*. *Actas del Congreso Internacional Lyra Mínima Oral*, Sevilla, 26-28 noviembre, 2004, pp. 589-597.

relación con la tradición poética de la ausencia amorosa⁷²⁵. Los críticos han considerado la relación entre insomnio y ausencia, pero la noche adquiere en estos textos matices muy sobresalientes, un sentido de trascendencia, una metafísica de la oscuridad, que, a nuestro juicio, apenas se ha puesto de relieve.

Debemos tener en cuenta de manera especial la importancia que alcanza la noche en los poetas del romanticismo. Ésta se concibe como un espacio sagrado. Es el momento de la vigilia y la revelación, un estado del alma que predispone a la melancolía. El “Nocturno”, que nace como obra musical, se incorpora de manera inmediata a otras manifestaciones artísticas y es cultivado por la mayoría de los poetas románticos y modernistas. No olvidemos su relación con el ideal estético de la época, con la búsqueda de un arte que exprese la unión de música, poesía y pintura⁷²⁶.

Copla flamenca y canción española van a ser contempladas en nuestro trabajo en la tradición de la noche como marco de confesión íntima. El simbolismo de lo nocturno alcanza una importancia extraordinaria en los textos flamencos, y se manifiesta de manera muy evidente a través de la poesía de Manuel Machado. Es el poeta sevillano quien insiste en el carácter nocturno del cante⁷²⁷. Más adelante, Federico García Lorca lo hará de manera definitiva. Consideramos importante realizar un diálogo, un análisis comparativo entre los matices que adquiere la noche en la poesía flamenca, y, por consiguiente, en la canción española. Deben ser consideradas las relaciones intertextuales que podemos establecer entre los dos géneros.

En la canción española no ha sido estudiada la importancia que alcanza la noche en relación con el dolor. Destaca el protagonismo femenino. Se representa a mujeres que esperan a su amado hasta el amanecer. La noche es el tiempo de la vigilia y en algunos ejemplos la llegada del día supone una esperanza.

⁷²⁵ José Cenizo Jiménez (2004): *art. cit.* Considérese también Cenizo Jiménez: *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, Signatura, 2005.

⁷²⁶ Lily Litvak (2005): *art. cit.*

⁷²⁷ Significativos son los poemas “La copla andaluza”, “Cante Hondo” o “Nocturno madrileño”.

*Yo muchas veces sentía, cercano ya el día, / tus pasos en la sala. / ¡Gracias a Dios que has llegado, que no te ha pasado / ninguna cosa mala!*⁷²⁸.

Pero sobresale la representación de la angustia de la espera. Sobresale la insistencia en la noche, y el amanecer no siempre supone una esperanza. Es el espacio del dolor, la soledad, la vigilia. Se siente el transcurrir del tiempo, cómo las horas pasan. “La noche negra es la misma sustancia del tiempo”⁷²⁹. El sentido de la noche es el oído⁷³⁰. Así, el amante que está en soledad la contempla con tristeza, con sentimiento de culpa. El dolor transcurre hora tras hora, pues hay una voluntad constante de precisar y de sentir el tiempo⁷³¹.

*Y me dan en vilo, la una y las dos, / y me estoy clavando como dos puñales, / las dos manecillas que tiene el reloj*⁷³².

Son muchas las canciones que nos hablan del dolor, de la espera y el insomnio, como demuestran “A ciegas”, “Los tientos del reloj”, “Elvira, la Cantaora”, “Y sin embargo, te quiero”, “Doña Mariquita de los Dolores”⁷³³, etc. Como creaciones románticas, suponen la aceptación de un dolor, la aceptación de la vigilia como un estado natural, el dolor como un medio privilegiado de conocimiento. El amor trágico es el resultado de una libre elección en la cultura occidental y una de las características más evidentes de la mentalidad romántica⁷³⁴. La amante acepta este estado de ensimismamiento, este estado de dolor en que vive. Vivir en la noche

⁷²⁸ Quintero, León y Quiroga: “A ciegas”. Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 263. Canción interpretada por Conchita Piquer. Recientemente Miguel Poveda ha realizado una versión muy hermosa para la película *Los abrazos rotos* de Pedro Almodóvar, 2010.

⁷²⁹ Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, FCE, 2005, p. 95.

⁷³⁰ *Ibidem*. Para Gilbert Durand y Gaston Bachelard, la oreja es el sentido de la noche. Es también de mucho interés la obra de Ramón Andrés: *El mundo en el oído*, Barcelona, Acanalado, 2008.

⁷³¹ El profesor Pedro M. Piñero Ramírez nos señala la importancia de esta precisión del tiempo en algunos ejemplos de la poesía tradicional andaluza. Véase Pedro M. Piñero Ramírez (2010): *art. cit.*, p. 84.

⁷³² Quintero, León y Quiroga: “Tientos del reloj”. Esta precisión del tiempo la observamos también en canciones como “Doña Mariquita de los Dolores” de Rafael de León: “Anoche sin luz de luna, / entre rosario y rosario, / sentí cómo agonizaban / las dos, las tres y las cuatro”. Véase Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 194.

⁷³³ Esta canción de Rafael de León, de resonancias manuelmachadianas y lorquianas, enlaza con nuestra mejor tradición romancística y el tema del jinete muerto. Evoca el poema “Mariposa negra” de *Alma* que culmina con esta estrofa: “¡Mallhayan los servidores / que sin su señor tornaron, / los que con él se partieron / y traen, sin él, su caballo!” Según María Cristina Assumma, Manuel Machado recupera en la modernidad la tradición de la canción de espera femenina. Véase María Cristina Assumma: *op. cit.*

⁷³⁴ Denis de Rougemont: *op. cit.*; Octavio Paz: *op. cit.*; Rafael Argullol: *op. cit.*

supone una elección. Todo se hace noche en el mundo de estas coplas. La canción española desarrolla el motivo romántico del hombre en la noche con su dolor, el cual le llega a través de la copla flamenca. Pero este dolor se proyecta ahora en la mujer, a la que se representa como un ser enclaustrado, según la imagen tradicional de la melancolía femenina⁷³⁵.

No es únicamente la noche como período de tiempo, sino que se escoge en estas canciones todo lo que implica oscuridad, nocturnidad. Por ejemplo, es importante el motivo del espacio cerrado, la sala, el cuarto. La mujer se representa en la soledad de la noche en estos espacios cerrados, absolutamente estática. Pero no se trata sólo de un espacio físico. El espacio representa un estado de conciencia en que la voluntad se pierde. Es un estado del alma, como en la pintura de Regoyos, Rusiñol, o Ramón Casas⁷³⁶. También Manuel Machado recrea la espera de la mujer en la alcoba, en los espacios cerrados, en un ambiente nocturno o vespertino⁷³⁷. La amante es sobre todo consciente de su soledad. La calle o la esquina pueden convertirse, como en la poesía flamenca, en un espacio cerrado, absolutamente claustrofóbico. La mente del enamorado es cuarto cerrado⁷³⁸. El paisaje desaparece y cede su lugar al tiempo, a la conciencia del tiempo. Hay ocasiones en que se menciona la sala, el cuarto. En otras no se menciona, pero tenemos conciencia de un mundo cerrado, dominado por la oscuridad. Es un espacio de violencia en el que están presentes el sufrimiento y la culpa. Existe una identificación absoluta entre el espacio y la amante, una interiorización del paisaje, como en la copla flamenca, aunque aquí se trate de entorno urbano, y no de la relación de hombre y naturaleza.

⁷³⁵ Recuérdese la tradición artística de la mujer custodiada.

⁷³⁶ “Entre dos luces”, “Ansiedad”, “Las horas tristes” de Ramón Casas, o “Mujer ante el espejo” de Darío Regoyos expresan este ambiente de tristeza e intimismo en la noche que también suscita la canción española. Lily Litvak describe a la perfección estos espacios en la pintura simbolista como expresiones del miedo, la ansiedad, etc. Ella los define como “espacios interiores de la mente”. Véase Lily Litvak: “El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista” en María López Fernández y Valeriano Bozal: *Mujeres pintadas: la imagen de la mujer en España 1890-1914* (exposición), Fundación cultural Mapfre Vida, 12 de noviembre de 2003 a 11 de enero de 2004, pp. 58-77.

⁷³⁷ Recordemos “Mariposa negra”, “La ausencia”, “Carmen” o “Rosario”. Fijémonos en la sintonía del poema “La ausencia” con los temas de la canción española: “No tienes quien bese tus labios de grana, / ni quien tu cintura elástica estreche / dice tu mirada. / No tienes quien hunda / las manos amantes / en tu pelo negro, y en tus ojos negros / no se asoma nadie”.

⁷³⁸ José Ortega y Gasset (2009): *op. cit.*, p. 47.



Fig. 5: *Las horas tristes*, Ramón Casas, 1900.

En el desamor desaparece el paisaje y en su lugar surgen las imágenes de lo nocturno. Éstas son imágenes de huida de la luz y la razón. El dolor del amor se expresa como oscuridad. Puede aparecer la palabra noche, siempre es una noche humanizada, “En la noche negra de mi mala suerte”, “No hay en la noche de mi desventura”, pero predomina la mención del dolor como oscuridad y sombra “Oscuridad de tormenta, donde ciega me perdí”, “Y en mis tinieblas me quedo, sola con mi soledad”, “¿Por qué despierto temblando, azogá, y miro a la calle desierta y sin luz?”. Estas imágenes se unen en muchas ocasiones al motivo del llanto, que es también expresión de lo nocturno, de huida de la luz. Se asocia al castigo y al sentimiento de culpa y, como es sabido, tiene una gran relevancia en toda la tradición cultural. Puede hablarse de una *poética del llanto*, muy presente en los textos flamencos, que inunda nuestra literatura, pero que adquiere un carácter sobresaliente en la expresión romántica⁷³⁹. Así lo vemos en los ejemplos siguientes:

*...y verás, sentrañas mías, / lo que son ducas mortales, / cuando llores de agonía / y te den las claritas del día, / sin dormir, Lola Puñales*⁷⁴⁰.

*Dolores, la Golondrina, / lloraba por las esquinas / en la turbia madrugada. / Por mor de los negros celos, / sabiendo que te camelo, / me tienes desampará*⁷⁴¹.

⁷³⁹ Francisco Gutiérrez Carbajo señala la importancia del llanto y de las lágrimas en la poesía flamenca, en relación con la tradición poética. Véase también Jean Paul Tarby.

⁷⁴⁰ Quintero, León y Quiroga: “Lola Puñales”. Véase Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 239.

⁷⁴¹ Quintero, León y Quiroga: “Dolores, la Golondrina”. *Ibidem*, p. 314.

La noche es, por excelencia, el espacio del amor, el espacio del encuentro de los amantes. Si la noche fue luz, el amante siente más su soledad en la oscuridad y abandono de lo nocturno. La noche puede representar bruscamente la oscuridad del abandono: “Se apagaron las cinco, cinco farolas / pa que nadie me vea llorando a solas /Ay, qué penita mare, mare qué pena, / la vereíta verde cuajá de yerba, cuajá de yerba”⁷⁴².

Este dolor de la mujer se relaciona en muchas canciones con el cante jondo, como vemos en “Dolores, la Petenera”, o “Elvira, la Cantaora”. La amante que sufre canta coplas flamencas. La amante siempre es una cantaora⁷⁴³. Se trata de una asociación muy evidente entre noche, dolor, soledad y cante jondo, una unión íntimamente asociada con el modernismo, con la espiritualización del cante, que nos devuelve a un simbolismo tradicional que relaciona la expresión del dolor con la mujer y el canto, presente en nuestra tradición oral desde las jarchas⁷⁴⁴.

Hay que recordar la identificación que existe en los años finales del XIX entre Andalucía y tristeza, y la identificación de esta tristeza con el flamenco⁷⁴⁵. La presencia de éste en la canción española crea siempre un estado de ánimo que predispone a la melancolía y a la oscuridad. El cante se une a la tristeza femenina. Es cierto que tradicionalmente ha venido asociándose a lo masculino. Sin embargo, va a existir una progresiva identificación del cante con la mujer⁷⁴⁶ a la que contribuye de manera esencial la canción española. Ella se convierte en dolor y cante, en expresión de lo nocturno. Esta unión se manifiesta en la obra teatral de los Machado, *La Lola se va a los puertos*, alcanza una gran relevancia en la pintura simbolista, sobre todo en Julio Romero de Torres⁷⁴⁷, las creaciones

⁷⁴² Recuérdese la copla que a veces cantaba Julio Romero: “Dices que no la quieres / ni vas a verla / pero la vereíta de tu casa a la suya / no cría yerba”. Citado por Josefa López Delgado: *op. cit.*

⁷⁴³ En este aspecto desarrolla un papel trascendental Rafael de León, pues proyecta sobre la canción española una concepción espiritual de la copla. La presencia del canto en sus canciones adquiere un sentido simbólico, casi mágico.

⁷⁴⁴ La canción española se une, así, a la larga tradición de la canción de mujer en la lírica popular. La mujer es la voz focalizadora desde la que se narra la espera. Se une a la tradición de las jarchas, las cantigas de amigo y la tradición castellana de los villancicos. No hay que olvidar la importancia de esta voz femenina en las obras de Lorca, que ha podido influir también en la canción española. Según la profesora María Cristina Assumma, una veta popular, proyectada en la canción de mujer, en la espera femenina, inunda toda la literatura española, desde Juan de la Encina a Federico García Lorca. Considérese María Cristina Assumma: *op. cit.*

⁷⁴⁵ Véase Miguel Ángel García: *op. cit.*

⁷⁴⁶ Enrique Rodríguez Baltanás (2003): *op. cit.*

⁷⁴⁷ Especialmente en Julio Romero de Torres. Véase *Seguiriya gitana* o *La consagración de la copla*. Como representación de la tristeza femenina recuérdese también *Pereza andaluza*, *Carmen* o *Mal de amores*.

literarias de Federico García Lorca, Rafael Cansinos Assens, y, posteriormente, también en el cine. Resulta muy necesario un diálogo entre la obra del pintor cordobés y el imaginario de la canción española. Algunos artículos ponen de relieve la relación de Julio Romero y Rafael de León en cuanto a una visión similar de la mujer⁷⁴⁸, pero echamos de menos en tales análisis la importancia que alcanzan los presupuestos estéticos modernistas y la creación cultural de lo jondo.

Consideramos que esta unión de mujer y cante no hubiese sido posible sin la importancia que adquiere en el siglo XIX la heroína trágica. El romanticismo es la época de exaltación de la mujer. En este sentido, recordamos la identificación que establece Gustavo Adolfo Bécquer entre mujer y poesía, presente en su creación poética, y de manera particular, en *Cartas literarias a una mujer*. Todo este camino de unión de tristeza femenina y cante jondo va a alcanzar una gran trascendencia en la canción española. En ella no sólo encontramos la herencia de la poesía flamenca, sino también el universo estético que el modernismo pictórico y literario ha creado acerca de la mujer y acerca del flamenco.

Y en coplas, de madrugá, / ella lloraba su pena / con una voz desgarrá:

*No llamadme Petenera / que ese mote es mi castigo. / Ese nombre es la bandera / que está acabando conmigo*⁷⁴⁹.

*Dejarme con mis pesares, / que está viniendo la aurora, / y quiere llorar a mares, / su llanto por soleares, / Elvira la Cantaora*⁷⁵⁰.

*¿Qué te pasa, Ruiseñora? / Que tengo un nido de pena y celos en la garganta, / que hasta el corazón me llora / por seguiriyas, por soleares y por tarantas*⁷⁵¹.

En la copla flamenca la representación es, en muchos aspectos, diferente. En primer lugar, ésta carece de desarrollo narrativo. Por otro lado, la mujer como sujeto que sufre, no alcanza el protagonismo que tiene en la canción española. El protagonismo es sobre todo masculino. No

⁷⁴⁸ Sonia Hurtado Balbuena: "Rafael de León y Julio Romero de Torres. Dos expresiones de una misma realidad. La mujer" en Antonio A. Gómez Yebra (ed.): *Patrimonio literario andaluz (I)*, Málaga, Fundación Unicaja, 2007.

⁷⁴⁹ Valerio, León y Quiroga: "Dolores la Petenera". Véase Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 151.

⁷⁵⁰ Quintero, León y Quiroga: "Elvira, la Cantaora".

⁷⁵¹ Quintero, León y Quiroga: "La Ruiseñora". Vid. Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 272.

obstante, las coplas nos hablan también, como es sabido, de la espera del amor y del hombre atormentado y solo por el recuerdo. La noche es, como en la canción española, conciencia de soledad. Es un estado del alma que predispone a la memoria, a la tristeza. El espacio cede su lugar al tiempo. Hay una abstracción del paisaje⁷⁵². En estas coplas no importa el espacio, sino la percepción de la noche. Federico García Lorca destacaba la importancia de la noche y de la desnudez del paisaje⁷⁵³. Se insiste en la soledad del hombre, el amante siempre está solo, absorto en sus pensamientos, identificándose con una importante tradición artística en la que se representa al hombre como ser solitario. Son constantes, así lo vemos en los ejemplos que siguen, las imágenes de lo nocturno. Destacamos, la importancia, como en la canción española, del motivo del llanto. El flamenco se inserta en esta tradición de la melancolía, en la que tanta importancia tienen las lágrimas⁷⁵⁴. Existe una presencia obsesiva de la noche que se une al estado melancólico y de vigilia. Se crea un ambiente de sufrimiento humano muy semejante al que veíamos en la canción española, aunque de manera mucho más sintética, sobria y de menor desarrollo narrativo.

Como cantos de melancolía y vigilia en la noche, podemos unir muchos ejemplos de ambos géneros a la tradición romántica de los nocturnos. La mención explícita de la noche, sin embargo, es mucho mayor en la copla flamenca que en la canción española. Mientras que en ésta la oscuridad está presente como “madrugada”, “sin luz”, “tinieblas”, etc., en aquélla hay una presencia obsesiva de la palabra “noche.”

Podemos hablar de una tradición literaria que presenta lo nocturno como espacio de confesión íntima⁷⁵⁵. En esta tradición, el poeta busca la soledad de la noche. Se presenta como espacio de lo secreto, de lo

⁷⁵² Sostiene Thierry Maulnier lo siguiente: “Un mundo trágico es un mundo del que ha sido expulsado todo lo accidental; la interpretación trágica de la vida lleva consigo una estética de la simplicidad”. Citado por Rafael Argullol: *op. cit.*, p. 261. No obstante, también pensamos que ha permanecido en la copla flamenca una sobriedad paisajística, característica de la tradición oral hispánica.

⁷⁵³ De esta manera, aludía Lorca a la interiorización extrema del paisaje y a su carácter mítico en su conferencia *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado Cante Jondo*: “En cambio el cante jondo canta siempre en la noche. No tiene mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada. Y le sobra todo lo demás.”

⁷⁵⁴ Jean Paul Tarby expresa esta importancia de las lágrimas en la copla flamenca. Véase Jean Paul Tarby: *op. cit.*, p. 110. Véase Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*, p. 714.

⁷⁵⁵ Hay una tradición literaria del nocturno poético, que tiene su manifestación crucial en el romanticismo y en la literatura modernista, y que presenta estas características: la frecuencia constante de la noche, la noche como espacio de lo secreto, espacio de la angustia, del erotismo, etc. Para el estudio del nocturno poético, Lily Litvak (2005): *art. cit.* Para la continuidad del nocturno entre los poetas de la vanguardia, considérese Ma. Amelia Arancet Ruda: “Nocturno Oliverio. El nocturno como clave de lectura de En la masmédula”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

misterioso. Existe una total identificación en los textos flamencos entre el hombre y lo nocturno, como encontramos en los poetas Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, José Asunción Silva, etc. La noche sitúa al hombre en un espacio temporal, pero a la vez convierte su dolor en una expresión fuera del tiempo. El hombre participa, de esta manera, de un sentido mítico de su existencia⁷⁵⁶.

Debemos hablar, en primer lugar, de coplas que nos expresan la condición de vigilia del que sufre, aspecto que ha sido muy bien analizado por la crítica⁷⁵⁷. La vigilia, como la noche y la memoria, estado natural del amante. El dolor del enamorado en la noche, aunque de manera mucho más abstracta y escueta, se manifiesta, como en la canción española, también en los espacios urbanos.

“Ya llegó la noche triste / para mí que estoy penando / duerme el que tuviera sueño / que yo las paso llorando”.

“Al hombre que está queriendo, / jasta e noche en la cama, / er queré le quita er sueño”.

“Toa la noche sin dormir / sentáito en mi petate, / acordándome de ti”.

“De noche no duermo, / de día tampoco, / sólo en pensar en mi compañerita, / me vuelvo yo loco”.

“Ya viene la noche, / para mi tormento, / al imaginar a mi compañerita / con el pensamiento”.

En relación con esto, nos dice Jean Paul Tarby:

La noche no es siempre el momento de la reunión física de los amantes, sino el de la separación, de la espera, o sea, del mal de amor que se manifiesta casi patológicamente a través del tema del insomnio⁷⁵⁸.

De manera diferente, y con protagonistas diferentes, los géneros que analizamos coinciden en la vigilia del amor. El que ama no puede dormir, ya sea porque se espera a la persona amada, ya sea porque atormenta el recuerdo y la ausencia. El amante del flamenco no duerme, vive en otra realidad. Existe, como en la canción española, una voluntad de oír y de

⁷⁵⁶ Sobre Antonio Machado expone Manuel Alvar: “Un contenido neutro se ha transformado: tarde ya no es la referencia cronológica que definen los diccionarios, sino esa especial dependencia que se establece entre el hombre y el cosmos, el misterio que está más allá del mundo sensible y que, sin embargo, nos atrae y nos condiciona”.

⁷⁵⁷ Francisco Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*; Jean Paul Tarby: *op. cit.*; José Cenizo Jiménez (2004): *art. cit.*

⁷⁵⁸ J. P. Tarby: *op. cit.*, p. 99. Véase también José Cenizo (2004): *art. cit.*, p. 593.

precisar el tiempo. Estas coplas manifiestan una preocupación realista, aspecto característico de la tradición poética popular⁷⁵⁹. El dolor se relaciona con la conciencia del tiempo. El oído es, por tanto, el sentido de la melancolía⁷⁶⁰.

“Las dos de la noche / me despierto y digo / dónde estará mi compañerita / que no está conmigo”.

“De aquella campana triste / dando en el reloj la una / hasta las dos estoy pensando / en el querer que me fingiste / me dieron las tres llorando”.

Encontramos, por otro lado, coplas que unen de manera esencial y explícita lo nocturno y el estallido emocional del hombre. La noche es la expresión más evidente del dolor humano. Suele ser “noche triste” o “noche oscura”, adjetivos con los que se intensifica aún más la oscuridad. Destacamos la identificación con el paisaje que le lleva a convertirse en piedra o en árbol. En este sentimiento de lo nocturno, no podemos dejar de lado el tratamiento poético de la naturaleza, el cual se manifiesta en una interiorización del paisaje. La piedra o el árbol no son nunca elementos decorativos, sino pura presencia de la soledad. El hombre se descubre a través de la naturaleza⁷⁶¹.

La subjetividad del paisaje apenas se ha puesto de relieve en el análisis de la poesía flamenca. No se ha considerado la importancia del paisaje en el camino de espiritualización del cante. Es cierto que se estudia con interés su vinculación al simbolismo tradicional y la relación con una tradición popular hispánica⁷⁶², pero no se ha tenido en cuenta el sentimiento de la naturaleza tal como lo entienden los románticos. El camino que inicia Lorca al subrayar la importancia del panteísmo no ha sido suficientemente desarrollado.

Desde este paisaje nocturno, tiene lugar la revelación del dolor, del miedo, que también lo es de lo sagrado⁷⁶³. La copla flamenca se erige como

⁷⁵⁹ José Cenizo Jiménez (2001): *art. cit.* Véase Pedro M. Piñero Ramírez (2010): *art. cit.*

⁷⁶⁰ G. Durand: *op. cit.*, p. 96: “... la oscuridad es amplificadora del ruido, que es resonancia”.

⁷⁶¹ José Martínez Hernández: *op. cit.*, p. 137: “El cante jondo sólo puede ser entendido desde un sentimiento mágico del mundo. Para comprender lo que significa aquí espíritu de la tierra hemos de abandonar la concepción racionalista del mundo, que acaba por secularizarlo y desencantarlo privándolo de alma y espíritu, que contrapone el espíritu a la naturaleza como ideas contrarias. Tenemos que recuperar su concepción mágica, la única capaz de sentir y testimoniar la presencia del *anima mundi*, el alma o espíritu del mundo”.

⁷⁶² Francisco Gutiérrez Carbajo: *op. cit.* Considérese también Pedro M. Piñero Ramírez (2010): *art. cit.*

aspiración humana a recuperar un estado primigenio⁷⁶⁴. Muy cerca se encuentra de la poética de Bécquer, del simbolismo, así como del sentimiento de la naturaleza de los poetas alemanes, que bien pudo llegar a la lírica española a través de la influencia krausista⁷⁶⁵. No obstante, la copla es fruto de una depuración estilística, de un proceso de búsqueda de la sobriedad más absoluta, hasta dejar el poema en hombre y sufrimiento. Es una de las manifestaciones más sólidas del romanticismo de desnudez, de desprendimiento de todo lo que no sea expresión del yo esencial.

Esta unión de hombre y naturaleza en la expresión del dolor es un aspecto fundamental de la poesía flamenca que no encontramos en la canción española, más vinculada a la recreación de lo urbano. En este sentido, se mantiene unida a los símbolos naturales de la canción tradicional⁷⁶⁶, aunque, como decimos, presenta un carácter distinto, pues el simbolismo se une a una voluntad moderna de recuperación artística del mito.

Con un sentido muy ritual, se distingue también de la canción española por una especial conciencia del momento justo en que llega la noche. (Fijémonos en el uso del gerundio o del adverbio “ya”). Si bien es cierto que en la canción está muy presente la conciencia del tiempo, hay que decir que en los textos flamencos existe una conciencia aún mayor del momento en que la noche llega, y por lo tanto, el sufrimiento.

En los ejemplos que citamos a continuación vemos el estallido de dolor en lo infinito de la noche, un sentir al que sólo podemos acercarnos desde el romanticismo y desde una concepción estética de lo sublime. La identificación con la naturaleza no se realiza por una concepción melancólica de la realidad, sino por una actitud de absoluto desconsuelo. Muy pocas manifestaciones existen en nuestra tradición romántica de un sentir tan trágico. Esta visión de la realidad presenta resonancias indudablemente unamunianas⁷⁶⁷, pues el estallido de dolor en lo infinito, la

⁷⁶³ Diego Romero de Solís: “El miedo y lo sagrado” en Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta: *La memoria romántica*, Ediciones de la Universidad de Sevilla, 1997, p. 206: “...¿no es lo sagrado la sublimación del miedo?”

⁷⁶⁴ Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1971, duodécima edición, p. 122: “Y es que el espíritu del hombre natural, primitivo, no se ha desplazado todavía de la Naturaleza, ni ha marcado el lindero entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y la imaginación”.

⁷⁶⁵ Para analizar la relación de Bécquer con los poetas alemanes, es muy esclarecedor el artículo de Mercedes Comellas Aguirrezábal y Helmut Fricke: “El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la Naturphilosophie en las Leyendas de Bécquer” en Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta: *op. cit.*, pp. 29-58.

⁷⁶⁶ No olvidemos el “río sumergido” del que nos habla Valente, al que se une la copla flamenca.

tragedia, es el único consuelo que alcanza el hombre⁷⁶⁸. Así, el sentimiento de lo sublime se manifiesta en el flamenco, en relación con otras propuestas artísticas, con una insistencia mayor en el dolor, en la soledad. No hay un deseo de abandono del dolor ni de la conciencia, sino de ahondamiento en éste, aspecto que nos evoca las reflexiones que pensadores como Ortega, Zambrano o Menéndez Pidal⁷⁶⁹ han realizado sobre la cultura española. Nuestro idealismo es ascético. Es un idealismo de renuncia⁷⁷⁰. Esta tendencia realista de lo español, que tanto alcance tiene en la cultura popular, coincide plenamente con los aspectos que señala Lorca acerca del cante jondo. El *desharrapado* de María Zambrano, *la criatura arisca y desgarradora* que cruza nuestra literatura es también *el eterno deshauciado* lorquiano que canta un polo⁷⁷¹. Hallamos ejemplos de lo que decimos principalmente en la colección de coplas de *Demófilo* y en el cancionero de Balmaseda⁷⁷².

“Duquitas de día / tengo algún consuelo, / pero en llegando la oscurita noche / de penas me muero”.

“Cuando viene er día / tengo argún consuelo / pero en yegando a la nochesita / siego yo y no veo”.

“De noche me salgo al campo, / hago yo a las pieras llorar / con las duquelitas / que te encomiendo a llamar”.

⁷⁶⁷ Anselmo González Climent vio con mucha claridad esta sintonía esencial entre el sentir jondo y *Del sentimiento trágico de la vida*. Vid. González Climent (1962): *op. cit.*

⁷⁶⁸ Miguel de Unamuno: *op. cit.*, p. 154: “Nuestro dolor nos da congoja, y la congoja, al estallar de la plenitud de sí misma nos parece consuelo... Y como el amor es dolor, es compasión y no es sino el consuelo temporal que ésta se busca. Trágico consuelo. Y la suprema belleza es la de la tragedia. Acongojados al sentir que todo pasa, que pasamos nosotros, que pasa lo nuestro, que pasa cuanto nos rodea, la congoja misma nos revela el consuelo de lo que no pasa, de lo eterno, de lo hermoso”.

⁷⁶⁹ Ramón Menéndez Pidal: *Los españoles en la literatura*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1960, p. 86: “El realismo español al que debemos referirnos y que aún espera un amplio estudio definidor, no consiste en ninguna preocupación de verismo inerte, en ninguna sobreestima del porvenir insignificativo, sino en concebir la idealidad poética muy cerca de la realidad, muy sobriamente”.

⁷⁷⁰ Inmaculada Murcia Serrano: “Ortega y Gasset y la metamorfosis de la categoría estética de lo sublime” en Diego Romero de Solís e Inmaculada Murcia Serrano (coords.): *En ningún lugar (el paisaje y lo sublime)*, Universidad de Sevilla, 2015, p. 362: “En Ortega, la experiencia de lo sublime no nos impulsa hacia lo imperecedero o eterno -que constituye, en su caso, la manifestación de un espíritu idealista e infantil-, sino que nos revela, más bien, nuestra insignificancia, que constituye, precisamente, nuestra naturaleza esencial”.

⁷⁷¹ Reflexiones similares encontramos en el pensamiento estético de José María Moreno Galván. Véase Juan Diego Martín Cabeza: *op. cit.*

⁷⁷² Gutiérrez Carbajo atiende a esta relación en la poesía flamenca de naturaleza y sufrimiento amoroso. Véase Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*

*“De noche me salgo al campo / a llorar mi sentir / y al árbol que me escuchaba,
/ se le secó la raíz”.*

*“Llorando, llorando, / nohecita oscura por aquel camino / la andaba
buscando”.*

En la expresión de la melancolía, importa la relación, como hemos mencionado, que el lugar mantiene con la noche, la connotación de oscuridad. Por ello es tan importante la presencia siempre de lo nocturno. En relación con esta voluntad, destaca la relevancia del espacio cerrado, la búsqueda de lo escondido. El espacio del amor es siempre un espacio cerrado. La tradición literaria nos recuerda la necesidad que tiene el amante de huir de la luz. El cuarto cerrado, los rincones, la calle, las esquinas por las que llora el amante, son espacios claustrofóbicos, compartidos por la canción española y el flamenco. Sin embargo, el campo, imagen de nuestra tradición pictórica y literaria, de tanta relevancia en el romanticismo⁷⁷³, se convierte en la copla flamenca, en el espacio, por excelencia, de la melancolía, aquél en que el hombre se une con la noche⁷⁷⁴. Lo que importa es la connotación que puede tener de oscuridad y sufrimiento, la relación con la soledad.

Esta búsqueda de la noche se desarrolla en una serie de imágenes de oscuridad que son compartidas por los géneros que analizamos. De ellas trataremos en los apartados siguientes.

⁷⁷³ La imagen austera del campo es constante en la tradición pictórica, en las representaciones de santos y eremitas. También en la soledad del campo, el enamorado de la literatura pastoril, y las andanzas melancólicas de nuestro Alonso Quijano. No obstante, recordemos especialmente la importancia de la plenitud del campo en las pinturas de Friedrich o en las representaciones melancólicas de Munch.

⁷⁷⁴Y tanto nos evoca el poema “¡Ay!” de *Poema del Cante Jondo*: “(Dejadme en este campo llorando)”.

2.2.1. Imágenes de oscuridad

El amante no duerme, pero tanto en la canción española como en la poesía flamenca vive la vida como ensoñación, enajenación constante o sonambulismo. El amante vive, por voluntad propia, fuera de la luz y de la razón. Hay un deseo de refugio en esta oscuridad, en este cuarto oscuro de la conciencia. Esta irrealidad supone en sí misma un modo distinto de conocimiento, una puerta abierta a otros mundos, una ampliación de la razón⁷⁷⁵. Así nos dice Rafael Argullol a propósito del héroe romántico:

*Desconfía de la luz de la divinidad y la sustituye por la introspección y por la apología de lo oscuro*⁷⁷⁶.

Para Gaston Bachelard al enamorarnos entramos en otro ámbito de la conciencia. El amor nunca es real, siempre nos abre las puertas a la ensoñación⁷⁷⁷. Veamos con mayor detenimiento a través de qué imágenes se manifiesta de manera explícita esta búsqueda de oscuridad característica del estado amoroso.

La antigüedad clásica pone de relieve el aspecto de irracionalidad que conlleva el amor. A partir de la poesía del amor cortés se insiste en la voluntad constante de melancolía. Esta búsqueda de oscuridad, que va a tener su manifestación culminante entre los románticos, está muy presente en los géneros que analizamos. Tanto una copla como otra muestran imágenes compartidas con la tradición poética de Occidente, con esta tradición que se dirige al dolor como una forma de conocimiento. La poesía occidental insiste, desde sus orígenes, en el sufrimiento, en la herida, en el amor como una imposibilidad.

Muy relacionadas con lo nocturno estarían las imágenes que tienen que ver con el enclaustramiento que supone el amor. Son constantes en la expresión del dolor la evocación del sueño, la voluntad de ceguera, la cárcel, la locura. Las imágenes que siguen suponen un estado de *angostura mental*⁷⁷⁸, la imposibilidad de avanzar del que ama. Elegir el amor supone vivir en la enajenación, en la salida de uno mismo, en la vida como sueño. Vivir lo nocturno es vivir como dolor. Pero hay que recordar que se trata de un camino escogido. Veamos, a continuación, algunos ejemplos de esta oscuridad que se revela, en el caso de la canción española, como cárcel,

⁷⁷⁵ Alfredo De Paz: *op. cit.*

⁷⁷⁶ Rafael Argullol: *op. cit.*, p. 480.

⁷⁷⁷ Gaston Bachelard: *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 2002, p.120: "Al separar amor de toda su irrealidad se mutila su realidad."

⁷⁷⁸ Nos servimos aquí de palabras de Ortega. Vid. Ortega y Gasset (2009): *op. cit.*, p. 46.

ceguera o locura. Son estados del alma que se confunden, imágenes del raptó, de la pérdida de voluntad en que se halla el que ama.

A pesar del desarrollo narrativo de la canción española, se muestra también en ella una abstracción, una interiorización del paisaje. Lo único que importa es la expresión del sufrimiento. Es difícil separar en estas canciones el dolor amoroso del dolor existencial, pues como ocurre en la copla flamenca, éstas giran en torno al sentimiento del amor y de la muerte.

En cuanto a la imagen de cárcel o prisión, debemos considerar la importancia que adquiere en estas canciones el espacio cerrado, el cuarto, la sala. Hay una cárcel exterior, pero también una cárcel interior. Como en la tradición poética amorosa, el enamorado se encuentra siempre en un espacio cerrado. Representa su estado de conciencia. El amor se contempla como una prisión que se manifiesta, principalmente, en los motivos de la calle o la puerta cerrada. La calle no es sólo el espacio físico, es el espejo del alma. Tienen este sentido de enclaves para el milagro que algunos críticos han visto en la poesía flamenca⁷⁷⁹. Como enclaves para el milagro, son también espacios de sufrimiento. El sentimiento se materializa, aspecto que relacionamos con la tendencia realista de la cultura española, más presente aún en la cultura popular⁷⁸⁰. Sin embargo, a este realismo no es ajeno el sentido mítico y panteísta que alcanza lo urbano, como influencia de la copla flamenca. Vemos en los ejemplos que siguen el simbolismo de la calle o de la puerta como cárcel de amor:

*“Tu querer clavó mi puerta, / no puedo entrar ni salir, / ni estoy viva ni estoy muerta, / ni contigo ni sin ti”*⁷⁸¹.

*“Abre carcelero, / abre ya el presidio, / pa que no me vean llorar por las calles / igual que un chiquillo”*⁷⁸².

*“Y los dos estamos presos / en lo hondo de esta calle sin salida”*⁷⁸³.

⁷⁷⁹ José Cenizo Jiménez (2004): *art. cit.*

⁷⁸⁰ María Zambrano: *op. cit.*, p. 41: “Este materialismo se dilata en un aspecto puramente poético, quizá, el más fecundo e interesante: el que se refiere al sentido y a la significación -la preponderancia- que adquieren dentro de él las cosas. Las cosas son casi las protagonistas de nuestros mejores libros, de nuestros mejores cuadros”.

⁷⁸¹ Quintero, León y Quiroga: “Callejuela sin salida”. Véase Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 191.

⁷⁸² Quintero, León, Quiroga y Pavón: “Carcelero, carcelero”. *Ibidem*, p. 319. No podemos desligar esta canción de la interpretación de Manolo Caracol, el cual le otorga una dimensión absolutamente dramática.

⁷⁸³ Rafael de León, Florián Rey y Manuel Quiroga: “El cariño que te tengo”.

Conocido es el sentido erótico de la puerta en la canción tradicional⁷⁸⁴. Sin embargo, la puerta cerrada alcanza un gran simbolismo como imposibilidad del amor, muy semejante al fatalismo que tiene en el flamenco. Así lo vemos en canciones como “A tu vera”: “...ya pueden cubrir de sal los ladrillos de tu puerta...” o en “No me mires a la cara”: “...no tengas piedad de mí, / tu puerta clava con hierros...”

La calle se convierte en un espacio cerrado, absolutamente claustrofóbico. Así pues, la calle o las esquinas nunca representan un espacio abierto, sino una encrucijada.

“Dolores, la Golondrina / lloraba por las esquinas / en la turbia madrugada...”⁷⁸⁵.

“En una esquina cualquiera / con tus ojos me encontré / y mis veinte primaveras / se me pusieron de pie”⁷⁸⁶.

“Me acosan como las fieras / tus clisos por las esquinas...”⁷⁸⁷.

En relación con la cárcel de amor, debemos considerar, por otro lado, la imagen arquetípica del lazo⁷⁸⁸. En este sentido, hay que poner de relieve el valor simbólico del cabello⁷⁸⁹, o motivos como el cordel, la cadena, en relación con la expresión más dolorosa del sentimiento. La idea del lazo implica la prisión, la fatalidad que el amor conlleva. El cabello es un motivo asociado en la tradición cultural al erotismo, pero también a la melancolía y a la muerte⁷⁹⁰. Recordemos el simbolismo del cabello negro, imagen que ya encontramos en las representaciones pictóricas de Melancolía⁷⁹¹.

⁷⁸⁴ Entre los estudios sobre este tema en la tradición poética popular destacan: Louise Vasvári: *The Heterotextual Body of the “Mora morilla”*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999; José Manuel Pedrosa: “Cuando paso por tu puerta... Análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, L, 1 (2002), pp. 203-215; Pedro M. Piñero Ramírez: “Un carbonero hecho *ortelanico*, las connotaciones eróticas de huerta y puerta”, en Pedro M. Piñero Ramírez (2010): *op. cit.*

⁷⁸⁵ Quintero, León y Quiroga: “Dolores, la Golondrina”. Véase Josefa Acosta *et alii*: *op. cit.*, p. 314.

⁷⁸⁶ León, Molina Moles, Quiroga: “En una esquina cualquiera”. *Ibidem*, p. 308.

⁷⁸⁷ “Dolores, la Golondrina”.

⁷⁸⁸ Durand incluye la imagen arquetípica del lazo entre las imágenes nictomorfos. Gilbert Durand: *op. cit.*

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 111: “Pero lo arquetípico del lazo viene a sobredeterminar subrepticamente la cabellera; pues ésta es, al mismo tiempo, signo microcósmico de la onda, y tecnológicamente, el hilo natural que sirve para retorcer los primeros lazos”.

⁷⁹⁰ Erika Bornay: *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁷⁹¹ Klibansky, Panofsky y Saxl: *op. cit.*

La canción española muestra en ocasiones este sentido esencialmente melancólico⁷⁹². Sin embargo, el cabello, sobre todo el cabello negro, va a alcanzar unos niveles de fatalidad que podemos relacionar con el fatalismo que adquiere especialmente en el arte simbolista⁷⁹³. En las canciones que siguen vemos que es un motivo unido siempre al lazo, a la atadura, a la muerte, a palabras como “ahogar” o “cordel”, como también ocurre en la poesía flamenca. Se trata de un motivo esencialmente ambiguo, por estar cargado de erotismo, en el que vemos, como nos dice Gaston Bachelard, que *las imágenes más bellas son, con frecuencia, focos de ambivalencia*⁷⁹⁴.

“Cuando no me quieras / con esos cordeles de tu pelo negro / me tengo que ahorcar”⁷⁹⁵.”

“Porque no quiero ahogarla / con las trenzas de su pelo”⁷⁹⁶ ...”.

“Son un cordel en mi cuello, / que la garganta me ahoga”⁷⁹⁷ ...”

Debemos destacar el simbolismo de los ojos en relación con la fatalidad, y cómo los símbolos actúan de manera conjunta.

“Me acosan como las fieras / tus clisos por las esquinas...”⁷⁹⁸”

“En una esquina cualquiera / con sus ojos me encontré / y mis veinte primaveras / se me pusieron de pie”⁷⁹⁹.

Encontramos también en la canción española muchos ejemplos que aluden a la soledad como ceguera. Gilbert Durand reflexiona acerca de la relación de las imágenes de la ceguera y la irracionalidad⁸⁰⁰. Lo que es oscuro es irracional, la ceguera es expresión de la conciencia caída. No es

⁷⁹² Recordemos la letra de *Falsa moneda*: “Besó los negros zarcillos finos / que allí dejara cuando se fue, / y aquella trenza de pelo endrino, / que en otro tiempo cortó pa él”.

⁷⁹³ Erika Bornay: *op. cit.* Esta expresión simbolista recuerda los versos de Manuel Machado: “su pelo negro ... como una pena infinita”.

⁷⁹⁴ Citado por Gilbert Durand. Véase Durand: *op. cit.*, p. 39.

⁷⁹⁵ Ochaíta, Valerio y Solano: “La del pelo negro”.

⁷⁹⁶ “Carcelero, carcelero”.

⁷⁹⁷ Ochaíta, Valerio y Solano: “Cinco farolas”.

⁷⁹⁸ “Dolores, la Golondrina”.

⁷⁹⁹ “En una esquina cualquiera”.

⁸⁰⁰ Gilbert Durand: *op. cit.*, p. 98: “La ceguera, como la caducidad, es una invalidez de la inteligencia”.

sólo el desamor como sombra y oscuridad. El que entra en el dominio del amor tiene la conciencia caída, o se encuentra en otro estado de conciencia, en un estado de oscuridad aceptado libremente. Destaca el motivo del ciegucecito errante, también característico de la poesía flamenca, como expresión de nuestra condición existencial.

“Oscuridad de tormenta / donde ciega me perdí, / cuando quise darme cuenta / en sus ojos yo me vi”⁸⁰¹ .

“Y en mis tinieblas me quedo / sola con mi soledad”⁸⁰² .

“Y así mirando, mirando, / así empezó mi ceguera”⁸⁰³ .

“Quien va por el mundo a tientas / lleva los rumbos perdíos”⁸⁰⁴ ...”

“Tú vas a caballo, / por el firmamento, / y yo ciegucecita sobre las tinieblas, / a pasito lento”⁸⁰⁵ .

La imagen del dolor como noche y oscuridad es muy frecuente en la canción española. Como es sabido, es característica de la tradición literaria. Recuerda la ceguera del enamorado “ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa”, la noche oscura del alma de San Juan de la Cruz, o la noche oscura en que no amanece de Gustavo Adolfo Bécquer. Esta imagen del dolor como sombra, como oscuridad, también destaca en los textos flamencos. Argullol sostiene que el estado de irrealidad y de oscuridad que crea el amor en el romanticismo se confunde fácilmente con la locura. En este sentido realiza la reflexión siguiente:

Heroica y, desde luego trágica, pues la incontinencia romántica acostumbra a no vislumbrar los límites de la medida, y no pocas veces el apasionado buceo del inconsciente se distingue escasamente del extravío en la locura”⁸⁰⁶ .

La locura es expresión de soledad del ser que ama, estado de enajenación y de abandono de sí mismo. Pero es también un dolor querido.

⁸⁰¹ “En una esquina cualquiera”.

⁸⁰² “Tientos del reloj”.

⁸⁰³ Poema de Rafael de León con música de Juan Solano: “A tu vera”. Véase Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 118.

⁸⁰⁴ “A ciegas”.

⁸⁰⁵ Quintero, Guillén y Mostazo: “El día que nací yo”.

⁸⁰⁶ Rafael Argullol: *op. cit.*, p. 421.

Es una locura consciente. Sería otra búsqueda de oscuridad, un nivel más avanzado en esta voluntad de sombra. La imagen explícita de la locura de amor, importante en la literatura desde la antigüedad grecolatina y que llega a su expresión culminante en la cultura romántica, cobra protagonismo, sobre todo, a partir de la poesía trovadoresca⁸⁰⁷.

Con el paso del tiempo, León Hebreo en los *Diálogos de amor* nos explica que éste nunca es gobernado por la razón. Tanto en la canción como en el flamenco abundan las imágenes del loco de amor. Consiste, principalmente, según Hebreo, en el abandono que el amante se causa a sí mismo por voluntad propia. La concepción del amor que insiste en el abandono que el amante hace de su persona y ve la locura como reflejo del sufrimiento, es heredera de esta tradición literaria, de León Hebreo, de la mentalidad de los poetas provenzales, y, por supuesto, del romanticismo. La locura se expresa en Hebreo en los siguientes aspectos: el amante es enemigo de placer, es amigo de la soledad, es melancólico, está lleno de pasiones, rodeado de penas, le martiriza el deseo, está lleno de sospechas y de celos, siempre le acompañan dolores, suspira a menudo y le colman los temores y despechos⁸⁰⁸.

Vemos en los ejemplos de la canción española cómo existe una voluntad de dolor en esta locura de amor que recuerda a la poesía trovadoresca. Pero en la canción española cambia el sujeto amante. Es importante ésta como creación de un discurso femenino. En muy pocos textos de nuestra cultura se presenta la voz de la mujer tomando el control de su destino, y eligiendo libremente este camino de locura y deseo. Hay una relación con las antiguas heroínas de la tragedia griega, o las voces de la poesía medieval peninsular, la voz femenina de las jarchas o de las cantigas de amigo⁸⁰⁹. Pero debemos ver a estas mujeres sobre todo a la luz del pensamiento romántico. Se insiste en el romanticismo en la amante solitaria, incomprendida, que asume por voluntad propia todos los riesgos de la pasión amorosa, y que se presenta como un modelo de heroísmo para las demás mujeres. El crítico Esteban Tollinchi destaca la relevancia de los personajes femeninos de la novela realista, herederos del romanticismo,

⁸⁰⁷ Ana María Mussons Freixas, "Locura y desmesura de la lírica provenzal", *Revista de literatura medieval*, número 3, 1991, p. 168: "La coita de amor, como vemos, describe un proceso de sufrimiento que se presenta en diversos grados, la locura es uno de los más intensos y la muerte, su final".

⁸⁰⁸ De la importancia de este aspecto en la copla flamenca nos habla acertadamente Francisco Gutiérrez Carbajo. Véase Francisco Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*, p. 705.

⁸⁰⁹ Para estudiar la voz de la mujer en la poesía popular medieval, véase Mariana Masera: "*Que non dormiré sola, non*": la voz femenina en la antigua lírica hispánica, Barcelona, Azul Editorial, 2001; Pilar Lorenzo Gradín: *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

como protagonistas de la historia amorosa. De esta manera nos dice lo siguiente:

*La mujer nace en importancia en la relación erótica hasta el punto de que en la novela realista del siglo XIX abundan más las grandes amantes que los conquistadores de antaño. Ellas son también las grandes rebeldes por amor, las que se enfrentan a la sociedad en nombre de su pasión, como dramáticamente lo ilustran Madame Bovary o Ana Karenina*⁸¹⁰.

Estos personajes femeninos que escogen la pasión por temperamento existen también, como es sabido, en la literatura española de finales del XIX. Destacan, por ejemplo, los cuentos de *Tristeza andaluza* de Nicolás María López, cuyas mujeres son consideradas un precedente de algunos personajes femeninos lorquianos⁸¹¹. Las protagonistas de *Tristeza andaluza* son, en general, soñadoras, como los personajes de la novela realista. En ellas se pone de manifiesto la pasión, el sufrimiento. Son seres sacrificados, mártires que han escogido libremente el abandono. Coinciden con las mujeres de la canción española en esta voluntad de martirio. Así, el amor es siempre locura, desorden, pero una locura que, como en la literatura romántica y realista, se escoge y se lleva a sus últimas consecuencias. Es una obligación que el amor sea un desorden del cuerpo y del alma. Véase en los siguientes ejemplos la presencia del subjuntivo con valor imperativo.

*“¿No estás viendo que al llamarte como loca / desde el alma hasta la boca / se me sube el corazón?”*⁸¹².

*“Desde los pies a la boca / que aprendan todas de mí -¡ay, ay de mí!- / a querer como las locas”*⁸¹³.

No debemos olvidar la relevancia que adquiere el mito de la locura en la cultura simbolista, en relación con el gusto por la enfermedad y la

⁸¹⁰ Esteban Tollinchi: *op. cit.*, p. 363.

⁸¹¹ Miguel Ángel García: *op. cit.*

⁸¹² Quintero, León y Quiroga: “Me embrujaste”. Véase Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 298.

⁸¹³ Quintero, León y Quiroga: “Amante de abril y mayo”. *Ibidem*, p. 292.

belleza mórbida⁸¹⁴. La mujer es el ser melancólico por naturaleza⁸¹⁵. Así nos lo recuerdan pinturas como *Entre dos luces* de Ramón Casas o *Desnudo femenino llorando* de Edward Munch. La condición femenina conduce a la ilusión y al ensueño, a la melancolía y a la resignación.



Fig. 6: *Mal de amores*, Julio Romero de Torres, 1905.

El mito de la joven enloquecida por amor, presente en la pintura y la literatura de la época, está representado de manera particular en la figura de Ofelia. Tuvo que influir esta predilección cultural en la creación de uno de los tipos fundamentales de la canción española. Pero no se trata aquí de Ofelia, no se trata de la mujer frágil, sino de una mujer activa que escoge este camino de autodestrucción y de pérdida de voluntad. Es el carácter de sacrificio, en palabras de Bram Dijkstra, “mujer decorosamente autosacrificial”, lo que une a todos estos personajes femeninos⁸¹⁶.

⁸¹⁴ Véase Bram Dijkstra: *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994; Mario Praz: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado, 1999; Lily Litvak: *Erotismo, fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979; Ricardo Gullón: *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990; Cristina Arias Vegas realiza en su investigación de fin de Master una recopilación de todas estas visiones de la mujer en el fin de siglo. Véase Cristina Arias Vegas: *La bella muerta en el fin de siglo*, Máster Universitario de Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología II, 2012.

⁸¹⁵ En este sentido, léase Gustavo Adolfo Bécquer: *Cartas literarias a una mujer*.

⁸¹⁶ Recuérdese también el carácter de sacrificio de los personajes de la novela realista española como Fortunata o Ana Ozores, que se unen a Anna Karenina, Emma Bovary, etc.

En algunos ejemplos de la canción española se menciona la locura, como hemos visto, de manera explícita. Pero predominan aquéllos que no la nombran, en los que la amante es una mujer enclaustrada, que abandona todo por amor, y que en este amor tan total que siente, adquiere unas características cercanas a la patología. Esta amante coincide con el amante sin razón de León Hebreo: es amiga de la soledad, melancólica, la martirizan las sospechas y los celos, suspira a menudo, etc. La característica más relevante sería la voluntad de abandono. La mujer incomprendida, con ecos de la Margarita de Goethe, con un amor absoluto, logra redimir al ser que ama. Recordemos el estado de locura que alcanza Margarita al verse abandonada por Fausto, su condición de ser marginal, de mujer arrastrada y perdida, su conciencia de culpa, como encontramos en muchos personajes de García Lorca y en la canción española. Es la mujer de “A ciegas”, “Y sin embargo, te quiero”, “Elvira, la Cantaora”, “La Ruiseñora”, “Trece de mayo”, “A tu vera”, “Limosna de amores”, “Cuchillito de agonía”, “Almudena”...

Por otro lado, hay que tener en cuenta que, frente a la mujer encerrada, existe en la canción española una mujer errante. Este carácter errante también es fundamental en la poesía flamenca. Encontramos a la amante que va por las calles y las esquinas. Es importante esta relación de locura y nomadismo. Porque la heroína romántica debe ser también una obsesionada nómada⁸¹⁷. La amante camina por las esquinas y las calles, espacios que, como hemos visto, alcanzan un alto sentido simbólico. Lo podemos ver en canciones como “Tatuaje”, “¡La Guapa, Guapa!”, “Mañana sale”, “En una esquina cualquiera”, “Dolores la Golondrina”... Rafael Cansinos Assens establece una relación, en este sentido, entre el carácter errante y la locura que devora tanto a los hombres como a las mujeres de la copla andaluza.

*Refuerza el sentido a la parábola de las vírgenes locas, y exalta, no a las que mantienen la lámpara encendida hasta la llegada del esposo, sino a las que, impacientes y ávidas, se lanzan con ella a los caminos*⁸¹⁸.

En la copla flamenca también encontramos la insistencia en lo nocturno, en lo cerrado, en el sonambulismo. Esta enajenación de la voluntad se muestra en imágenes donde destaca la cárcel, la locura, y de manera especial, el sueño⁸¹⁹. El estado de raptó que supone el amor se

⁸¹⁷ Seguimos los términos de Rafael Argullol sobre el héroe romántico. Véase Rafael Argullol: *op. cit.*

⁸¹⁸ Rafael Cansinos Assens: *op. cit.*, p. 64.

⁸¹⁹ Para Gutiérrez Carbajo uno de los aspectos más característicos de la poesía flamenca es la relación entre sueño e infelicidad. Vid. Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*

manifiesta en la presencia obsesiva de la amada en el sueño. Lo onírico, en su dimensión amplificadora de la realidad, también intensifica el dolor. Recuerda el tema tan frecuente en la tradición literaria del encuentro en sueños con la amada⁸²⁰. Pero no se trata aquí de un encuentro feliz y placentero, sino de una expresión sobresaliente de la soledad. Se trata de la amada que hiere en sueños, del amor como obsesión, tema que nos evoca la poesía cancioneril y está presente en muchos poemas de los Siglos de Oro. Son coplas que, como los “sonetos de duermevela”, no describen ningún sueño sino que analizan el estado de dolor, de temor, de esperanza⁸²¹, etc.

Esta presencia obsesiva la encontramos especialmente en la poesía flamenca⁸²². Para José Cenizo “el tema del sueño amoroso, en que la amada está presente no sólo en el pensamiento, sino también en el sueño, es muy abundante en la copla de tipo amoroso, unido paradójicamente, al tema del insomnio de amor o imposibilidad de dormir por las penas amorosas⁸²³”. Tengamos en cuenta los siguientes ejemplos:

“Ensoñé con el deseo; / son mis fatigas tan grandes / que estoy durmiendo y te veo”.

“Tengo yo un dolor continuo, / yo digo que no te quiero, / y de noche sueño contigo”.

“Es tanto lo que te quiero / que estoy durmiendo en mi cama, / abro los ojos y te veo”.

“Serrana, no has comprendío, / durmiendo estoy y me desvelo, / es tanto lo que te quiero, / que ni de noche te olvío”.

“Válgame San Rafael / en lo mejor de mi sueño / me despierta tu querer”.

“Por lo mucho que te quiero / de noche no duermo en cama / me acuesto con el sentío / a ver si a la puerta llamas / y ni aun durmiendo te olvío”.

“Por ver si te aborrecía / a dormir yo me acostaba / por ver si te aborrecía / cuando más dormío estaba / más presente te tenía / porque contigo soñaba”.

“Y todo lo que perdí / el sueño me lo fue dando: / soñando he vuelto a morir”⁸²⁴.

⁸²⁰ Antonio Alatorre: *El sueño erótico en la poesía del Siglo de Oro*, México, FCE, 2003.

⁸²¹ Seguimos aquí la terminología de Christopher Maurer. Véase Christopher Maurer: “Soñé que te... ¿Direlo? El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, IX, (1990), pp. 149-167.

⁸²² No es tan propia de la canción española, aunque encontramos ejemplos como éste: “Ay, Mariquita de mis tormentos, ni el soñar me la quita del pensamiento...” de “Doña Mariquita de los Dolores” de Rafael de León.

⁸²³ José Cenizo Jiménez (2001): *art. cit.*, p. 64.

Como vemos, el dolor en la poesía flamenca no sólo se presenta en la vigilia de la noche, sino que, en total sintonía con el romanticismo y la poesía becqueriana, muestra toda su fuerza en el momento del sueño: “Soy desgraciadito, / hasta en el dormí, / que toítas las cosas que sueño, / me dan que sentí”⁸²⁵.

Por otro lado, esta soledad de amor se manifiesta también en las imágenes de prisión o cárcel. Conocida es la importancia que alcanzan los motivos carcelarios en la copla flamenca. Sin embargo, en muchos ejemplos se trata de cárcel de amor, o la cárcel física está unida inevitablemente a esta pena, como en la tradición poética amorosa.

La cárcel de amor se expresa con motivos muy parecidos a los de la canción española: la cadena, la calle sin salida, la puerta cerrada... Éstos últimos son los espacios, según Tarby, de *prohibición del Eros*⁸²⁶. Es muy evidente esta tendencia al realismo, y por otro lado, el carácter mítico que adquiere lo urbano⁸²⁷. La calle muestra un gran simbolismo. Aparece como espacio de sufrimiento, en relación con la cárcel de amor y la locura. Ya hemos visto las connotaciones de espacio cerrado y claustrofóbico que presenta. En estas imágenes adquiere una gran importancia el fatalismo del cabello y de los ojos. Éstos, como veremos más adelante, se mueven en el ámbito de la atadura, del lazo, pues se relacionan con palabras como “ahogar”, “prender” o “cadena” y alcanzan tal poder connotativo. La copla flamenca también evidencia que los símbolos en la poesía popular actúan de manera conjunta⁸²⁸.

“Estoy metida en cadenas, / como la que está cautiva, / mira si vivo con penas / que estoy muerta estando viva”.

“Por donde quiera que vas / vas diciendo que soy tuyo / qué cadenas me has echado / que me tienes tan seguro”.

⁸²⁴ Emilio Prados. Véase Miguel Ropero Núñez y José Cenizo Jiménez: *La poesía del flamenco, Revista Litoral, Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, Málaga, 2004.

⁸²⁵ Ya en Don Preciso aparecía una seguidilla que más tarde recoge Demófilo: “Soñé que me querías / la otra mañana / y soñé al mismo tiempo / que lo soñaba; / que a un infelice / aun las dichas soñadas / son imposibles”. Citado por F. Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*, p. 635.

⁸²⁶ Jean Paul Tarby: *op. cit.*, p. 98.

⁸²⁷ Estamos de acuerdo con Fernández Bañuls y Pérez Orozco cuando manifiestan en la copla flamenca el panteísmo de lo urbano. Sin embargo, insistimos en la importancia de la naturaleza, pues, como influencia del idealismo romántico, hay un proceso de naturalización, de mitificación de todo el paisaje. Vid. Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco: *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura, 2003.

⁸²⁸ Véase Pedro M. Piñero Ramírez: “Poesía flamenca: Lyra Minima. Los símbolos naturales”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Minervae baeticae*, número 38, 2010, pp. 241-266.

“Vas a acabá haciendo buenas / las cadenas de la cárcel / las de tus ojos me ahogan / y me arrastran por la calle”.

“Al revolver de una esquina / tus ojitos me miraron, / tus cabellos me prendieron / y a la cárcel me llevaron”.

“Ay, cárcel de mis penas, / las puertas cerrás, / las que yo abiyelo por no diquelarte, / me van a matar”.

La calle y las esquinas son espacios de soledad. El amante llora por los rincones y llora por las esquinas. La calle es el espacio, por excelencia, de la cárcel de amor. Todo es espacio claustrofóbico. Representa en muchas coplas un espacio sin salida, una encrucijada, como en la canción española⁸²⁹.

“Cuando la veo venir / a lo lejos por la calle, / le digo a mi corazón / que tenga paciencia y calle”.

“Tu calle ya no es tu calle, / que es una calle cualquiera, / camino de cualquier parte”.

En el motivo de la puerta también hallamos este sentido simbólico de dolor. Alcanza en la tradición poética popular una gran relevancia por sus connotaciones eróticas. Pero consideramos que la puerta, sobre todo, la puerta cerrada, manifiesta en la copla flamenca unos matices de fatalidad que no existían en la canción popular tradicional. Es una expresión diferente, una manera distinta de decir las cosas. Compartimos con Génesis García Gómez la idea de que el romanticismo otorga a la tradición popular un sentido trágico que no estaba presente de una manera tan rotunda⁸³⁰. La puerta, constante en la poesía flamenca, evidencia el simbolismo del amor imposible.

“Un favor te voy a pedir, / que te quites de la puerta, / cuando me veas venir”.

“A mi puerta has de llamar, / y no he de salir a abrir, / y me has de sentir llorar”.

“A tu casa no iré más, / que para mí cuando voy / siempre la encuentro cerrá”.

“Eres tú quien me llamabas / y cuando a tu casa iba / la puerta me la cerrabas”.

⁸²⁹ La calle, como nos dice José Cenizo, adquiere un sentido mítico, “enclave para el milagro”. José Cenizo Jiménez (2004): *art. cit.*

⁸³⁰ Génesis García Gómez: *op. cit.*, p. 200.

Sin embargo, estas imágenes no sólo muestran la soledad del amor, sino que evidencian de manera absolutamente explícita nuestro desamparo existencial.

“To er mundo tiene puertas donde llamar / y yo voy por las calles solo / y toas me las encuentro cerrás.

En relación con los motivos de la cárcel de amor, hay que recordar, como en la canción española, la importancia del lazo, sobre todo el motivo del cabello como atadura. El cabello está unido a la cadena⁸³¹. Esta idea del cabello como lazo lleva consigo el fatalismo. Es un arquetipo universal que, como hemos visto antes, está muy presente en la literatura y la pintura de finales del XIX. Erika Bornay explica que este sentido amenazador del cabello femenino en la historia de nuestra cultura, representado fielmente en las recreaciones de Medusa, crece en los años finales del XIX:

En los años finiseculares del 1800, la cabellera significó tanto para los decadentes y simbolistas (...), tanto las fuerzas irracionales como un elemento amenazador, incluso deletéreo, con el que la mujer podía subyugar al varón⁸³².

Francisco Gutiérrez Carbajo señala la relación de cabello y erotismo en la tradición literaria y la importancia de esta relación en la poesía flamenca⁸³³. La presencia del cabello en nuestras coplas, y sobre todo del cabello revuelto, siempre se relaciona con asunto erótico. Sin embargo, se echa de menos en la mirada de los críticos una mayor atención al cabello como lazo, a la unión de cabello y fatalidad. Así lo muestran los géneros que aquí tratamos. Es la aceptación de la soledad como inevitable condición humana. En este sentido, expresa Gilbert Durand⁸³⁴:

El lazo es la imagen directa de las “ataduras” temporales, de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte.

La copla flamenca se sirve del motivo simbólico del cabello para destacar la ineludible condena del destino amoroso, pues hay una asociación constante entre soga-cabello.

“Tu cabello y el mío / se han enredao, / como las zarzamosas / por los vallaos”.

⁸³¹ Gilbert Durand: *op. cit.*, p. 103.

⁸³² Erika Bornay: *op. cit.*, p. 177.

⁸³³ Francisco Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*, p. 618.

⁸³⁴ Gilbert Durand: *op. cit.*, p. 111.

“De tu pelo rubio / dame tú un cabeyo / pa jaserme una caena / y echármela ar cueyo”.

En algunos textos al cabello como lazo se unen también las manos.

“Cuando yo me muera, / mira que te encargo / que con las trenzas de tu pelo negro, / me amarren las manos.”

“Tan sólo la muerte / podrá desatar / el lasito que a nuestras manitas / las tiene juntás.”

En otros casos, de manera directa y sucinta, sin la presencia de un tú amoroso, se expresa con alto sentido simbólico el desconcierto ante lo inevitable de nuestro destino. Esta expresión sobria, desnuda, de la tragedia humana constituye la esencia de la copla, aspecto que la une a la poesía tradicional y la separa de la mayor elaboración narrativa de la canción española. Nótese ese protagonismo que adquieren las cosas: la sogá, la cadenita...

“Yo no sé por dónde, / ni por dónde no, / se me ha liao esta soguita al cuello, / sin saberlo yo.”

“Dios mío, qué es esto / qué me está pasando, / se me ha liado una soguita al cuello, / que me está ahogando”.

“Esta cadenita, madre, que yo llevo / con los añitos que pasan / va criando hierro”.

Las imágenes de locura y enfermedad son muy frecuentes en los textos flamencos. El amor, como ocurre en la canción española, presenta casi siempre una naturaleza de patología e irracionalidad. La locura se expresa de manera muy rica y diversa, pero, como nos dice León Hebreo, tiene que ver casi siempre con el estado de abandono del amante. La locura es consecuencia del sufrimiento, pero también es un refugio, una manifestación de la alienación romántica. Vemos la necesidad del amante de desdoblarse y de contemplarse a sí mismo como un ser extraño y desconocido. Destaca por su carácter marginal y solitario. Se acepta, como en la canción española, que el amor es siempre un estado de desorden y de locura. Hay coplas que manifiestan esta relación de manera explícita.

“Er querer quita er sentío, / lo digo por experiencia, / porque a mí me ha sucedío”.

“Que no me querías / cuando delante me tienes / el sentío te varía”.

“De día no duermo, / de noche tampoco, / de pensar en mi compañerita, / yo me vuelvo loco”.

Aunque existe un hombre encerrado y abandonado por amor, el estado de locura se asocia en muchas ocasiones al nomadismo. El loco nómada simboliza al enamorado, que ha perdido el dominio de su mente y de su cuerpo. Creemos, como sostiene Argullol⁸³⁵, que el héroe romántico es un obsesionado nómada. Diríamos que el enamorado también lo es. El loco enamorado está siempre en movimiento, es un ser errante⁸³⁶. Por ello son tan importantes las calles y las esquinas. La calle, como en la canción española, adquiere un destacado sentido simbólico. Es el lugar, por excelencia, en que se encuentran los amantes. Como la puerta de la amada, es el lugar que se relaciona con frecuencia con la locura.

“Yo voy por la calle loco, / en ver que tanto te quiero, / y me desprecias por otro”.

“Compañerita de mi alma, / el sentido me da vueltas, / yo me acerco a las paredes / hasta llegar a tu puerta”.

“Tiro piedras por la calle, / y al que le dé que perdone, / tengo la cabeza loca, / de tantas cavilaciones”.

“Der sentío prebelico, / y si en la calle te encuentro, / movimiento me hase el arma, / para apartarse del cuerpo”

En otras coplas, sin embargo, la locura se expresa mediante giros perifrásticos conocidos por la cultura popular. Es muy corriente la expresión “tirar piedras por la calle” que está muy presente sobre todo en la colección de Balmaseda, en la que raramente se menciona la locura de manera directa.

“Por lo que yo boy mirando, / si no has tiraiyo piedras / poquito te va fartando”.

“Esto es público y notorio, / el día en que no te veo, / hablo por la calle solo”.

Predominan, sin embargo, en la poesía flamenca, las coplas que no mencionan la locura, pero aluden al hombre como ser errante, perdido, extraviado por el mundo, en busca de soledad, en busca de algo que no conoce, movido, como los poetas románticos, por la incertidumbre. El

⁸³⁵ Rafael Argullol: *op. cit.*, p. 439.

⁸³⁶ El anhelo romántico de liberarse del espacio determinado se configura casi siempre como anhelo de lejanía. Véase Esteban Tollinchi: *op. cit.*, p. 295.

hombre camina hacia la soledad, representada simbólicamente en la imagen del campo. El campo es la soledad del bosque, como una nueva *Waldeinsamkeit*. El consuelo es la insistencia en el desamparo, la conciencia de sentirse solo y único. Se presenta como un ser extraño, desconcertado ante su dolor, tan vulnerable que siente piedad de sí mismo⁸³⁷. Pero la vulnerabilidad no es un obstáculo para adentrarse en la noche y en la profundidad de su ser. Continúa el camino de lo dionisiaco, de la oscuridad como revelación de la vida. Así lo vemos en los ejemplos que siguen:

“De noche y a oscuras / salí del lugar / y perdidito me veo por los campos / sin poder andar”.

“De noche y día, / ando caminando, / por ver si encuentro, marecita mía, / lo que voy buscando”.

“En medio del camino, / me paré a pensá, / si seguía pá adelante, mare de mi alma, / o me iba pa trás”.

“Caminito largo, / y la trocha mala, / el que quiera jacerme algún daño, / solito me halla”.

“El que verme quiera, / me verá en el campo, / y en cualquier horita que a verme llegue, / me verá llorando”.

“Yo me iré por esos campos, / y un sitio buscaré, / adonde llore mis penas, / y nadie conmigo dé”.

El estado de soledad amorosa se manifiesta también en las imágenes de ceguera, tan importantes en la copla flamenca como en la canción española. Destacamos el motivo del ciego errante. Así lo vemos en estos ejemplos:

“Lo mismo que un ciegucecito / andaba por tu persona, / ¡Mira qué desgraciaíto!

“Estaba siego y no veía / ya se me cayó la venda, / que tan siego me tenía”.

No sólo es la noche la representación del dolor amoroso, sino que la oscuridad, imagen arquetípica del miedo, expresa de manera sobria y rotunda el simbolismo más evidente de la indigencia humana. La oscuridad

⁸³⁷ Nos evoca los versos de Machado: “Desnuda está la tierra, / y el alma aúlla al horizonte pálido / como loba famélica. ¿Qué buscas / poeta, en el ocaso?...” Vid. Antonio Machado: “Galerías” en *Poesías Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, ed. Manuel Alvar, p. 141.

expresa un sentido trascendente. Expresa el dolor, pero también el mito, el misterio de una condición inevitable.

“Yo voy como un ciego, / por esos caminos, / siempre pensando en la penita mía / que llevo conmigo”.

“Veinticinco calabozos / tiene la cárcel de Utrera, / veinticuatro traigo andaos / el más oscuro me queda”.

“Una noche negra / yo pensé morí, / como tenía una sombra negra / encima e mí”.

“De bayeta de la negra / yo mi cuerpo voy a vestir, / que esa es la negra librea / que me pertenece a mí”.

2.2.2. La luz como ruptura del ensueño

La noche no es sólo el momento de la ausencia y la desesperación. La noche es, por excelencia, el tiempo del encuentro amoroso. Éste puede quedar sesgado en muchos casos por la llegada del alba, como nos demuestra la tradición literaria:

*Ya cantan los gallos,
amor mío, y vete:
cata que amanece.
Vete, alma mía,
más tarde no esperes,
no descubra el día
los nuestros placeres.
Cata que los gallos,
según me parece,
dicen que amanece⁸³⁸.*

El alba sorprende a los amantes. Hay un simbolismo de la mañana como motivo que rompe el amor. Es un tema recurrente en la lírica de todos los tiempos. Está en Homero, Shakespeare, y por supuesto, en las canciones de alba medievales. Desde Gerineldo y la Infanta, Calisto y Melibea, hasta los amantes de “Ojos verdes”. Es interesante la reflexión del profesor Fuente Cornejo:

El tema de la obligada separación de los amantes al amanecer es un tema de arqueocivilización, esto es, un tema subyacente a todas las civilizaciones, del

⁸³⁸ Ejemplo de lírica popular. D. Alonso, J. M. Bleuca: *Antología de la poesía española, lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1992, p. 42.

*que cada sociedad, cada pueblo ha hecho, en cada una de las etapas de su historia, una formulación propia*⁸³⁹.

El encuentro de los amantes tiene lugar en el mundo de lo oculto, de lo secreto, en un universo privado, quizás porque la mujer no puede expresar su amor libremente, porque se trata de encuentros clandestinos, o porque todo amor es en sí un hecho secreto, un mundo sólo para los amantes. La llegada de la luz supone, en este sentido, la salida del misterio, del mundo propio. El alba supone para los amantes la huida del conocimiento.

Algunos símbolos o mitos pueden expresar un doble valor o matices contrarios. El alba muestra la luz, pero para los amantes es la entrada en la oscuridad. Día y noche funden sus valores como la locura y cordura en algunos personajes literarios. La crítica nos habla acerca de la visión eufemística que en muchos momentos se nos ha dado de los valores nocturnos. Los místicos, y especialmente, los poetas románticos nos ofrecieron una visión muy acogedora de la oscuridad⁸⁴⁰.

La noche es, por excelencia, también en la canción española, el momento del encuentro amoroso. Éste se vive desde lo secreto y clandestino. En muchos ejemplos se expresa como luz, “Y toda mi noche, oscura de penas, ardió de luceros” “¿Por qué hasta el alma se me iluminó con luces de aurora al anochecer?”⁸⁴¹. “Cinco luceros azules alumbran cinco farolas, desde tu casa a mi casa, desde tu boca a mi boca”⁸⁴². La noche pierde su nocturnidad cuando ocurre o se presiente el encuentro de los amantes. Así ocurre también en “Tatuaje”, en la noche que ilumina el blanco faro, y en la encendida noche de mayo de “Ojos verdes”⁸⁴³. Pero llega pronto el alba como presagio de melancolía:

*Vimos desde el cuarto despertar el día / y sonar el alba en la Torre la Vela. / Dejaste mis brazos cuando amanecía / y en mi boca un gusto de menta y canela*⁸⁴⁴.

⁸³⁹ Toribio Fuente Cornejo: *La canción de alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*, Universidad de Oviedo, 1999, p. 21. Véase también Armando López Castro: “El alba en la tradición poética romance”, *Lyra Mínima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional. Actas Congreso Internacional*, Alcalá, 29-30 de octubre de 1998, pp. 43-51.

⁸⁴⁰ G. Durand: *op. cit.*, p. 61.

⁸⁴¹ “Me embrujaste”.

⁸⁴² “Cinco farolas”.

⁸⁴³ Stephanie Sieburth insiste en *el jinete de los ojos verdes como portador de la luz*. Véase “Paraíso perdido. Ojos verdes como ritual de separación” en Stephanie Sieburth: *op. cit.*

⁸⁴⁴ Valverde, León y Quiroga: “Ojos verdes”. Vid. Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 140.

En otras canciones, expresa incluso una separación definitiva:

*“Que mi nombre de mujer / se perdió un amanecer, / en los vuelos de una capa”*⁸⁴⁵.

La mañana puede romper también el amor soñado. La noche crea una realidad propia, una realidad de ensueño, placer y sensualidad que concluye con el día. Es el espacio en que el hombre se reconoce, en que se encuentra con lo otro. En la noche solitaria nos salva el sueño. Existe una gran tradición de este tema en nuestra lírica amorosa, sobre todo a partir de la poesía petrarquista⁸⁴⁶. Petrarca encuentra en sueños a Laura. Es el sueño como consuelo, como entrada a lo irracional, a lo onírico, que tanto alcance tiene en la poesía romántica y en la cultura del simbolismo. El amante expresa con libertad su deseo. En esta canción que nos canta Miguel de Molina, tiene lugar el encuentro con la amada. Como en la poesía de Bécquer, se trata de una sombra que desaparece con el día:

*Por la noche, por la noche / cuando el viento con sus dedos / acaricia mi ventana, / me parece que te veo, / y es tu voz de sol y luna quien me llama, / y se rompe mi deseo, / cuando viene clareando la mañana*⁸⁴⁷.

La noche es un refugio de sueño para el amante, un dilatarse en el tiempo. Se vive como sueño de placer, al menos como esperanza. La mañana expresa la certeza de su dolor. En cualquier caso, la noche crea una situación de irrealidad de la que no quiere despertar.

Predomina en la canción española un estado de ensoñación que se extiende al día. El que ama elige vivir el sueño como la vida. El amor en la canción española se vive siempre desde el sueño. La amante, consciente de su dolor, decide refugiarse en este estado de duermevela, en que el tiempo se dilata. Evoca la imagen femenina de los ojos cerrados tan característica de la pintura simbolista, expresión muy clara de la pérdida de voluntad. “El mundo irreal es sobre todo y verosímilmente un mundo femenino”⁸⁴⁸. También la mujer andaluza es imaginada desde el sueño y la tristeza, como nos recuerda la pintura de Julio Romero o de Santiago Rusiñol⁸⁴⁹. Encontramos en la canción española muchos ejemplos de esto que decimos:

⁸⁴⁵ Ochaíta, Valerio y Solano: “¡La Guapa, Guapa!”

⁸⁴⁶ Antonio Alatorre: *op. cit.*

⁸⁴⁷ “El cariño que te tengo”.

⁸⁴⁸ Alfredo De Paz: *op. cit.*, p. 194.

⁸⁴⁹ Lily Litvak (2004): *art. cit.*, p. 69: “El tema de los ojos cerrados está en el centro de la iconografía del simbolismo”.

*“y fui más feliz que nadie soñando que me querías”*⁸⁵⁰.

*“cerré los ojos al escucharte decir”*⁸⁵¹.

*“De lo que me está pasando / yo no me quiero enterar, / prefiero vivir soñando / a conocer la verdad”*⁸⁵².

*“¿Si estaré, mi Dios, soñando / y tendré que despertar? / Lo que a mí me está pasando / no es mentira ni verdad”*⁸⁵³.

Sin embargo, la luz llega y nos evoca de nuevo connotaciones de oscuridad y desamparo. La luz supone la irrupción brusca del tiempo, el despertar del estado de sonambulismo propio del enamorado.

*“No sé qué mano cristiana abrió una mañana / mi puerta de repente, / luz que cortó en mil pedazos, como un navajazo, / mi venda de la frente”*⁸⁵⁴.

En muchas canciones, no se nos habla del alba de manera explícita, pero sí del despertar y de la ruptura brusca del sueño. Hay una metáfora del despertar como salida del sueño amoroso, que toma la canción española como influencia de la poesía flamenca. Así lo vemos en el “Romance de Juan de Osuna” de Manolo Caracol. Fijémonos en los matices de imaginación e ilusión que añade el verbo “ensoñar”:

“Los tormentos de mis negras duquelas / no se los mando ni a mis enemigos, / ensoñaba con clavito y canela / me despertaron pa darme castigo”.

Es un aspecto recurrente en el romanticismo que el hombre quiera vivir la verdadera vida que le procura el sueño. Es sobre todo en la literatura alemana, influencia que llega a la poesía española, donde encontramos mayores muestras del sueño como transgresión, como huida del mundo⁸⁵⁵. Albert Beguin, en su obra clásica *El alma romántica y el sueño*, nos demuestra la importancia de lo onírico en este camino de

⁸⁵⁰ León, Montoro y Solano: “Como a nadie te he querido”. Véase Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 297.

⁸⁵¹ “Callejuela sin salida”.

⁸⁵² Quintero, León y Quiroga: “Yo no me quiero enterar”. Josefa Acosta *et alii*: *op. cit.*, p. 183.

⁸⁵³ “Me embrujaste”.

⁸⁵⁴ “A ciegas”.

⁸⁵⁵ Gilbert Durand: *op. cit.* Cristina Arias Vegas: *op. cit.*; Begoña Regueiro: “La noche como transfiguración en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, Edgar Allan Poe y E.T.A. Hoffmann”, en prensa.

enriquecimiento de la subjetividad. Las palabras que Beguin dedica al poeta romántico Heinrich Von Kleist pueden también relacionarse con nuestro objeto de estudio:

*...esa partición entre dos mundos, un mundo real que lo hería y un mundo “ideal”, una existencia de sueño en que se refugiaba. Esa creación de un mundo arbitrario en que pueda dilatarse el yo...*⁸⁵⁶

En la copla flamenca el encuentro real de los amantes tiene lugar normalmente por la noche, como nos dice Jean Paul Tarby⁸⁵⁷. Recordemos esta tendencia a precisar de manera realista el tiempo. La noche es el tiempo de los amantes. Es el tiempo, como en la tradición literaria, de lo secreto y clandestino. Lo vemos en estas coplas donde predomina el sentido erótico: “La noche del aguacero / dime dónde te metiste / que no te mojaste el pelo”. “La noche del aguacero / en la boca te llevaste / la cinta de mi sombrero”. “La noche del agua resia / me tapaste con tu capa / en la puerta de la ilesia”. “La noche del aguacero / me tapaste con tu capa / esquina der mataero”. “Día e Santiago, / ar ponerse er só, / logré mi gusto con mi compañera / solitos los dos”. “Nochesita loca / por aonde se ha díó / pa jablá con mi compañera / sin ser conosío”. “Nohecita era de invierno / cuando yo te conocí / acuérdate que llovía / paragüitas yo te abrí / el agua a ti te caía.” A eso de las cuatro / como tenía a mi compañerita / dormía en mis brazos”.

El amor, como en la canción española, ilumina lo nocturno. Fijémonos en la importancia de los ojos de la amada: “Una noche oscurita / lloviendo estaba / con la luz de tus ojos / yo me alumbraba”. “No sarga la luna / que no tiee por qué / con los ojitos e mi compañera / yo me alumbraré”.

Pero este encuentro puede romperse también con el alba. El alba como separación es un motivo recurrente. Antonio Carrillo Alonso contempla la presencia de este tema como pervivencia de la primitiva lírica de Al Andalus⁸⁵⁸. Los siguientes ejemplos nos muestran esta separación de los amantes:

*Anda que ya viene er día; / si esta flamenca no espierta, / ba a se la perdición mía*⁸⁵⁹.

⁸⁵⁶ Albert Beguin: *El alma romántica y el sueño, ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 65.

⁸⁵⁷ Jean Paul Tarby: *op. cit.*

⁸⁵⁸ Antonio Carrillo Alonso: *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.

*A las dos de la mañana / me vinieron a llamar / y estando con mi gitana / me tuve que levantar*⁸⁶⁰.

Aunque muy pocas coplas expresan en la poesía flamenca la felicidad del sueño, el encuentro feliz con la amada, sin embargo, algunas nos sugieren que existe una realidad distinta, un refugio en la noche, sin ruptura, sin anuncio del alba. Destacamos, como en muchos autores de la época, el tópico de la transmigración de las almas. El sueño sirve al amante para expresar su deseo libremente, como revelación de otro destino:

*“Dices que duermes sola, / mientes como hay Dios, / que de noche con el pensamiento / dormimos los dos”*⁸⁶¹.

*“Desperté y la vi / por si estaba soñando conmigo / la dejé dormir”*⁸⁶².

“¿Qué es lo que has hecho conmigo / que de día te aborrezco / de noche sueño contigo?”

Debemos decir que predominan los ejemplos en que la ruptura del sueño llega con el alba. El alba es dolor porque despierta al amante de su refugio y de su abandono en la noche. Es un sentir muy propio de la expresión romántica⁸⁶³. La luz aumenta el dolor que el amante ya siente. El alba lo despierta, no de su placer, sino de su recogimiento en el dolor⁸⁶⁴, de su abandono, y se presenta como certeza irremediable. Como en la canción española, hay un despertar del estado de sonambulismo propio del enamorado. Pero la copla insiste en el momento justo en que aparece el tiempo y el dolor se ensancha.

El amante se refugia en su dolor en la noche, porque el sueño es ausencia de tiempo, como nos dice el profesor Reyes Cano a propósito de Gustavo Adolfo Bécquer⁸⁶⁵. Encontramos también un sentir parecido en los

⁸⁵⁹ A. Carrillo Alonso: *op. cit.*, p. 58.

⁸⁶⁰ Jose Cenizo Jiménez : *op. cit.*, p. 37.

⁸⁶¹ Véase sintonía con Gustavo Adolfo Bécquer en la Rima XVI: “(…) Si se turba medroso en la alta noche / tu corazón, / al sentir en tus labios un aliento / abrasador, / sabe que aunque invisible al lado tuyo / respiro yo”.

⁸⁶² El contemplar el sueño de la amada también es característico en la poesía de Bécquer.

⁸⁶³ Rima LXXI: “No dormía, vagaba en ese limbo, / en que cambian de forma los objetos, / misteriosos espacios que separan / la vigilia del sueño (…)”.

⁸⁶⁴ Recordemos el poema “Recueillement” de Baudelaire de *Les fleurs du mal*.

primeros poemas de Juan Ramón Jiménez⁸⁶⁶. Si el alba no se menciona de manera explícita, hay, como en la canción española, todo un simbolismo del despertar que puede manifestarse como sol, luz, día, etc. El despertar en estas coplas es anuncio de dolor, es la llegada del tiempo⁸⁶⁷.

“Apenas amanece el sol, / se me redoblan las ducas, / que tiene mi corazón”.

“En mis sueños te llamaba / como no me respondías / llorando me despertaba”.

“Las dos de la noche / me despierto y digo / dónde estará mi compañerita / que no está conmigo”.

“Coloradito se pone, / amarillo sale el sol, / manifestando las ducas / que tengo en el corazón”.

“Cuando viene el día, / mis penas se agrandan, / sólo las sombras de la noche oscura / consuelan mi alma”.

“Soñé que contigo hablaba, / desperté y me hallé solito, / las penas se me aumentaban”.

“La verdad es como es. / La oyes cantar en el sueño / de antes del amanecer⁸⁶⁸”.

“Con penas me acuesto, / con más me alevanto / la curpa tiene mi compañerita / por quererla tanto”.

Se trata de un tratamiento del alba y del sueño que ya encontramos en la tradición literaria, pero el dolor se exagera en el romanticismo con una mayor conciencia del tiempo. En este sentido, expresa Antonio Alatorre:

El bien es el sueño del abrazo amoroso, y el mal la tortura cotidiana del amante desdeñado; pero el bien es tan breve y caduco que no hace sino aumentar el mal, y resulta así más “trabajoso” y más “insufrible”⁸⁶⁹.

⁸⁶⁵ Véase Rogelio Reyes Cano: “Bécquer y el mundo de los sueños”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae baeticae*, número 35, 2007, pp. 127-148; véase Begoña Regueiro: *art. cit.*

⁸⁶⁶ Poema incluido en *Nubes*: “Conmigo duermen mis penas / por la noche, fatigadas / de la lucha que en el día / sostuvieron con mi alma. / Pero con el descansar, / igual que yo ellas descansan / y con nueva y mayor furia, / al despuntar la mañana, / a mi corazón despiertan / para ofrecerle batalla”.

⁸⁶⁷ Véase también la sintonía con Bécquer en este aspecto. “*Dormí, y al despertar exclamé: “Alguien a quien yo quería ha muerto”.* Antonio Carrillo Alonso: *op. cit.*, 1991.

⁸⁶⁸ Copla de Fernando Ortiz, de gran sensibilidad flamenca, incluida en su libro *Miradas al último espejo*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011.

⁸⁶⁹ Antonio Alatorre: *op. cit.*

El amor se siente como un estado de sueño, de alejamiento del mundo del que no queremos despertar. A veces no se trata del sueño en la noche, sino, como en la canción española, del estado de ensoñación propio del enamorado, del refugio que es el sueño en la vigilia. El amante no quiere despertar, no quiere salir a la luz.

En cuanto a la oscuridad como refugio, en cuanto a la ausencia de tiempo, llama la atención la importancia del motivo de los rincones. El llanto se muestra asociado a los rincones como una expresión de intimidad,⁸⁷⁰ como podemos ver en los ejemplos siguientes: “Siempre por los rincones / te encuentro llorando...;” “En este rinconcito, dejarme llorar”...; “Por los rincones a llorar / pa no darle cuenta a nadie ...”

El que llora por los rincones busca un escondite, busca la oscuridad, desaparecer, volver a la nada. Es la expresión de la soledad, pero también es un refugio. Hallamos todo un imaginario de lo nocturno en que el amante desea perderse. De la manera siguiente nos lo expresa Gaston Bachelard:

*“...todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad (...) Pero primeramente, el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad”*⁸⁷¹.

Este deseo de refugio por los rincones se relaciona en el flamenco con la expresión de la soledad más rotunda. Se pierden los límites. La soledad amorosa se convierte en la soledad consustancial a la naturaleza humana. No existe separación, especialmente en el romanticismo, entre soledad de la existencia y dolor amoroso⁸⁷².

Como vemos, tanto en el flamenco como en la canción española, existe una metáfora del despertar, de la salida de la ensoñación que es el estado amoroso. Ya sea el sueño propiamente o la imaginación del enamorado, el sueño supone vivir un estado de abandono, de recogimiento, de falta de voluntad... No obstante, en la canción española predomina el deseo de vivir el sueño como la vida. La copla flamenca expresa el momento de la ruptura, el instante de tensión dolorosa entre la ausencia del tiempo y la llegada del día.

⁸⁷⁰ Véase Gilbert Durand: p. 252.

⁸⁷¹ Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Madrid, FCE, 2004, p. 182 y 183.

⁸⁷² Véase Rafael Argullol: *op. cit.*

2.3. *YO SÉ BIEN QUE VOY TRAS LO QUE ABRASA*: PREDESTINACIÓN Y LIBERTAD

El amante sigue la tradición amorosa de Occidente, acepta el camino del dolor como algo irremediable. Tanto la canción española como el flamenco muestran la unión paradójica de libertad y olvido irremediable de uno mismo. En la imposibilidad del amor, en la melancolía, alcanza éste su sentido, una idealización del sufrimiento que tiene su inicio en la poesía del amor cortés y culmina en la modernidad.

Encontramos, en primer lugar, una expresión de contradicción, de luz y de sombra: la lucha, el esfuerzo por escapar del sufrimiento. Es un camino que, finalmente, lleva al que ama a aceptar la condición ineludible del amor. Es el amante quien elige su propia fatalidad. Así podríamos recordar, a propósito de los textos que tratamos, las palabras con las que Denis de Rougemont se refiere a la cultura del romanticismo:

*Definiría gustosamente al romántico occidental como un hombre para el cual el dolor, y especialmente el dolor amoroso, es un medio privilegiado de conocimiento*⁸⁷³.

Canción española y copla flamenca se unen a la tradición literaria romántica. La lucha entre libertad y predestinación es constante. El amante quiere a su pesar. La concepción del amor como deseo y desprecio que revela que el que ama carece de libertad la encontramos ya en los clásicos. Octavio Paz nos señala la relevancia del poema de Teócrito, *La hechicera*, primer texto en que se muestra de manera clara y absoluta la concepción paradójica del amor⁸⁷⁴. Más adelante este sentimiento contradictorio, este querer y no querer, va a estar presente a lo largo de nuestra historia literaria⁸⁷⁵. Destaca la importancia que adquiere este sentimiento en la poesía flamenca, como vemos en los siguientes ejemplos:

“Las que me mandó a mí Undibé, / yo hago por olviarte, / me domina tu querer”.

“Mi mal no tiene remedio, / ay, que debiera de aborrecerte, / y sin embargo, te estoy queriendo”.

“¿Quién me va a entender a mí / si yo mismo no me entiendo?, yo digo que no te quiero, / y estoy loquito por ti”.

⁸⁷³ Denis de Rougemont: *op. cit.*, p. 53.

⁸⁷⁴ Octavio Paz: *op. cit.*, p. 51.

⁸⁷⁵ Véase el análisis de este tema en los cancioneros del XIX en relación con la tradición literaria. Francisco Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*

“Pena me da si te veo, / y si no te veo, doble, / no tengo más alegría, / que cuando mientan tu nombre”.

Esta actitud de lucha entre libertad y destino también aparece en la canción española.

“Eres mi vida y mi muerte, / te lo juro, compañero, / no debía de quererte / y sin embargo te quiero”⁸⁷⁶.

“Se me nota en el semblante, / que tengo pena, ¡válgame Dios! / Que te quiero más que antes, / aunque yo diga que no”⁸⁷⁷.

Otros textos manifiestan de manera más firme que el hombre elige permanecer en el dolor, y que éste puede ser también una fuente de alegría. Son muchas las coplas que expresan el deseo de permanencia en el dolor, incluso, la necesidad del dolor, aspecto muy característico del sentir romántico. Nos hallamos ante un camino inevitable: dolor y soledad son condición de lo humano. Predestinación, pero también libertad⁸⁷⁸. El espíritu trágico del romanticismo se une a una importante tradición estoica del cantar popular, a una aceptación serena del sufrimiento, pues existe, como nos dice María Zambrano, una continuidad de estoicismo en nuestra cultura, que viene a manifestarse en una tradición honda⁸⁷⁹.

“Mi pena es muy mala, / porque es una pena que yo no quisiera / que se me quitara”.

“Dejarme solito, dejarme sufrir, / que el sufrimiento, mare mía, que tengo / es sólo pa mí”.

“El que tenga alguna penita / que se acerque a mi vera, / porque yo estoy constituio / pa que me ajogue la pena”.

⁸⁷⁶ Quintero, León y Quiroga: “Y sin embargo, te quiero”. Vid. Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 237.

⁸⁷⁷ “Tientos del cariño”.

⁸⁷⁸ Octavio Paz: *op. cit.*

⁸⁷⁹ Vid. María Zambrano (1996): *op. cit.* Por otro lado, son muchos los críticos flamencos que han relacionado el cante con la corriente filosófica del estoicismo. Considérese Agustín García Chicón: *Valores antropológicos del cante jondo*, Diputación Provincial de Málaga, 1987. Véase también del mismo autor: *La muerte en la cultura andaluza*, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1993.

La canción española demuestra también la evidente elección del sacrificio:

“Este queré es un castigo, / castigo que yo deseo ”⁸⁸⁰.

“Sé que es un tormento / y es una agonía, / pero estoy contento / con la pena mía ”⁸⁸¹.

Se trata de una aceptación voluntaria de la fatalidad. El amor es la expresión más clara de la renuncia y olvido de uno mismo. En los géneros que estudiamos hay coplas que expresan de manera explícita que esta condición de sacrificio va unida a la renuncia absoluta, hecho que evidencia la presencia de expresiones relacionadas con la pérdida. Veamos los siguientes textos que muestran el tono elegíaco tan característico de la poesía flamenca:

“A mi mare abandoné / y ahora me veo solita / sin mare y sin tu querer”.

“Hasta la fe del bautismo, / yo la había perdío por tu querer / ahora te vas y me dejas / que te castigue Undibé.”

“Por ti me olvidé de Dios / mira qué gloria tan grande yo perdí / ahora me voy quedando / sin gloria, sin Dios y sin ti ”⁸⁸².

“Por el hablar de la gente / olvidé a quien bien quería / pa mientras viva en el mundo / ya se acabó mi alegría”.

“Como sé que contigo / no me he de lograr / mis penas nunca van a menos, / siempre van a más.”

“De yorá tengo canales, / en ver que por ti he perdío / a mi pare y a mi mare”.

También el tono elegíaco permanece en la esencia de la canción española:

“No quiero tomar venganza, / dice triste y resigná, / si he perdido la esperanza, / ¿qué más puedo perder ya?”⁸⁸³”

El sacrificio de amor implica una actitud de renuncia que podemos relacionar con la anulación de la voluntad característica de la cultura de

⁸⁸⁰ León y Solano: “Tengo miedo”. Vid. Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 325.

⁸⁸¹ “Tientos del cariño”.

⁸⁸² Francisco Gutiérrez Carbajo menciona la sintonía de este poema con la poesía de Jorge Manrique. Francisco Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*

⁸⁸³ “Elvira, la Cantaora”.

finales del XIX, y que alcanza tanta relevancia entre los autores españoles de la época⁸⁸⁴. Estas coplas, por otro lado, muestran a través del amor un carácter elegíaco que las une al tono melancólico y al simbolismo de la lírica tradicional⁸⁸⁵:

“Er queré que me mostrabas / era porbito y arena / que el aire se los yebaba.”

“Caye e la Porbera / no serás tú caye, / sino montonsitos e arenita y tierra / que se los yeba el aire”.

El enamorado del romanticismo busca la plenitud en esta conciencia de lo imposible. El ansia de plenitud le lleva a la inmersión absoluta en el dolor y a la búsqueda del sacrificio y de la muerte. Se concreta en una serie de imágenes de castigo que presentamos a continuación detalladamente.

2.3.1. El castigo en imágenes

Desde la contradicción caminamos en sentido ascendente a la aceptación total del sufrimiento. El dolor se expresa en imágenes de violencia, castigo y caída. Como nos dice Octavio Paz, “El amor, cualquier amor, implica un sacrificio; no obstante, a sabiendas escogemos sin pestañear ese sacrificio”⁸⁸⁶. En tal sentido, nos encontramos, tanto en un género como en otro, el siguiente paso en este recorrido, el cual se manifiesta en imágenes de autodestrucción. El amor se entiende como una herida, como una falta que implica una penitencia⁸⁸⁷. “Porque toda soledad ha sido sentida en principio como un pecado, como algo de lo que se siente remordimientos”⁸⁸⁸. Debemos considerar la creación del concepto de la Pena. Si el amor es una deuda, ésta implica un sacrificio. Hallamos, sobre todo, imágenes de sacrificio de la carne. Ya hemos visto la importancia que en el pensamiento romántico alcanza el amor como transgresión y

⁸⁸⁴ Para un estudio de la pérdida de voluntad en la literatura española, considérese Miguel Ángel García: *op. cit.*

⁸⁸⁵ Recuérdese el sentido elegíaco que la copla flamenca expresa, que podemos encontrar en muchos ejemplos: “¿Y para qué tanto llover? / Los ojitos tengo secos / de sembrar y no coger”. “Puertecita que no cierra / ¿Pa qué ponerle candao / si siempre se queda abierta?”. “Correo de Vélez / en cayendo cuatro gotas / se mojaron los papeles”.

⁸⁸⁶ Octavio Paz: *op. cit.* p. 147. Véase también Carlos Gurméndez: *op. cit.*

⁸⁸⁷ “La transgresión, el castigo y la redención son elementos constitutivos de la concepción occidental del amor” nos dice Octavio Paz. Véase Paz: *op. cit.*, p. 31.

⁸⁸⁸ María Zambrano: *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2005, p. 31; Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2001; Para Mircea Eliade hay que dar una explicación sagrada al dolor. Véase Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno: arquetipo y repetición*, Madrid, Alianza, 2011.

violencia. Esta concepción permanece entre destacados pensadores del siglo XX. En este sentido, reproducimos las palabras de George Bataille:

*Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado*⁸⁸⁹.

El amor es un dolor que se infringe en el cuerpo. El erotismo se concibe como dolor. Existe una concepción de culpabilidad y pecado en el sentimiento amoroso, un sentido de voluptuosidad, de recreación en este castigo de la carne. El que ama desea ser castigado. En la canción se vulnera el cuerpo de la mujer; en la copla flamenca, el del hombre⁸⁹⁰.

Hay que considerar que esta atracción por el castigo de la carne, por el martirio, por la unión de lo erótico y lo violento, está también muy relacionado con el afán de disolución que tiene el amante en la cultura modernista. La relación entre erotismo y violencia, como sabemos, es una de las características esenciales de la cultura de finales del XIX⁸⁹¹. El erotismo como sacrificio es constante tanto en la pintura como en la literatura simbolista⁸⁹². La interrelación de las artes es importantísima en la cultura de este siglo. Pueden recordarse las recreaciones de Gustave Moreau, Gustave Klimt y Oscar Wilde del mito de Salomé, la atracción de la época por la historia de Judith, o la concepción de la mujer como pecado en las pinturas de Von Stuck. Este Eros sacrificado, unión de lo sacro y lo profano, se evidencia en la cultura hispánica en la poesía de Rubén Darío⁸⁹³, en algunos personajes de Azorín, las *Sonatas* de Valle Inclán,⁸⁹⁴ o las pinturas de Julio Romero. En relación con esto, expresa Lily Litvak:

*El eterno gemido del hombre, agujoneado por la carne y el remordimiento, parece colorear aquella época donde todo incita al deseo y que descubre que Eros no sólo produce placer sino también soledad, desolación, desesperación, melancolía, spleen*⁸⁹⁵.

⁸⁸⁹ George Bataille: *op. cit.*, p. 25.

⁸⁹⁰ En total sintonía con el pensamiento de George Bataille, para el cual el terreno del erotismo desde un punto de vista antropológico, es el de la violencia. George Bataille: *op. cit.*

⁸⁹¹ Ricardo Gullón: *op. cit.*; Dijkstra: *op. cit.*; Praz: *op. cit.*; Lily Litvak (1979): *op. cit.*

⁸⁹² Rafael Cansinos Assens vio de manera clara que el amor como religión en la copla andaluza era la expresión más evidente de romanticismo. Rafael Cansinos Assens: *op. cit.*

⁸⁹³ Aspecto muy bien analizado por Ricardo Gullón en "Erotismo y exotismo". Véase Ricardo Gullón: *op. cit.*

⁸⁹⁴ Este tema, en las *Sonatas* de Valle, ha sido estudiado por Lily Litvak. Véase Lily Litvak (1979): *op. cit.*

⁸⁹⁵ *Ibidem*, p. 3.

Recordemos en muchos ejemplos de la canción española la voluntad imperiosa de seguir este destino, la eufemización del dolor. La sumisión y el dominio son la respuesta a la transgresión y el castigo⁸⁹⁶. Es la imagen de quien, como hemos visto, escoge la pasión como modo de vida⁸⁹⁷. Queremos resaltar desde la perspectiva lingüística el uso en la canción española del imperativo, el futuro con valor de obligación, o la primera persona como presencia de la voluntad.

Destacan en la canción las imágenes del martirio femenino. La amante siempre es una mártir. En este sentido, en la pintura simbolista, tanto europea como española, la mujer es representada en muchas ocasiones como mártir⁸⁹⁸. Baste recordar las pinturas de Julio Romero de Torres. Esta imagen femenina también inunda, como hemos mencionado, las obras literarias. Recordemos las *Sonatas* de Valle, los personajes de Azorín, las mujeres de *Tristeza andaluza* de Nicolás María López, etc. Este imaginario va a influir considerablemente en las creaciones femeninas de Federico García Lorca⁸⁹⁹.

Conforme la mujer escoge este destino amoroso, va sufriendo el desgaste y martirio de su cuerpo. Sólo se concibe el erotismo como violencia. El dolor del amor debe reflejarse en el cuerpo. Se trata de imágenes que evocan sobre todo el deseo de disolución. Llama la atención la voluntad imperiosa del amante de realizar este sacrificio, incluso la actitud de enfrentamiento y desafío que mantiene con el amado. Actitud de desafío, pero no de desprecio. Habría que destacar la importancia que alcanzan las imágenes religiosas en esta expresión del dolor.

Debemos tener en cuenta, no obstante, que este sentido ambiguo del erotismo no comienza en la época romántica, aunque sí alcanza en ésta su mayor representación. El amor humano expresado con una simbología religiosa es de gran trascendencia en nuestra tradición literaria. La poesía del amor cortés inicia esta relación de amor y religión que alcanza su expresión culminante en la mística. Poesía mística y amor cortés se unen sobre todo en la expresión del sufrimiento⁹⁰⁰. Lo más característico es la equiparación entre el dolor humano y el dolor de Cristo, la cual sigue

⁸⁹⁶ Octavio Paz: *op. cit.*, p. 123.

⁸⁹⁷ Rafael Argullol: *op. cit.*, p. 408: "La pasión es un acto de suprema reafirmación de la voluntad y de la identidad, un puente tendido entre el Héroe y el Único".

⁸⁹⁸ Véase Cristina Arias Vegas: *op. cit.*

⁸⁹⁹ Miguel Ángel García: *op. cit.*

⁹⁰⁰ Alexander Parker: *op. cit.*

teniendo una gran repercusión en el imaginario romántico. En relación con esto, expresa Alexander Parker:

*Esta forma de amor cortés queda expresada frecuentemente en términos religiosos: por ejemplo, se usan las oraciones litúrgicas de la Iglesia o los salmos del Antiguo Testamento como oraciones a Cupido, el dios del amor; se llega incluso a equiparar el sufrimiento y la pasión del amante con la pasión de Cristo, presentándose con frecuencia el amante como mártir de su fe*⁹⁰¹.

El imaginario religioso alcanza una gran relevancia en la copla flamenca, y por consiguiente, en la canción española. Predominan los siguientes motivos: la mujer penitente o mártir, que se muestra en muchas ocasiones como pordiosera, la mujer en cruz, el fuego, y la imagen del hierro clavado, de gran importancia en nuestra tradición poética⁹⁰². Se trata siempre de aspectos que ponen de relieve el castigo del cuerpo. Son motivos de gran realismo que la canción española toma de la expresión flamenca. Debemos atender, de nuevo, a la calle, como espacio de sufrimiento, como espacio de la cárcel de amor, como hemos visto anteriormente. Así lo manifiestan los siguientes ejemplos:

*“Si tú me pidieras que fuera descalza, / pidiendo limosna descalza yo iría. / Si tú me dijeras que abriese mis venas, / un río de sangre me salpicaría. / Si tú me pidieses que al fuego me echase...”*⁹⁰³.

*“Llévame por calles de hiel y amargura, / ponme ligaduras y hasta escúpeme; / échame en los ojos un puñao de arena / mátame de pena, pero quiéreme”*⁹⁰⁴.

*“Martillo, clavo y puñales / no tienen comparación / con estas ducas mortales / que muerden mi corazón”*⁹⁰⁵.

*“Y me estoy clavando como dos puñales, / las dos manecillas que tiene el reloj”*⁹⁰⁶.

*“Y voy sangrando lentamente / de mostrador en mostrador, / ante una copa de aguardiente / donde se ahoga mi dolor”*⁹⁰⁷.

⁹⁰¹ *Ibidem*, p. 31.

⁹⁰² El tópico del hierro clavado está en Bécquer, Ferrán, Cernuda, Aleixandre. Véase Montserrat Escartín Gual: “El amor en la literatura española contemporánea”, *Cervantes*, 2002, pp. 77-93. El hierro es importantísimo también en la pintura como símbolo del fatalismo del amor, por ejemplo, en Julio Romero de Torres.

⁹⁰³ León y Quiroga: “Dime que me quieres”. Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 167.

⁹⁰⁴ “Te lo juro yo”.

⁹⁰⁵ “Dolores, la Golondrina”.

⁹⁰⁶ “Tientos del reloj”.

⁹⁰⁷ Valerio, León y Quiroga: “Tatuaje”. Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 181.

En la concepción del amor como martirio, cobra una especial importancia la enfermedad de amor. Se nos muestran con frecuencia imágenes de decadencia física, muy en sintonía con la atracción que esta época siente por la belleza enferma⁹⁰⁸. Como en la poesía flamenca, en la calle ocurren, en ocasiones, los cambios físicos y psíquicos de los amantes⁹⁰⁹.

“Elvira se está quedando macilenta y amarilla...”⁹¹⁰”

“Me dan sudores de muerte, / si en medio la calle tropiezo contigo...”⁹¹¹”

“¿Por qué despierto, temblando, azogá, / y miro a la calle desierta y sin luz? / ¿Por qué yo tengo la corazóná / de que vas a darme sentencia de cruz?”⁹¹²”

El imaginario religioso para expresar la pasión amorosa es constante en las representaciones de Romero de Torres, y han podido influir en la canción española. Las palabras siguientes de Rafael Cansinos Assens sobre la pasión romántica del pintor cordobés evocan el imaginario femenino de la canción, porque hay en ésta una asociación constante entre Mujer y Cristo.

Y tienen razón en lo que dicen, porque, si pecadoras, todas poseen al menos la idea platónica de la gran pasión que abre las puertas de la santidad, y todas parecen mostrar la tristeza contrita de su pecado, una tristeza que arroja como una sombra de indigencia sobre su belleza magnífica. Son mujeres caídas a los pies del amor, pero no a los del placer; víctimas del hombre, y que en realidad sufren su pecado como Cristos hembras, y por eso conservan siempre una noble severidad en sus rostros y en sus cuerpos⁹¹³.

El cuerpo siempre está presente en la copla flamenca. El amor se une de manera esencial al dolor del cuerpo. Cobra una gran importancia, como en la canción española, el amor como enfermedad. Es una expresión esencialmente física. Quizás no existe en nuestra tradición poética una concepción tan física del sufrimiento. Se evidencia también que la aceptación del destino amoroso implica el sacrificio del cuerpo. Pero hay

⁹⁰⁸ Mario Praz: *op. cit.*

⁹⁰⁹ José Cenizo Jiménez explica, a propósito de la copla flamenca, cómo en la calle ocurren los cambios físicos y psíquicos de los enamorados. José Cenizo Jiménez (2004): *art. cit.*

⁹¹⁰ “Elvira, la cantaora”.

⁹¹¹ “Tientos del cariño”.

⁹¹² “Me embrujaste”.

⁹¹³ Rafael Cansinos Assens: *op. cit.*, p. 66.

una insistencia mayor en la carne. La carne es el símbolo del sacrificio. Encontramos aquí la actitud de desafío complaciente del amante con una voluntad imperiosa de penitencia. Esta actitud se manifiesta lingüísticamente en el uso de perífrasis de obligación o en la presencia del imperativo. “A pesar de lo que hiciste, / tengo que llenar de besos / el puñal con que me heriste”. “Por acercarme a tu vera, / con gusto iría pisando / cuchillos y bayonetas”. “Por dinero no lo hagas, / llévame a una herrería, / y échame un hierro a la cara”.

El amante, como en la canción española, realiza una vocación de martirio y sumisión ante el amado. Son constantes las expresiones “tormento”, “martirio”, “sufrir”, “padecer”, “lo que me has hecho pasar”, “el mal pago que me has dado”. El imaginario religioso tiene una gran trascendencia. El dolor del amor se equipara con el dolor de Cristo. El amante se nos presenta como mártir o penitente, en muchas ocasiones, como pordiosero. En esta simbología del martirio, debemos destacar la imagen de nuestra literatura, tan constante en el romanticismo, del hierro clavado, también característica de la canción española, y que tanta importancia alcanza en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer y en la tradición literaria⁹¹⁴. El hierro en la herida, tal como aparece en la expresión flamenca, se relaciona con el deseo de aceptación del dolor. Es el hierro que se arranca de la herida en Bécquer, la espina de Antonio Machado, o el *cravo* de Rosalía⁹¹⁵. El hierro en la herida, la llaga abierta o el motivo del fuego son las imágenes del martirio amoroso, como vemos en los siguientes ejemplos:

“Llevo tu querer clavado / dentro de mi corazón, / que no hay forma de sacarlo, / sin que me mate el dolor”.

“El corazón de pena / tengo traspasao / y hasta hablar con la gente, madre / me sirve de enfao”.

“Las espinas del dolor / yo clavaditas las tengo / en mitad mi corazón”.

“Por dinero no lo hagas, / llévame a una herrería / y échame un hierro a la cara”.

“A pesar de lo que hiciste, / tengo que llenar de besos, / el puñal con que me heriste”.

⁹¹⁴ Antonio Carrillo Alonso muestra esta sintonía entre Bécquer y los cantares populares andaluces. El hierro y la herida es un motivo poético que Bécquer toma de la tradición popular. Antonio Carrillo Alonso: *op. cit.*, 1991.

⁹¹⁵ Como en *La soledad* de Augusto Ferrán: “Como la quería tanto, / se dejó el hierro en la herida, / para morir más despacio”.

“Dame la mano y verás, / lo que tengo yo en el pecho, / tengo dos llagas abiertas / que son las que tú me has jecho”.

“Un dolorcito continuo / tengo yo en la derecha. / ¡Son gorges del corazón / que me están partiendo el pecho!”

“De pena mi corazón / lo tengo jecho ceniza. / ¡Tengo en mi pecho una hoguera / ardiendo en llamitas vivas!”

Hallamos, como en la canción española, las imágenes de decadencia, enfermedad y desgaste físico. El motivo de la enfermedad de amor y la decadencia física es constante en la poesía flamenca. En muchas ocasiones, como vimos anteriormente, esta enfermedad se muestra cuando los enamorados se encuentran en la calle⁹¹⁶.

El dolor del alma se expresa como dolor físico. El amor está en relación con el sufrimiento físico que es capaz de generar. Siempre hay una asociación radical entre sentimiento amoroso y sufrimiento del cuerpo, tensión de cuerpo y alma que la tradición poética amorosa ha llevado a momentos auténticamente estremecedores. Sin embargo, encontramos en el flamenco una peculiar expresión del dolor. El dolor del alma se expresa con una justeza y un realismo muy poco frecuente en la tradición literaria hispánica. Esta justeza y realismo distingue la poesía flamenca también de la canción española. El realismo, la atención a lo inmediato, propios de nuestra literatura⁹¹⁷, y especialmente de la tradición oral, se ha recuperado e intensificado.

“Que te quise con locura, / yo en mi vida negaré / mira qué cariño fue / que siento las calenturas / que tuve por tu querer”.

“¿A qué negar el delirio / que tienes por mi persona / tú andas sufriendo martirio / y te estás matando sola / y yo pasando tormento”.

“¿Amariya y con ojeras?... / No le preguntes qué tiene, / que está queriendo e veras”.

“Se acabaron mis pulmones, / no los pueo reponé, / estoy etico y me muero, / por causa de una mugé”.

Destacan desde el inicio aquellas coplas que ponen de manifiesto el amor como una fatiga. Para Gutiérrez Carbajo este tratamiento especialmente patético del dolor amoroso es muy característico de los textos flamencos. En la canción española también aparecen palabras como

⁹¹⁶ Así lo vemos en la siguiente copla: “Cuando te beo vení / a lo lejos e la calle, / se le aumentan a mi cuerpo, / más e sien libras e carne.”

⁹¹⁷ Véase María Zambrano (1996): *op. cit.*

“ducas” o “fatigas”⁹¹⁸. Tales palabras, aunque con un sentido menos patético, ya estaban presentes en las canciones andaluzas decimonónicas de autor, como ejemplifica “Caña y bolero a dúo” de José Melchor Gomis.

Según los estudios de Gutiérrez Carbajo, se trata de una modalidad flamenca de la pena que se relaciona especialmente con la expresión gitana⁹¹⁹. Se echa de menos, sin embargo, una atención mayor a la influencia que la modernidad realiza, como estamos viendo, en la cultura popular. Es cierto que se trata de expresiones de la cultura gitana, pero no entendemos plenamente su sentido si dejamos de lado la exaltación del dolor que tiene lugar en esta época. La modalidad flamenca de la Pena sería el fruto de la unión de romanticismo y poesía popular en Andalucía⁹²⁰. Recordemos ejemplos como los que siguen:

“Qué fatigas tengo / porque me quitan / porque me apartan de la vera tuya / cuando más te quiero.”

“Fatigas me dieron , / ganas e yorá, / cuando me ijiste: adiós compañera / me voy a merá.”

“Fatigas me dieron, / ganas e yorá / cuando la bi en el baporsito, / la máquina andá.”

“Chiquiyo, no me la mientes / que como la quiero tanto, / fatigas me dan e muerte.”

“Fatigas, / yo no lloro por la calle, / porque la gente no iga.”

En relación con el castigo y la decadencia física, destacan, por otro lado, las imágenes que tienen que ver con la caída, imágenes catamorfias, según la terminología de Gilbert Durand⁹²¹. Encontramos en los textos flamencos muchos ejemplos de esta concepción del ser humano como ser caído. Para Durand “el vértigo es una evocación cruel de nuestra condición terrenal humana y presente⁹²²”.

El desvarío psíquico que causa el amor se asocia en muchas ocasiones al desequilibrio físico. La caída física es reflejo de la locura del

⁹¹⁸ “Paso por tu culpa fatigas de muerte, / porque tengo en vilo la raíz del alma, / de tanto quererte” (“Sombra de mi sombra” de Rafael de León); “Martillo, clavo y puñales / no tienen comparación / con estas ducas mortales / que muerden mi corazón” (“Dolores, la Golondrina” de Rafael de León).

⁹¹⁹ Véase Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*

⁹²⁰ Enrique Rodríguez Baltanás (2004): *art. cit.*

⁹²¹ Gilbert Durand: *op. cit.*

⁹²² G. Durand: *op. cit.*, p. 117.

alma. Seguimos a Gilbert Durand cuando pensamos que el tiempo y la muerte, que se moralizan en forma de castigo, quedan plenamente unidos al amor y a la sexualidad⁹²³. Estas imágenes de la caída, asociadas al amor, muestran, una vez más, que éste es contemplado como un martirio.

“A las paeres me arrimo / porque andando me desmayo, / yo me encuentro desvalido, / sirviendo de mal vasallo, / tú la culpa has tenido”.

“Compañerita de mi alma, / el sentío me da vueltas, / yo me agarro a las paeres, / hasta llegar a tu puerta.”

“Tú dices que no me quieres, / cuando sé que por mis huesos, / andas perdiendo las carnes”.

En muchas ocasiones este vértigo, esta caída, como la enfermedad de amor, muestra sus síntomas también en el encuentro de los amantes en la calle. Así lo vemos en el siguiente ejemplo:

“Cuando te encuentro en la calle / el sentío se me quita, / y me agarro a las paeres, / hasta perderte de vista”.

El imaginario flamenco nos presenta al ser humano como ser sin equilibrio, como ser que lucha, como Sísifo, por la verticalidad, y por poder seguir adelante. Es conocida la preferencia de la época romántica por los mitos que representan el sufrimiento⁹²⁴. La expresión flamenca supone una recreación del mito de Sísifo. Así lo podemos ver en estos textos: “¡Qué desgracia es la mía, / hasta en el andar, / que los pasitos que palante doy, / se me van pa tras!”. “De noche y a oscuras / salí del lugar / y perdidito me veo por los campos, / sin poder andar”. “Por la callecita iba / y me tenía que pará / por el peso de mis penas / que no me dejaba andá”. “Me dejan caé mis males, / quien me levante no encuentro, / ¡Mis caías son mortales!” “Cada pasito que doy / mi cuerpo da en el suelo, / ¡Qué desgraciaíto soy!” “Fue muy grande mi caía / por mucha fuerza que hice / levantarme no podía”.

Consideramos que tales coplas, con sus diferencias, son todas variaciones del tema de la caída. La caída se une a la condición temporal del hombre. Y esta condición se ve simbolizada por la carne. El miedo y el horror ante nuestra condición de tiempo lo expresa la poesía flamenca mediante las imágenes de la caída de la carne. Así lo muestra la conocida

⁹²³ Gilbert Durand: *op. cit.* p. 118.

⁹²⁴ Albert Camus: *El mito de Sísifo*. Interesante en este sentido es la lectura de Diego Romero de Solís (2015): “Introducción (Shaftesbury y Camus como *pretestos*)”, en Diego Romero de Solís e Inmaculada Murcia Serrano (2015): *op. cit.*

copla: “Que no pueo con más, / que las carnes de mi cuerpo, / a cachitos se me van”.

El miedo ante nuestro destino se expresa también mediante otras imágenes de la caída. Destaca el motivo del foso, el pozo o la sima. Imágenes de sensibilidad muy similar toma Gustavo Adolfo Bécquer de la tradición popular.⁹²⁵

*“Nadie se meta en honduras, / no le pase lo que a mí / que me metí en una sima,
/ y no podía salí.”*

*“En mi pechito hay un pozo / y to el que cae en él se ahoga, / porque además
que es jondito / también le falta la sogá”.*

2.3.2. La muerte consentida

“Todo el que ama se desama a sí mismo”. Para Ficino todo el que ama está muerto. Aceptar el sacrificio de amor conlleva aceptar la muerte como paso definitivo. Pero es el deseo de libertad, en principio, lo que conduce al amante a pensar en la muerte, motivo constante en el flamenco y la canción española, que une de nuevo estos textos a una larga tradición poética. La soledad, el sufrimiento de un amor no correspondido lleva al amante a desear morir.

Para el filósofo Carlos Gurméndez “el melancólico, al sentirse herido o desposeído, busca fortalecerse por una valoración interna o, por el contrario, puede darse por vencido, no luchar y torturarse hasta el fin⁹²⁶”. Veamos esta voluntad de morir en los ejemplos siguientes:

*Desde que te conocí / mi corazón llora sangre; / yo me quisiera morir / porque
mi pena es muy grande.*

Yo me quisiera mori / por ber si se m’acababan / estos delirios por ti.

Cuando yo más te quería, / me precisó el olvidarte, / porque si no me moría.

*Mis penitas son muy grandes, / no las puedo resistir, / a voces llamo a la muerte
/ que yo me quiero morir.*

Al Padre Santo le ruego / que me saque pronto / de esta mala vía⁹²⁷.

⁹²⁵ Recordemos la importancia de esta imagen en Gustavo Adolfo Bécquer, Rima XLVIII: “Yo me he asomado a las profundas simas de la tierra y el cielo (...) tan hondo era y tan negro”.

⁹²⁶ Carlos Gurméndez: *La melancolía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 65.

⁹²⁷ “Tientos del cariño”.

Viviendo de esta manera, / la muerte es el bien que espera / Dolores -¡ay, mi Dolores!- / Dolores La Golondrina”⁹²⁸.

El deseo de morir para escapar del dolor tiene una larga tradición en la cultura occidental. Puede recordarnos a Shakespeare y a toda aquella obra donde se impone una concepción trágica de la existencia, búsqueda digna de la muerte como en la tragedia griega⁹²⁹. También es propio de las *Rimas* de Bécquer el desear el descanso, el sueño del morir, aunque éste se vuelva inaccesible, como la mujer. Se trata de la muerte imposible⁹³⁰.

Muchas veces el amante, en su dolor, tiene conciencia de estar ya muerto⁹³¹. Así nos lo expresan las siguientes coplas: “Estoy metida en cadenas, / como la que está cautiva / mira si vivo con penas / que estoy muerta / estando viva.” “Muertecito estoy de penas, / y a la calle he de salí / para que diga la gente / ¡Mira el muerto que va ahí!” Hallamos también esta conciencia de muerte en vida, con gran sintonía con la poesía flamenca, en algunos ejemplos de la canción española como el poema de Rafael de León “Muerto de amor” musicalizado por Juan Solano⁹³².

Podemos hablar de un sentimiento contradictorio, acorde con la actitud romántica. Estas coplas anteriores expresan que el amante anhela morir para ser libre, para liberarse del sufrimiento. Sin embargo, predominan aquéllas en que el amante elige el dolor amoroso que lo conduce a la muerte. Es la exaltación del sufrimiento llevada a sus últimas consecuencias. El enamorado prefiere el sufrimiento a la liberación. Las palabras de Rafael Argullol nos parecen bastante reveladoras:

*En el enamorado se concentra así, espléndidamente, toda la tragicidad del ser romántico y la felicidad de la asunción pura del riesgo: el deseo de morir y la ambición de vivir se entremezclan en la espiral del renacer y el perecer.*⁹³³

⁹²⁸ “Dolores, la Golondrina”.

⁹²⁹ Según Rafael Argullol, existe una ética en la tradición trágica del arte de la que se alimenta el héroe romántico. Véase Rafael Argullol: *op. cit.*, p. 393.

⁹³⁰ Antonio Carrillo Alonso: *op. cit.* Véase también *Don Preciso*. En las seguidillas recogidas por él ya hallamos alguna de tema similar, como la siguiente: ¡O muerte que en mis dichas / eres tirana? / ¡Por qué en mis tristes penas / no me acompañas? / Pero yo advierto, / que para un infelice / no hay muerte a tiempo.” Recuerda también la seguriya recogida por *Demófilo*: “La muerte llamo a voces / no quiere vení / que hasta la muerte tiene, compañera / lástima de mí”.

⁹³¹ Véase coincidencia con el sentir becqueriano “Pero el muerto está en pie”.

⁹³² Rafael de León y Juan Solano: “Ni un padre nuestro”.

⁹³³ Rafael Argullol: *op. cit.*, p. 412.

En los textos siguientes se insiste en el deseo de morir, en una voluntad de muerte que implique no dejar de amar. Es un proceso de autoafirmación en el dolor, un dulce abandono como el que nos evoca la poesía del amor cortés⁹³⁴. El sufrimiento conduce a la libertad. No es el morir por desprecio al amado, sino el morir agradecido y complacido. Éste es un sentimiento absolutamente romántico, porque existe una gran sintonía entre el amor del romanticismo y el amor cortés⁹³⁵. Es la vida en la muerte, tal como Bataille define el erotismo, “la vida hasta en la muerte”. Así nos lo manifiestan estos ejemplos de la canción española, con un espíritu muy similar a la exaltación del sufrimiento de la copla flamenca:

“A voces llamo a la muerte / que me quite esta amargura / de tener que aborrecerte⁹³⁶”.

“Dame vino amargo, / que amargue, que amargue, / pa quererla más⁹³⁷”

“Moriría si me lo pides / como una rosa de pena. / (...) No digas, tormento mío, / que deje yo de quererte⁹³⁸”.

“Veneno que tú me dieras / tomara de medicina...⁹³⁹”

“Y yo misma me enterrao / y me he puesto cuatro cirios⁹⁴⁰”.

No se trata de la muerte para escapar del dolor, sino de la muerte como la vida, idea de gran importancia también en nuestra tradición literaria. Se trata de culminar este camino de sacrificio que ha emprendido el amante. En relación con esto, muchas coplas expresan de forma paradójica que es el olvido el que conduce a la verdadera muerte, un sentir absolutamente romántico: “En el corazón tenía, / la espina de una pasión, / logré arrancármela un día / ya no siento el corazón”⁹⁴¹. La poesía flamenca lo manifiesta de esta manera:

⁹³⁴ Sobre este sentimiento de abandono del amor cortés, véase Alexander Parker: *op. cit.*

⁹³⁵ Esteban Tollinchi: *op. cit.*; Rougemont: *op. cit.*

⁹³⁶ A. Gallardo y N. Sánchez: “Maldigo tus ojos verdes”.

⁹³⁷ Quintero, León y Quiroga: “Vino amargo”.

⁹³⁸ “Cuchillito de agonía”.

⁹³⁹ “Dolores, la Golondrina”.

⁹⁴⁰ “Elvira, la Cantaora”.

⁹⁴¹ También lo encontramos en la tradición popular, como nos demuestra una seguidilla recogida por *Don Preciso*: “En la cárcel del alma / se encierra el amor, / causa disgusto preso, / y al salir dolor: / porque quien ama le da, siempre que se olvida, / tormento al alma”.

“Se me apareció la muerte / cuando pensé en olviarte / como la vi tan amable / volví de nuevo a quererte...”

“Mi mayor pena sería / el poder aborrecerte / mira si es negra mi suerte / que mi única esperanza / sería volver de nuevo a quererte”.

“Tengo una pena, / un dolor muy grande que a mí me mata / pena que me da la vida / y la muerte si me faltara”.

“No temo a la muerte / por perder la vida, / sino por perderte”.

“Llevo tu querer clavado / dentro de mi corazón, / que no hay forma de sacarlo, / sin que me mate el dolor”.

“Tú me estás matando / y por ti yo vivo, / tú eres el espejito, compañerita mía, / donde yo me miro”.

“Antes de morí decía: / al acabarse mis penas / se ha acabao mi vía”.

La exaltación del sufrimiento llega en algunos textos a una expresión exacerbada. La muerte sólo tiene sentido como expresión última del sufrimiento, especialmente, si es sufrimiento amoroso. Destaca la copla flamenca, sobre todo, las que encontramos en el cancionero de Balmaseda.

“En muriéndome descanso, / y no me quiero morí, / hasta que escrito dejare, / de que me muero por ti”.

“Aunque mil veces muriera, / esto te lo digo a ti / ¡Que el que no muere con pena, / no sabe lo que es morir!”

Gilbert Durand sostiene que son especialmente los románticos los que dan un valor eufemístico a la muerte, un valor de salvación al morir, como se lo dan al sueño, a la sombra, a todo lo que tiene que ver con lo nocturno⁹⁴². La resignación, la falta absoluta de voluntad, el dejarse llevar hasta la extenuación es uno de los aspectos característicos de la mentalidad romántica y de la literatura de finales del XIX. Como hemos visto, en la cultura simbolista está muy representado el sacrificio de amor, el morir agradecido del amante⁹⁴³. Éste muere complacido con aquél que le causa la muerte, puesto que le da la vida. El camino de sacrificio culmina con el perdón del amado. Coinciden tanto un género como otro en la actitud de clemencia. Así lo vemos en estos ejemplos de la canción española:

⁹⁴² G. Durand: *op. cit.*, p. 247.

⁹⁴³ Mario Praz: *op. cit.*

“Tenedle, por Dios, clemencia, / piedad tenedle los jueces, / que yo le he dado licencia / para matarme cien veces”⁹⁴⁴”.

“Pero lo que nunca jamás en la vida / podrás tú saber / que hasta el momento que esté en la agonía / te habré de querer”⁹⁴⁵”.

Uno de los aspectos más sobresalientes del flamenco es la actitud de piedad que encontramos en muchas coplas. Esta piedad la siente también el amante hacia el causante de su dolor, como podemos ver en estos textos:

“¿A qué tanto me consientes / mátame ya de una vez / que yo te perdono la muerte / que no quiero padecer?”.

“A pesar de lo que hiciste / tengo que llenar de besos / el puñal con que me heriste”.

“Morirme quisiera / escuchar mis dobles / a ver si dice esta flamenquita: / que Dios lo perdone”.

La condición elegíaca llega a su expresión culminante cuando se abandona la vida. El amor y la muerte están unidos. El amor se paga con la vida se nos dice en algunas coplas de manera explícita. Hay en esta concepción romántica del amor un afán de disolución, de desaparición, un deseo de morir, que es la percepción más clara de nuestra naturaleza. Se muestra una insistencia en el dolor, un anhelo de muerte, de abandono del mundo que puede recordarnos los versos de Keats “Quisiera poder tomar en tus labios un veneno dulce que me enviara fuera del mundo”. En este sentido, expresa Carlos Gurméndez:

Así pues, comenzar a amar es empezar a morir, y durante el proceso mismo del amor sufrimos desgarramientos que semejan una agonía”⁹⁴⁶”.

Los siguientes ejemplos de la tradición flamenca nos muestran de manera clara que amor y muerte siempre están unidos.

“Si acaso me muero, / pago con la vía / y no sabía ningún cirujano / del mal que moría”.

“Ovejitas eran blancas, / y el praito verde; / el pastorsito, mare, que las guarda, / e ducas se muere”.

“Los peces mueran de sed / vístase la mar de luto / ...”.

⁹⁴⁴ “La Ruiseñora”.

⁹⁴⁵ Quintero, León y Quiroga: “Limosna de amores”.

⁹⁴⁶ Carlos Gurméndez (1994): *op. cit.*, p.156.

El amor es la expresión de la deuda con la que venimos al mundo. Es la conciencia de estar vivo con la que el amante, como héroe romántico, se une al fondo trágico de la tradición cultural, cuyo yo heroico parte siempre de un principio radicalmente pesimista: lo mejor es no haber nacido⁹⁴⁷. Muchas coplas aluden a un mal que no conocemos y que no podemos conocer. En esta pena se manifiesta el amor y la condición de estar vivo. Existe un deseo de renuncia, de abandono que se muestra en su momento culminante como deseo de morir. La enfermedad de amor, este dolor del cuerpo puede llevar a la palabra a un sentido muy alto y profundo. En relación con esto, la poesía flamenca se muestra muy cerca del sentir de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*. La herida, la enfermedad de amor es la expresión más clara de la soledad y desamparo de la existencia⁹⁴⁸.

“¿Por qué no le dais la limosna / que el pobrecito viene herido de amor?”

“Nadie se arrime a mi cama, / que estoy etico e pena, / que al que de mi mal se muere / hasta la ropa le queman”.

“Estoy etico de pena / poco tengo de viví / el que muere como yo / ¡él mismo se ve morí!”

“Dios mío, ¿qué será esto? / sin frío ni calentura / yo me estoy muriendo”.

“Si acaso me muero, / pago con la vía, / y no sabía ningún cirujano, / del mal que moría”.

Muy en sintonía con este afán de disolución, se presenta la insistencia en ser desgraciado. La condición desgraciada es un destino para el ser humano. El héroe flamenco se convierte en un héroe trágico porque asume su desgracia y no huye de ella, sino que camina hacia la percepción absoluta de sí mismo⁹⁴⁹. El hombre contempla, en cuanto héroe trágico, su desgracia como destino, orfandad, indigencia o desamparo, una voluntad numantina que se une, por otro lado, a una tradición española de arraigado estoicismo. Con una sensibilidad muy parecida expresa Gustavo Adolfo Bécquer su sentimiento de orfandad en la rima LXV.

⁹⁴⁷ Rafael Argullol: *op. cit.*, p. 394.

⁹⁴⁸ Explica de manera muy certera Rafael Cansinos Assens que la copla andaluza expresa a través del amor sentimientos muy ocultos y profundos. Véase Rafael Cansinos Assens: *op. cit.*

⁹⁴⁹ Rafael Argullol: *op. cit.*, p. 394: “Para el héroe, lo que da alas a la voluntad y le hace volar más allá del desfiladero de la desesperación es, precisamente, esta percepción absoluta de la propia condición”.

2.3.3. *Si el tiempo admitiera vuelta*

Frente a esta sublimación del amor, aparece en los textos que analizamos una perspectiva diferente. Existen fórmulas como “Acuérdate...” que se repiten tanto en una modalidad como en otra, como expresión del resentimiento. Hallamos el camino de la subversión y de la rebeldía. El amante no acepta el dolor que el amor trae consigo, no acepta la separación, aunque esta postura supone también una voluntad de sacrificio del ser amado y de uno mismo. Ejemplifican estas coplas de nuevo que el terreno del erotismo es el de la violencia. Se tome el camino que se tome, el erotismo nos conduce a la soledad y a la muerte.

*Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. En otros casos, desea su propia muerte*⁹⁵⁰.

En la canción española la amante desea el castigo del amado. Destaca el tono imperativo que se muestra en el uso frecuente del subjuntivo con este valor. La actitud imperativa que veíamos en la aceptación de la muerte de amor es también la actitud de la rebelión. Es la imposición de la voluntad en el sacrificio. El deseo de castigo se expresa como una predestinación. Habría que resaltar la importancia que tienen aquí determinadas fórmulas fijas a la hora de realizar la maldición, como en la expresión “Permita Dios que...” Son fórmulas muy frecuentes que existen en la canción española como una influencia de la copla flamenca⁹⁵¹.

La amante desea al hombre el camino de sufrimiento que ella soporta. Puede desearle, incluso, la muerte. En total sintonía con la poesía flamenca, sólo se puede desear el castigo de aquél a quien se ama. “¿Puede querer una mujer / la cabeza de quien no ama?”⁹⁵². Si el amante sufre, el amado debe sufrir en justa correspondencia. De nuevo, nos encontramos ante imágenes de castigo y de caída, de gran violencia, muy semejantes a las que hallábamos en el sacrificio de amor. Si el amante sufre por no ser correspondido, el amado debe ser sacrificado.

Como en el flamenco, está presente el deseo del sufrimiento físico: “Con carbones encendíos / que le quemén esa boca / al que juró tantas veces / que estaba por mi persona”, y el deseo de ver al amado errante, solitario, en total desamparo. Nos hallamos, de nuevo, ante la imagen del

⁹⁵⁰ George Bataille: *op. cit.*, p. 25.

⁹⁵¹ Francisco Gutiérrez Carbajo menciona la presencia de estas fórmulas en el teatro andaluz del XIX. Véase Francisco Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*

⁹⁵² Oscar Wilde: *Salomé*. Véase Mario Praz: *op. cit.*

pordiosero: “Permita Dios que te vea / ir de cancela en zaguán / y que nadie te socorra / con un cachito de pan.”

Es muy habitual que el castigo deseado sea también el remordimiento. Prevalece el amor del que ama por encima de todo. El castigo es una consecuencia de la pasión. Es la deuda que hay que pagar por el sufrimiento del amante. El amado debe soportar el mal de amor, en justa correspondencia con el que ama⁹⁵³.

“Maldita, maldita seas, / y caiga mi maldición... / que nadie seque tu llanto, / y que nadie amparo te dé, / y que por mí pases tanto, / como yo por ti pasé. / Que sea tu mayor castigo / que cuando te bese otro / estés soñando conmigo”⁹⁵⁴

“Yo no necesito tus pobres caudales, ni quiero que cumplas aquel juramento, / me sobra y me basta que llores canales, / mordió de pena y de remordimiento...”⁹⁵⁵

Podemos encontrar también el deseo de martirio para una tercera persona, como en la canción “Que Dios te lo pague”⁹⁵⁶. Es interesante ver cómo no sólo hay una violencia contra el ser amado, sino también una violencia contra uno mismo, y una violencia explícita contra el día del encuentro de los amantes⁹⁵⁷, como símbolo de rebeldía contra el destino. Ésta se expresa, de nuevo, con imágenes del castigo del cuerpo, de gran realismo, muy cercanas al modo de sentir de la poesía flamenca. Supone un nuevo camino de aceptación de la fatalidad. Es el sacrificio, pero desde una actitud de subversión. Para Freud el desprecio que el amante siente por el amado le lleva al desprecio de sí mismo y al deseo de castigo⁹⁵⁸.

“Debiste dejarme ciega de repente, / ¡ay, Santa Lucía de mi corazón!...”⁹⁵⁹

“Malditos sean mis labios / por los besos que te di! / ¡Maldita sea la hora / en que yo te conocí!”⁹⁶⁰

⁹⁵³ Marsilio Ficino: *Comentario al Banquete de Platón*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1968.

⁹⁵⁴ Ochaíta, León y Quiroga: “Maldita seas”.

⁹⁵⁵ “Limosna de amores”.

⁹⁵⁶ Quintero, León y Quiroga: “Te tengo que ver penando, / mujer, que por ti pené, / mujer, que Dios te lo pague, / Dios te lo pague mujer”.

⁹⁵⁷ Recordemos esta insistencia en la precisión realista del tiempo.

⁹⁵⁸ Sigmund Freud: “Duelo y melancolía”, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1984.

⁹⁵⁹ León y Quiroga: “Tus ojos negros”. Vid. Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 161.

⁹⁶⁰ Quintero, León y Quiroga: “Arrieros somos”. *Ibidem*, p. 225.

“Ay, trece, trece de mayo, / cuando me encontré contigo!...⁹⁶¹”

“Yo debí, serrano, cortarme las venas, / cuando ante los ayes de una copla mía, / pusiste en vilo mi carne morena, / con una palabra que no conocía⁹⁶²”.

Hay una mujer que no perdona, que no acepta sumisamente esta melancolía, y puede llegar a matar por amor. La canción española desarrolla narrativamente el motivo de la mujer matadora que nos presenta la copla flamenca⁹⁶³. No deja de ser una nueva vía de aceptación de la fatalidad. Adquiere el carácter ambiguo propio de las representaciones femeninas de la época, pues, por un lado, es la mujer matadora, fatal, y por otro, es el ser enamorado, frágil, que queda redimido por el amor que siente⁹⁶⁴. Recordemos el sentido de ennoblecimiento tan alto que presenta el amor en el romanticismo⁹⁶⁵. En este camino de venganza que ella elige, se convierte también en un ser sacrificado, ser melancólico y triste, como en las pinturas de Julio Romero. La mujer mata y muere por amor. No podemos olvidar la relación con las heroínas clásicas, ni la herencia de la mujer matadora de nuestros romances, como “Romance del veneno de Moriana”. Se convierten en seres sin nombre, invisibles para el mundo. A pesar de la muerte, las coplas manifiestan explícitamente un dominio absoluto del amor, y una redención a través de éste.

“Pa las hambres del querer, / basta con eso, la Guapa, / que mi nombre de mujer / se borró un amanecer / en los vuelos de una capa.⁹⁶⁶”

“¡La fortuna, pa mañana! / ¿Quién me compra un quince mil? / (Que me doblen las campanas / y me entierren junto a ti.)⁹⁶⁷”

“Yo te he sentenciao a muerte / pero me falta, serrano, / valor para aborrecerte⁹⁶⁸”.

⁹⁶¹ León y Solano: “Trece de mayo”. *Ibidem*, p. 326.

⁹⁶² “Limosna de amores”.

⁹⁶³ El motivo de la mujer matadora se nos muestra también en las canciones de Rafael de León: “Candelaria la del Puerto”, “Bajo un limón, limonero”, “La Clavelona” o “La jota a mi balcón”.

⁹⁶⁴ Escribía Edward Munch en su diario: “La mujer, con sus múltiples facetas, es un misterio para el hombre. La mujer es al mismo tiempo, una santa, una bruja, y un infeliz ser abandonado”.

⁹⁶⁵ Esteban Tollinchi: *op. cit.*

⁹⁶⁶ “¡La Guapa, Guapa!”

⁹⁶⁷ Quintero, León y Quiroga: “Mañana sale”. Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 284.

⁹⁶⁸ Quintero, León y Quiroga: “Vengo a entregarme (Señor Sargento Ramírez)”. *Ibidem*, p. 202.

Hemos de considerar un aspecto crucial para el romanticismo y la cultura de fin de siglo, la relación de mujer y marginalidad. Estas mujeres que matan por amor son seres caídos, prostitutas como “La Guapa”, cantaoras como “Lola Puñales”, o vendedoras de lotería como la joven de “Mañana sale”. Están relacionadas con la calle, la noche y el ambiente marginal. Son mujeres errantes. Aunque no se alcance el grado de perversión de las representaciones femeninas europeas, responden al imaginario finisecular de la mujer como ser perverso⁹⁶⁹. No debemos olvidar la tendencia del simbolismo a la relación de la prostitución y la muerte⁹⁷⁰. En muchas obras de la época este carácter errante y vagabundo va unido al peligro. La literatura muestra una inquietud por estas mujeres que deambulan solas por las calles. Tal relación de mujer y fatalidad, según Bornay, constituye el gran estereotipo femenino del siglo XIX. Sin duda, ha de ser prostituta, porque la prostitución manifiesta la estructura criminal de la mujer⁹⁷¹. La canción española toma la marginalidad femenina a través de la copla flamenca y a través del imaginario que el modernismo ha creado acerca de lo flamenco. Muy interesantes, en este sentido, son las pinturas *La muchacha de la navaja*, *La nieta de la Trini*, o los poemas de Manuel Machado⁹⁷². Se oponen profundamente a las mujeres quietas, encerradas, con un gran sentido de la maternidad, que veíamos en canciones como “Almudena”, “Y sin embargo te quiero”, “La Niña de Puerta Oscura”, etc.

No obstante, insistimos en el carácter ambiguo que presentan: el morir por amor y el matar por amor. Supone la unión de los arquetipos de mujer característicos de la época, la *femme fragile* y la *femme fatale*. Éstos son, en realidad, muy cercanos, pues ambos se encuentran relacionados con la muerte⁹⁷³. La atracción por la ambigüedad es una de las características de la cultura romántica y simbolista. No es extraño que muestren un aspecto virginal como la vendedora de “Mañana sale” con “el color del semblante de una virgen de marfil.”

⁹⁶⁹ De mucho interés es la conferencia de Génesis García Gómez: “Mujer flamenca: objeto de perversión, sujeto de libertad” en *La Noche Española*.

⁹⁷⁰ Lily Litvak (1979): *op. cit.*

⁹⁷¹ Erika Bornay: *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2001.

⁹⁷² Evoca este carácter marginal y errante de la mujer el “Nocturno madrileño” de Manuel Machado, incluido en *El mal poema*: “De un cantar de crimen / de vino y miseria, / obscuro y malsano... / cuyo son recuerda / esa horrible cosa que cruza de noche / las calles desiertas”. Recordemos también la descripción que realiza el poeta de “Carmencita” de Sargent: “...Pasiión rugiente duerme en su ancha ojera, / y en el seno magnífico, que exulta, / un gran valor y un miedo milenario... / Puesta la mano en la gentil cadera, / junto de la morena carne oculta, / una navaja y un escapulario”.

⁹⁷³ Mario Praz. Muy interesante es también, en este sentido, la investigación sobre literatura y pintura de Cristina Arias Vegas. Vid. Arias Vegas: *op. cit.*

En la copla flamenca también hallamos esta actitud de rebeldía, de subversión ante la imposibilidad del amor. Muchos textos expresan la no aceptación del destino por parte del hombre. Podemos hablar de distintos niveles de intensidad, desde el resentimiento hasta el deseo de morir. Consideramos inevitablemente la maldición y la importancia que ésta tiene en el flamenco. Gutiérrez Carbajo establece los distintos tipos de maldición presentes en las coplas de los cancioneros⁹⁷⁴. Para Jean Paul Tarby existe una relación muy estrecha entre la maldición y la actitud indiferente de la mujer⁹⁷⁵.

Habría que insistir, desde nuestro punto de vista, en la relación fundamental existente entre maldición y soledad amorosa, y analizar la relación de esta violencia con los temas de la literatura romántica. En el castigo de la amada se expresa la misma voluntad de martirio que vimos anteriormente. El castigo debe tener un sentido providencial e ineludible en esta unión de lo sagrado y lo profano. Este carácter providencial se ha trasladado también, como hemos visto, a la canción española. Nos dice Jean Paul Tarby:

*El hombre que quiere vengarse de la mujer que le hace sufrir en la relación amorosa, suele encargar a otro elemento, sea Dios, uno de sus representantes, o el destino, la realización de su deseo, como si él no pudiese o no quisiese cumplir su intención*⁹⁷⁶.

Como el amado, según Ficino, tiene la obligación de amar a aquél que lo ama⁹⁷⁷, también tiene la obligación de sufrir si éste sufre. El mayor castigo que se desea es el castigo de amor, la pena de amor que sufre el amante, el remordimiento, como podemos ver en los textos que siguen:

“Así quiera Dios, / mandarte grandes castigos, / como los que sufro yo.”

“A Dios le pido llorando, / que me alivie estas duquelas, / y a ti te las vaya dando”.

“A un dibé le estoy piendo, / que como me matas mueras, / que te vean mis ojitos / queriendo y que no te quieran.”

De esta manera, muchas coplas insisten en expresar la causa del

⁹⁷⁴ Francisco Gutiérrez Carbajo: *op. cit.*

⁹⁷⁵ Jean Paul Tarby: *op. cit.*

⁹⁷⁶ *Ibidem*, p. 119.

⁹⁷⁷ Marsilio Ficino: *op. cit.*

castigo. Se trata de una deuda motivada por el sufrimiento del amante. Destaca la presencia de las fórmulas “lo que has hecho conmigo”, “el mal pago que me has dado”, etc.

“Del cielo venga el castigo / que merece tu persona / por lo que has hecho conmigo”.

“Mal fin tenga esta gitana / sabiendo que la camelo / el mal paguito que a mí me daba”.

“Lo que tú has hecho conmigo, / lo tienes que estar llorando, / y mientras vivas en el mundo / lo tienes que estar pagando”.

Como el amante se ha convertido en mártir, se le desea al amado el andar por el mundo desamparado y en soledad. Así lo vemos en estos ejemplos:

“Por pícara y retrechera / mis ojos te han e ver / de puerta en puerta piendo / limosna por un Dibé.”

“Por el daño que me has jecho / yo no te deseo más, / que te veas en tierra ajena / y no tengas un metá”.

Está muy presente en el flamenco, como en la canción española, una fuerte violencia y una expresión muy evidente de que sólo se puede desear el castigo de aquél al que se ama. Son importantes de nuevo las imágenes de oscuridad, castigo y caída de la carne, pero con un realismo e intensidad mayor. Es el sacrificio físico o psicológico que se desea para el que no corresponde con este amor absoluto de quien lo ama. Adquieren gran importancia las perífrasis verbales de obligación, así como el futuro o modo subjuntivo con este valor.

“Cuando yo me muera, / tendrás que llorar, / cuando te acuerdes lo que te he quería / pieras tirarás”.

“Que se te caigan las carnes / desprendías de tu cuerpo / cuando vengas a buscarme”.

“Te llegue un castigo, del cielo te vengan las candelitas, que te abrasen la boca y la lengua”.

Son muchas las coplas que incluso transmiten una voluntad de muerte. La que citamos a continuación es representativa de la intensidad de violencia que expresan los textos flamencos. Es conocida la importancia que tiene en nuestra cultura el morir confesado, en paz con Dios, como demuestra la tradición literaria.

“Al regorbé una esquina, / te den una puñalá / que ni el santolío resibas”.

Cuando se ama únicamente cabe la posibilidad de matar al ser amado⁹⁷⁸, o pensar que está muerto. Como el amante, al amar, ha comenzado a morir, sólo es posible la anulación mental del amado. La poesía flamenca lo expresa con rotundidad y realismo. Ésta es una característica que la canción española trata de manera diferente, pues la canción desarrolla a través de una historia el motivo de la mujer que mata por resentimiento.

“Por temor a Dios y a la gente, / yo no te hablo cuando yo te encuentro, / pero yo me ha hecho el cargo / de que para mí te has muerto”.

“Cuando paso por tu puerta, / te rezo un Ave María, / como si estuvieras muerta”.

“De pena me estoy muriendo, / al ver que en el mundo vives / y ya para mí te has muerto”.

Hay coplas que muestran que el amor no quiere el perdón. El amor en el romanticismo sólo quiere violencia y muerte. Amor y perdón son aspectos incompatibles. “Si no te quisiera tanto, tal vez yo te perdonara”. “Aunque mueras condená / no tengo e perdonarte / que me isiste pasar / unas fatigas muy grandes”. Son coplas que expresan una realidad muy distinta a aquéllas que manifiestan el perdón y la clemencia hacia quien nos causa el dolor. Sin embargo, aunque el amante no sea capaz de perdonar, algunas transmiten que el castigo debe tener un carácter providencial, porque él no es capaz de ejecutarlo, sentido providencial que también, como vimos, está muy presente en la canción española.

“De tanto como me has jecho / naíta he de hacer contigo, / que si es justito que pague / de arriba vendrá el castigo”.

“Pensé tomar la venganza / y luego me arrepentí / porque tú no te mereces / que yo me pierda por ti”.

“No deseo la venganza / ni a mi mayor enemigo / que es justillo que pague / de arriba vendrá el castigo”.

En último grado, se puede desear la muerte de uno mismo como expresión de violencia contra el destino. Existe una expresión de violencia contra el día del encuentro de los amantes. Recordemos esta voluntad de precisión del tiempo. Llama mucho la atención esta expresión de rebeldía

⁹⁷⁸ Bataille: *op. cit.*

contra la predestinación del amor que lleva al amante a renegar de sí mismo. Significa la aceptación de una fatalidad, puesto que suplica algo imposible. Es una rebelión inútil contra el destino, una expresión muy evidente del tono elegíaco característico de la poesía flamenca. Según Carlos Gurméndez, el amante, al perder al ser amado de manera ineludible, llega al desprecio de sí mismo, aspecto constante tanto en el flamenco como en la canción española.

*Por ello, al perder a la persona amada, despierta la conciencia del vacío existencial, del desamparo en que nos hunde el ser que nos deja, y caemos en la melancolía. Freud llega a concluir que la melancolía nace de la identificación con el otro que convierte al propio yo en objeto que se desprecia*⁹⁷⁹.

Así lo vemos en las coplas siguientes:

“Maldigo yo la hora, / que puse yo mis ojos en ti, / yo me tenía que haber muerto, / cuando yo te conocí”.

“Los ojos de mi cara / se me tenían que haber saltao, / cuando puse mis sentíos, / en quien mal pago me ha dao”.

“Le pido a mi dios y le llamo / para estar maldiciendo el día / que tú y yo nos encontramos”.

“Me tenía que haber muerto, / y no haberte a ti conocido, / de pensar en lo que a mí me pasa, / hasta el sueño yo lo he perdido”.

“Si el tiempo admitiera vuelta, / yo pasitos patrés daría”.

“Cuando vaya en busca tuya / que se me salten los ojos / como granitos de uva”.

“Grandes puñalás meresco / por queré a esta gitana / con tan poco fundamento”.

2.4. TRISTEZA FEMENINA: LA MUJER COMO IDEAL ARTÍSTICO

En los estudios recientes de flamenco y canción española hay análisis de la mujer, desde perspectivas histórico-antropológicas, que han aportado conclusiones muy relevantes⁹⁸⁰. Sin embargo, a nuestro juicio, son

⁹⁷⁹ Carlos Gurméndez (1994): *op. cit.*

⁹⁸⁰ Miguel López Castro: *La imagen de la mujer en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas*, Universidad de Málaga, 2007. José Luis Buendía: "El mal trato a la mujer en las letras del cante flamenco", *Lyra Mínima Oral* (1998): *op. cit.*, pp. 291-296. Considérese, en el estudio de la canción española las tesis doctorales de Sonia Hurtado Balbuena (2003): *op. cit.*; Josefa López Delgado: *op. cit.*; la tesis de María López Carreño: *op. cit.* Véase José Luis

también necesarios otros acercamientos, de carácter filológico y estético, que, desde un análisis comparativo, pongan de relieve la relación con los aspectos culturales y artísticos de la época romántica. Porque este imaginario no responde sólo a circunstancias sociales, sino que se inspira en construcciones artísticas de carácter occidental. La imagen femenina en los textos que analizamos está muy ligada al romanticismo, y, sobre todo, a la cultura simbolista de finales del XIX⁹⁸¹.

La mujer se une a la tristeza, al pecado y al mal. Es un ser nacido para el castigo que necesita ser purificado. No olvidemos la importancia que tiene, como manifestación romántica, la relación con la prostitución, el alcohol y los mundos de la marginalidad. De esta manera, no podemos dejar de tener en cuenta la asociación que la pintura y la literatura de fin de siglo establece entre mujer, pecado, oscuridad, melancolía, erotismo y exotismo⁹⁸². Lo femenino sigue siendo la esfinge, expresión del misterio y lo sagrado. El ideal de belleza que crean artistas como Baudelaire, Gustave Moreau, Edward Munch o Von Stuck, influye en nuestra literatura y en las creaciones de Rusiñol, Ramón Casas, Anglada Camarasa, López Mezquita, Isidre Nonell, Gonzalo Bilbao, Zuloaga, o Julio Romero de Torres. Mujer, pecado, prostitución, mal, oscuridad, quedan unidos a la tristeza en tales obras pictóricas, y pueden estar contribuyendo a la creación de un modelo de mujer y de un modelo amoroso. Debemos aludir también a la influencia de la figura de *Carmen*, a la creación de un prototipo de mujer fatal que inunda toda Europa, la mujer andaluza, gitana, de una sexualidad desbordante. Así nos explica Mario Praz:

*Fue Mérimée quien localizó en España el tipo de la mujer fatal que hacia fines del siglo XIX se localizará, en cambio, en Rusia: ideal exótico e ideal erótico corren parejos y este hecho constituye otra prueba de una verdad bastante evidente, o sea, que el exotismo es habitualmente una proyección fantástica de una necesidad sexual. Esto es evidentísimo en el caso de un Gautier y de un Flaubert, que se transportan con el sueño a un clima de ambigüedad bárbara y oriental, donde los más desenfrenados deseos pueden desahogarse y las más crueles imaginaciones asumen forma concreta*⁹⁸³.

Murillo-Amo: "Realidad histórica e invención literaria de la mujer en la copla española de posguerra", *Ojancano, Revista de Literatura española*, 17, 1999, p. 3-22. Véase también María López Carreño: "La copla y sus protagonistas" en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 29, 2015.

⁹⁸¹ Génesis García Gómez pone de relieve la importancia de una estética simbolista y modernista, asumida por una copla flamenca gitana, que constituye "otro amor flamenco y gitano". Aunque no compartimos esta terminología, sí asumimos el hecho de que se trata de una copla nueva, configurada por el modernismo, con una nueva concepción del amor y de lo femenino. Vid. García Gómez: *op. cit.*

⁹⁸² Lily Litvak (1979): *op. cit.*

⁹⁸³ Mario Praz: *op. cit.*, p. 361.

La cultura de fin de siglo está formando una imagen nueva de Andalucía, una Andalucía ligada a la tristeza⁹⁸⁴, muy relacionada con la estética modernista. La tristeza se proyecta sobre todas las cosas. Así va creándose un imaginario que gira alrededor del dolor. Para ello el cante jondo tiene una importancia fundamental. En la estética modernista de lo andaluz se muestra una insistencia cada vez mayor en la fatalidad del amor y en la melancolía femenina. Consideramos, en este sentido, que la mujer andaluza representa más que otras manifestaciones finiseculares, la fatalidad en que se une el pecado y la tristeza, desde las protagonistas de *Tristeza andaluza* hasta las creaciones míticas de Federico García Lorca⁹⁸⁵. Es fundamental la figura de *Carmen*, cuya luz ilumina este imaginario⁹⁸⁶. Su eco en la copla es constante, no sólo como mujer liberada, sino sobre todo como símbolo de resonancias atávicas y trágicas⁹⁸⁷. A través de *Carmen* recrea la copla flamenca esta condición fatal femenina⁹⁸⁸. La mujer del flamenco es la gitana, la dominadora de hombres que al tiempo debe aceptar su naturaleza de sufrimiento y de caída. Es, por supuesto, la mujer de cabello negro, característica imagen de la *femme fatale* de fin de siglo, que, por otro lado, nos evoca las representaciones pictóricas tradicionales de la Melancolía⁹⁸⁹.

Esta concepción negativa de la mujer ha acompañado la historia de nuestra cultura, pero es cierto que en la modernidad adquiere una importancia sobresaliente. Existe un discurso tradicional de la mujer como ser en pecado que necesita salvación, que es frecuente en todos los tiempos, pero está presente de manera constante en estos años. El discurso de la salvación femenina adquiere un fuerte simbolismo tanto en el flamenco como en la canción española. La mujer va a alcanzar en este último género un protagonismo extraordinario. Se va a convertir en la voz focalizadora, es decir, en la narradora de su propia historia. De esta manera, la canción adopta una perspectiva nueva y diferente respecto al flamenco.

El amor, destino ineludible del ser humano, queda identificado con la mujer. Ésta se concibe como un ser para el sacrificio y el sufrimiento.

⁹⁸⁴ Miguel Ángel García: *op. cit.*

⁹⁸⁵ *Ibidem.*

⁹⁸⁶ Alberto González Troyano: *La desventura de Carmen: una divagación sobre Andalucía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 27: "Pero puede ser que su clave no resida tanto en aquello de lo que es reflejo, sino más bien en la iluminación que proyecta sobre espacios y escenarios necesitados de ser comprendidos a partir de lo que ella sugiere".

⁹⁸⁷ *Ibidem.*

⁹⁸⁸ Génesis García Gómez: *op. cit.*

⁹⁸⁹ El cabello negro y la tez oscura está relacionada desde la antigüedad con los melancólicos.

Asociada a los malos ambientes, es siempre un ser caído⁹⁹⁰. Dicha naturaleza la encontramos de manera muy explícita en canciones como “Dolores, la Petenera”⁹⁹¹, “La Lirio”, o “La Niña de fuego”, ejemplos muy evidentes de la pena inmotivada. Pero aparece en todas las mujeres de la canción española. La fatalidad recae sobre ella, como demuestran también “La Niña de Puerta Oscura”, “Catalina”, “Limón, limonero”, etc. Nos referimos tanto a las figuras encerradas y solitarias, mártires, que hemos visto en el apartado anterior, como a las mujeres errantes, que a continuación trataremos. Allí donde aparece el amor, se muestra como un pecado, como una culpa, que se identifica con la mujer. Dicha fatalidad, de claro carácter romántico, viene a resucitar, por otra parte, la voz y el sino trágico de la muchacha de la lírica tradicional. La canción española recupera el sentido trágico de la naturaleza, asociado íntimamente a lo femenino⁹⁹². Significativo es el simbolismo del agua o de la luna en las canciones “Catalina”, “Antonio Vargas Heredia”, “Me da miedo de la luna” o “La Niña de fuego”.

Analizaremos a continuación las distintas imágenes que la canción española ha generado a través de lo flamenco y que se relacionan con esta naturaleza caída. La cantaora se nos presenta en la canción como imagen de la heroína trágica. Por otra parte, el carácter rodado de la mujer nos dirige, por un lado, hacia una figura femenina abstracta, símbolo de la fatalidad amorosa, contemplada desde un discurso masculino, y por otro, a una presencia femenina, con voz propia, que cobra conciencia de sí misma y de su melancolía.

2.4.1. Realidad y ficción. *Una cantaora*

La canción española recrea la naturaleza fatal de la mujer proyectándola en el motivo de la cantaora. La unión de mujer, cante jondo y sufrimiento va a ser desarrollada en este género considerablemente. Nace

⁹⁹⁰ Véase el análisis de Rafael Cansinos Assens sobre la relación de mujer y misticismo en la copla andaluza. Vid. Cansinos Assens: *op. cit.*

⁹⁹¹ Muy habitual la asociación de la mujer con una copla que la desprestigia, como en “Si vas a Calatayud”, “Candelaria, la del Puerto” o “Dolores, la Petenera”.

⁹⁹² Margit Frenk: “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en Pedro M. Piñero Ramírez (1998): *op. cit.*

la dramatización de la cantaora que sufre⁹⁹³. A partir del cante jondo como dolor, y a partir de la importancia que adquiere la mujer en el modernismo.

No sólo está presente la influencia de la copla popular, sino también la imagen artística que durante décadas se ha creado de lo flamenco, sin olvidar el estigma real que marcaba a la cantaora. Unida a la prostitución y a la mala vida aparece en las letras del cante⁹⁹⁴, y alcanza un gran protagonismo en la cultura que nace como influencia de lo jondo, en el teatro, o en la pintura de Julio Romero. Obras como *Cante Jondo*, *La Copla*⁹⁹⁵ o *La Nieta de la Trini*, entre otras, unión de marginalidad y fatalismo, son generadoras de imágenes lo jondo, de sublimación e idealización de la marginalidad flamenca⁹⁹⁶.

Debemos considerar la relevancia de la obra *La Lola se va a los puertos*. En ella se logra la mayor identificación de la cultura flamenca entre mujer y cante. El propósito primero de los Machado es la dignificación de la copla popular, el alejamiento de los ambientes de marginalidad y flamenquismo⁹⁹⁷. Es interesante ver cómo esta recuperación se realiza a través de la mujer. Nos encontramos ante la identificación de mujer, dolor y flamenco. No deja de ser La Lola la mujer fatal, la gitana que sufre, la mujer rodada que se libera a través del dolor y de la pena. En la identificación con el dolor, en su vocación de sacrificio, la cantaora adquiere un carácter sagrado⁹⁹⁸. No olvidemos, en este sentido, la plena personificación de lo jondo que alcanza Lorca en el *Romance de la pena negra* y cómo logra liberar al cante de manera absoluta del estigma de la marginalidad.

⁹⁹³ Así lo vemos en “Dolores la Petenera”, “La Parrala”, “La Ruiseñora”, “Lola Puñales”, “Elvira, la Cantaora”, “La Salvaora”, “Dolores la Golondrina”, “Candela, la de las Minas”, “La Mariana”, “Bajo un limón, limonero”, “Cariá, la Sanluqueña”, etc.

⁹⁹⁴ Recordemos las coplas recogidas por Demófilo “No te metas con La Lola / la Lola tiene un cuchillo / pa defender su persona” o “No te metas con La Nena / La Nena tiene un cuchillo / pa quien se meta con ella”. O las coplas referidas a cantaoras como Concha la Peñaranda “Conchita la Peñaranda / la que canta en el café / ha perdido la vergüenza / siendo tan mujer de bien”.

⁹⁹⁵ Lily Litvak: “Julio Romero de Torres. El pintor de la pena negra” en *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura, 1849-1936*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 141: “La Copla (1927) está alegorizada por una mujer que recorre los pueblos y ciudades con paso ligero y firme. Su mano izquierda sobre la cadera y en la derecha una guitarra”.

⁹⁹⁶ Rafael Cansinos Assens analiza en *La copla andaluza* la presencia del misticismo flamenco en las pinturas de Romero de Torres. Alcanza una gran relevancia la obra de Cansinos Assens en el protagonismo que va a desarrollar la figura femenina.

⁹⁹⁷ Félix Grande: “Lo flamenco en *La Lola se va a los Puertos*”, en Ángel Álvarez Caballero (1998): *op. cit.*

⁹⁹⁸ “La Lola no es una mujer siquiera”, “La Lola no es de este mundo”.

Con toda una herencia cultural y artística, la canción española dramatiza el motivo de la mujer cantaora. Ella se convierte en el sujeto protagonista⁹⁹⁹. El punto de vista es absolutamente femenino. La mujer es la narradora de su propia historia. Destaquemos la importancia que tiene el uso de la primera persona gramatical, frente al distanciamiento de los textos flamencos. Si bien el relato se nos cuenta y contextualiza desde la tercera persona, surge la voz de la protagonista en el estribillo, o bien se muestra un juego de primera y segunda persona, muy adecuado a su carácter de escenificación.

Debemos recordar que la vida real de la cantaora, así como el mundo de lo flamenco, se expresaban en las letras, e influían en la creación poética de la imagen femenina. La investigadora Génesis García Gómez analiza el papel de la mujer en el cante de las Minas y nos explica la labor de desnudez biográfica que realizaban con su cante, el cual tenía en muchos casos una función redentora.

Son las mujeres las que airean sus miserias, aceptado por el grupo que ellas sí podían “perder la vergüenza” sin perder el derecho a la existencia¹⁰⁰⁰.

Los conflictos amorosos, las peleas con sus amantes, normalmente cantaoras, se reflejan en muchas coplas flamencas¹⁰⁰¹, y van a realizar una gran influencia en la historia y dramatización de la canción española. Así, el flamenco en estas canciones se asocia siempre a los malos ambientes, a la vida marginal y a la prostitución, como encontramos en “Dolores, la Petenera”¹⁰⁰², “La Lirio”, “La Ruiseñora”, “Lola Puñales”, etc. El café cantante va a permitir una intensa presencia de erotismo y voluptuosidad. El café se asocia a los conflictos y a la vida amorosa de la cantaora, motivo de marginalidad que va a ser recreado en la propia dramaturgia, indumentaria y escenificación de la canción¹⁰⁰³.

⁹⁹⁹ María Carreño López contempla como algo sintomático el hecho de que la autonomía de la mujer quede siempre relegada al plano de la marginalidad. Véase Carreño López (2015): *art. cit.* Sin embargo, echamos de menos una relación con las tendencias artísticas de la época, ya que es algo paradigmático de casi todas las representaciones estéticas, ya pictóricas o literarias, de principios del siglo XX. El protagonismo de la mujer se proyecta en la marginalidad de la mujer encerrada o en la prostitución de la mujer callejera. Por otro lado, la canción española hereda toda una representación modernista de lo flamenco, en que lo femenino se muestra siempre de esta manera.

¹⁰⁰⁰ Génesis García Gómez evoca esta copla: Concha la Peñaranda / la que canta en el café / ha perdido la vergüenza / siendo tan mujer de bien”. Véase Génesis García Gómez: *op. cit.*

¹⁰⁰¹ Agustín García Chicón nos recuerda el ejemplo de las malagueñas de La Trini. Vid. García Chicón (1987): *op. cit.*

¹⁰⁰² “Los puertos y los colmados, / la guitarra y el mal vino / sabían de su pecado, / de su tormento callado, / y de su maldito sino”.

¹⁰⁰³ Se produce de nuevo una sintonía realmente curiosa entre ficción y realidad, porque el mundo marginal es un mundo conocido para muchas intérpretes, sobre todo en los años de

Por otro lado, a través de la mujer, el flamenco se relaciona en la canción española siempre con el dolor, con la tragedia amorosa, destino de la cantaora, con el color negro, y, por lo tanto, con la melancolía¹⁰⁰⁴. El cante toma un carácter sagrado, el mismo carácter espiritual que está adquiriendo desde finales del XIX, y que ahora se proyecta sobre estas creaciones de autor. Significativa es la canción de León y Quiroga “Una cantaora”, inspirada en la protagonista de *La Lola se va a los puertos*. Como en otras obras artísticas, la mujer permite la liberación de lo jondo a través del sufrimiento¹⁰⁰⁵. No es extraño que sea así, puesto que lo sagrado sigue siendo en el fin de siglo un ámbito profundamente femenino. La mujer mantiene una íntima relación con la copla. Ésta expresa la naturaleza fatal del amor¹⁰⁰⁶. En este sentido, gracias a su voluntad de sacrificio y a la función redentora del cante, también la canción española se convierte en generadora de imágenes de lo jondo.

*“Ella subió a su Calvario / y la copla la siguió / como un eco de mal fario / pregonando su dolor”*¹⁰⁰⁷.

*“¡Dios te ampare, Ruiseñora! / Campanas doblen por el silencio de tu garganta; / recen por su cantaora / las seguriyas, las soleares y las tarantas”*¹⁰⁰⁸.

posguerra. La cancionista representa en estas canciones a una cantaora cuya historia es muy similar a la suya. La artista se ve abocada a la prostitución para sobrevivir, un mundo que retrata muy bien Pedro Olea en la película *Pim, pam, pum, fuego*, con una insuperable Concha Velasco. El crítico Alberto Romero Ferrer nos ofrece unas interesantes reflexiones sobre este tema. Véase Romero Ferrer (2016): *op. cit.* En este sentido, la canción, como la copla flamenca, vuelve a tener una función redentora, una redención que lleva a cabo la intérprete y que se extiende también, como es sabido, en un tercer nivel de redención, a la mujer que escucha estas canciones, que accede a través de ellas a un ámbito profundamente ilícito. Respecto al valor de consuelo de estas canciones, considérese el trabajo de la profesora norteamericana Stephanie Sieburth: *op. cit.*

¹⁰⁰⁴ “Siempre de luto vestía / a un mal fario encadená / la Petenera vivía / como una rosa enlutá”.

¹⁰⁰⁵ Este carácter espiritual es constante sobre todo en las creaciones de Rafael de León, en sintonía con su visión espiritual de lo flamenco. Sin embargo, coincidimos con la profesora Stephanie Sieburth en que hay una canción que manifiesta de manera especial esta vocación consoladora del cante. Se trata de “La Ruiseñora”. En este sentido, nos explica la profesora Sieburth refiriéndose a la cantaora: “El flamenco no sólo expresa su talento natural, sino que también da voz a su profundo dolor emocional”. Véase Sieburth: “Reafirmar la humanidad cantando: Romance de valentía y La Ruiseñora”, *op. cit.*, p. 255.

¹⁰⁰⁶ En esas coplas que se cantan de *madrugá*: “Y en coplas de *madrugá* / ella lloraba su pena / con una voz *desgarrá...*” (“Dolores, la Petenera”). Y “¡cómo cantaba de madrugada / por soleares La Ruiseñora...” (“La Ruiseñora”).

¹⁰⁰⁷ “Dolores, la Petenera”.

¹⁰⁰⁸ “La Ruiseñora”.

2.4.2. Sombra y amenaza

La maldición y el castigo no se muestran en la canción española sólo contra el hombre, sino que en muchos ejemplos se dirigen, como en la copla flamenca, contra la mujer, pues ésta puede no sufrir por amor, sino provocarlo. Se convierte en la devoradora fatal que conduce al hombre a la soledad y a la locura. Es un ser para el sufrimiento, un ser que necesita ser purificado.

Alcanza mucha importancia la concepción de la mujer como sombra, la presencia que no se describe, que no lleva nombre, cuyo cuerpo supone una amenaza. No olvidemos que la sexualidad como amenaza constituye una de las imágenes más frecuentes de la literatura y la pintura del fin de siglo¹⁰⁰⁹. Dicho modelo lo hallamos en canciones tan distantes en el tiempo como “Antonio Vargas Heredia”, “Carcelero, carcelero”, o “Vino amargo”. El fatalismo de la sensualidad conduce al hombre a la caída, indolencia femenina que nos evoca la obra *Desnudos* de Julio Romero de Torres. Destaca en esta imagen la influencia de Mérimée. Al ser descrita como gitana, responde al cabello negro, ojos negros, a los rasgos característicos de la *femme fatale* que nos llega del Norte de Europa e influye en los pintores y escritores meridionales.

En estas canciones es contemplada como objeto amado, ya no es el sujeto del discurso. El protagonista es el hombre sacrificado, pleno de vulnerabilidad. La perspectiva es de nuevo masculina. Hay cierta idealización del hombre que se siente arrastrado por la fatalidad del amor. Coincide esta imagen femenina con los ídolos del mal que nos presenta la cultura de finales del XIX y que muy bien nos describe Erika Bornay:

*La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su unión con el ideal. Es una amenaza*¹⁰¹⁰.

La mujer como sombra está muy cerca de la imagen de la copla flamenca. Es la abstracción y el simbolismo del mal y apenas aparece descrita. No obstante, se muestra en la canción española una mayor presencia de la sensualidad¹⁰¹¹. Aparecen los ojos y el cabello negro, a

¹⁰⁰⁹ Véase Lily Litvak (1979): *op. cit.*; Erika Bornay (2001): *op. cit.*

¹⁰¹⁰ Erika Bornay (2001): *op. cit.*, p. 98; Véase también Lily Litvak (1979): *op. cit.*; Bram Dijkstra: *op. cit.*

¹⁰¹¹ Una sensualidad que nos recuerda de nuevo a las representaciones femeninas de Julio Romero de Torres, mujeres sensuales muy conscientes del poder de su cuerpo. Para un análisis detenido de este tema en la obra del pintor cordobés, véase José Raya Téllez: “Arquetipos femeninos en la pintura de Julio Romero de Torres”, *Laboratorio de Arte: Revista*

modo de sinécdoque, con toda la carga de fatalismo que evocan. “Es la seductora que atrae a su presa con sus largos y ondulantes cabellos”¹⁰¹². Cabello negro, gitanismo, y melancolía, aspectos que no pueden desligarse de la imagen melancólica de la Andalucía de finales del XIX. La amenaza de la mujer es siempre amenaza de sexualidad. Es la sombra del amor con todas sus consecuencias. Las historias se reducen también en estas canciones a la expresión mínima, lo que interesa es el dolor del hombre. Sin embargo, frente a otras representaciones femeninas finiseculares, se nos muestra a cada instante el concepto de la culpa. La culpa, tema de inspiración flamenca, se relaciona siempre con la mujer, y adquiere en la canción española un carácter obsesivo.

“Pero por culpita de una hembra gitana / su faca en el pecho de un hombre se hundió...”¹⁰¹³”

“...Porque no quiero perderme por culpita de unos ojos...”¹⁰¹⁴”

“Vino amargo es el que bebo / por culpa de una mujer / porque dentro de mí llevo / la amargura de un querer”¹⁰¹⁵.

En el flamenco la mujer necesita un castigo por el hecho de existir. Es la que provoca en el hombre el deseo y, por lo tanto, el sufrimiento. Las coplas reflejan este miedo del hombre. Se presenta como un ser perjudicial, como un ser castrador. Así lo transmiten las obras literarias y las pinturas en las que lo femenino queda asociado al mal, al pecado, al diablo, etc. Son muchas las coplas que hablan del castigo de la mujer. Es una abstracción del dolor y de lo vulnerable del hombre, un ser para el castigo en cuanto que provoca en éste la fragilidad. El hombre proyecta sobre ella la frustración, la tristeza, la melancolía del deseo sexual insatisfecho. Se convierte en imagen del pecado, del mal, de la oscuridad, en sintonía con el estereotipo de la *femme fatale* que tan bien nos refleja la pintura de la época.

La mujer en los textos flamencos no se describe, ni lleva nombre. No hay descripción física, no hay extensión narrativa, no hay historia. Es mayor la abstracción y el simbolismo. Sólo se dan breves pinceladas desde un discurso masculino. En ella predomina el carácter errante, su condición de maldad, “...como si tuviesen la conciencia de la fatal necesidad del

del Departamento de Historia del Arte, 21, 2008-2009, pp. 241-264.

¹⁰¹² Lily Litvak (1979): *op. cit.*, p. 3.

¹⁰¹³ “Antonio Vargas Heredia”.

¹⁰¹⁴ “Carcelero, carcelero”.

¹⁰¹⁵ “Vino amargo”.

pecado”¹⁰¹⁶. Destaca el hombre absolutamente enamorado que recibe traición de la mujer, ser perverso y fatal por naturaleza. Su existencia es condición negativa para el hombre. Aparece como “ser de mal farío”, “sombra e higuera negra”, “sombriya de bacalao”. Como su naturaleza la inclina al mal, el castigo que recibe debe tener un carácter providencial. La copla flamenca intensifica el fatalismo de *Carmen*, la necesidad de sacrificio, en consonancia con las imágenes femeninas de martirio que nos ofrece la cultura finisecular.

“Y Dios va a mandarte a ti un castigo muy grande / y es porque tú te lo mereces...”

“Quieres ponerte buena / de este mal que Dios te ha mandao. / Anda y vete a la capilla / y confiesa tus pecaos”.

“Hasta la fe del bautismo, / yo la había empeñado por tu querer / ahora te vas y me dejas, / que te castigue Undibé.”

“En el querer no hay venganza, / y tú te has burlao de mí / castigo tarde o temprano / del cielo te ha de venir”.

2.4.3. *Harta de rodar*

Existe una imagen femenina en la canción española muy cercana a la anterior. Se trata de la mujer rodada. La encontramos en canciones como “Manolo Reyes” o “Rosa venenosa”. En “Manolo Reyes” no hay apenas descripción de la mujer. Sólo se insiste en su carácter errante, maldad y avaricia. Ciertos rasgos de la belleza femenina aparecen, sin embargo, en “Rosa venenosa”. Se trata del estereotipo de la bella cruel. Es la mujer fatal del modernismo que según Valle Inclán, “se ve una vez y se recuerda siempre”, y deja “vestigios en el cuerpo y en el alma”¹⁰¹⁷.

En los ejemplos que incluimos en este apartado se dan breves pinceladas descriptivas, pero la visión de la mujer sigue siendo muy abstracta. Ésta suele ser gitana y errante, relacionada, como *Carmen*, con la brujería¹⁰¹⁸. Conocida es la relación en nuestra tradición cultural entre brujería y humor melancólico. Destaca, como siempre, el color negro del cabello. El carácter rodado, el movimiento, ya supone una amenaza de

¹⁰¹⁶ Rafael Cansinos Assens: *op. cit.*

¹⁰¹⁷ Véase Lily Litvak (1979): *op. cit.* Fijémonos en la sintonía con la letra de “Rosa venenosa”: “Luna de pecado / que deja señales / de penas mortales / por donde ha pasado”.

¹⁰¹⁸ “Pero poco tiempo duró su alegría / que una mala hembra por Graná pasó / y entre los hechizos de su brujería / a Manolo Reyes loquito volvió” (Manolo Reyes). “Eres fina de cintura / como junco mariner / pero tiene tu hermosura / un embrujo traicionero” (Rosa venenosa).

libertad y de sexualidad¹⁰¹⁹. La gitana es la mujer errante, por excelencia, la que camina por el mundo arrastrándolo todo a su paso. Responde a la tradición de la mujer como provocadora del desorden¹⁰²⁰. “Manolo Reyes” y “Rosa venenosa” coinciden en uno de los tópicos del romanticismo: el enamorado es un muchacho joven, sin experiencia. Así queda resaltada la vulnerabilidad e idealización masculina. Debemos destacar, especialmente en la primera, la importancia que alcanzan los otros en estos discursos amorosos. La historia es contemplada desde un punto de vista externo¹⁰²¹.

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

En las escasas pinceladas que muestra la poesía flamenca encontramos algunos rasgos de la misoginia tradicional más violenta. Resalta la inconstancia, el capricho, la lujuria, etc. Todas estas características que aúnan el sino fatal femenino se proyectan sobre todo en su condición de “mujer rodada”. Hemos de recordar este motivo, constante, como hemos visto, en la canción española, expresión clara de la prostituta. En la colección de Demófilo encontramos muchos ejemplos de lo que decimos.

“Por esos mundos / anda ella perdía / tantos consejitos como yo le daba / ninguno servía”.

“¿Qué desgracia es la mía / con quien vine a dar / con una hija de tan mala mare / harta de roar!”

“¿Cómo quieres que en ti ponga / una firma voluntá / si eres venta de camino / que a todos les das posá?”

“Anda y vea a la alamea / que de noche pasa to / hasta la falsa monea”.

“Bien me lo esía mi mare; / cabrita que tira al monte / no hay cabrero que la guarde”.

¹⁰¹⁹ La canción española sintoniza con nuestra tradición lírica, pues el movimiento de la mujer se relaciona normalmente con el encuentro erótico. Para un estudio detallado de la canción de espera femenina, véase Mariana Masera: *op. cit.*

¹⁰²⁰ La mujer como generadora del desorden es un motivo constante en la tradición occidental. Vid. Carmen Ramírez Gómez: “Mujeres del mal en la literatura francesa” en Miriam Palma Ceballos y Eva Parra Membrives (eds.): *Las mujeres y el mal*, Sevilla, Padilla Libros, 2002.

¹⁰²¹ Así ocurre también en “Curro Molina”, canción que presenta una estructura muy similar a “Manolo Reyes”.

Por otro lado, estarían aquellas mujeres que abandonan a los suyos y se marchan errantes por el mundo: “¡Ay, Maricruz!”, “Triniá”, “Me da miedo de la luna”¹⁰²². Alcanza un gran protagonismo el otro, el extranjero. Aunque no se diga explícitamente, están condenadas, por naturaleza, al exilio y a la invisibilidad¹⁰²³. Como en muchos textos flamencos, la traición es uno de los aspectos significativos de la imagen de *femme fatale*. En estas mujeres, perdición de los hombres, errantes y de gran ambición, el autor nos presenta, no obstante, los rasgos de la mujer idealizada. “Maricruz, *la más bonita del Barrio de Santa Cruz*”; “Triniá, *carita de nazarena*”; y, “*morena de trigo limpio, color de almendra en los ojos*”, es la muchacha de *Tengo miedo de la luna*. Presentan los rasgos característicos de la belleza andaluza. Existe un gran contraste entre su belleza física angelical y el sufrimiento que provocan en el hombre, aspecto que nos evoca la tendencia a la ambigüedad tan característica de la época. Junto al aspecto de ángel se muestran los rasgos de la misoginia tradicional como la tendencia a la avaricia y la lujuria.

El discurso sigue siendo masculino, la mujer es considerada como objeto amoroso. El hombre se nos muestra sacrificado por amor, plenamente vulnerable. Queda el hombre solitario con este recuerdo que acaso logre redimir a la mujer. Como en “Manolo Reyes”, “Curro Molina”, o “Rosa venenosa”, se trata de muchachos jóvenes, sin experiencia, con un carácter pasivo. Pero en estas últimas canciones (“Maricruz”, “Triniá”, “Me da miedo de la luna”) encontramos diferencias desde el punto de vista discursivo: los amantes adquieren un gran protagonismo. Ellos toman la voz en las canciones y en el estribillo suenan sus voces en primera persona. Su cantar muestra el sentido profundamente elegíaco de la canción española.

2.4.4. *El día que nací yo. La gitana melancólica*¹⁰²⁴

La gitana se hace visible, abandona a los suyos, se marcha errante por el mundo, y sufre un castigo y soledad que la lleva al arrepentimiento.

¹⁰²² Recuérdese la canción de la tradición popular: “Pusóseme el sol / salióme la luna / más me valiera, madre, / ver la noche oscura”.

¹⁰²³ De esta manera se unen a la tradición occidental, pues son muchas las obras literarias de todos los tiempos en que la mujer debe responder a la sociedad con la conversión, el castigo o el exilio. Vid. Ramírez Gómez: *art. cit.*

¹⁰²⁴ Con este título queremos poner de manifiesto la unión de gitanismo y melancolía que manifiesta nuestra tradición cultural, desde *La gitanilla* de Cervantes, *La gitana melancólica* de Gaspar Aguilar, *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo, hasta las representaciones de la gitana en el siglo XX. Pero es sobre todo a finales del XIX, en la época simbolista, cuando este motivo de gitana y melancolía alcanza su plenitud estética, en las pinturas de Rusiñol, Nonell, o en Julio Romero de Torres.

Se convierte en protagonista de su discurso, incluso, narra en primera persona¹⁰²⁵. Nos referimos a “Cárcel de oro”, “Ya no te quiero”, “María de la O¹⁰²⁶”, “No me mires a la cara”, “No me quieras tanto”, “Falsa moneda”, “Yo soy esa”, “Te lo juro yo”, “María Magdalena” o “Angustias Heredia”. Hay un eco de *La gaviota* en estas canciones. Se trata de mujeres caídas, gitanas, con una gran fuerza sexual, transgresoras, ansiosas de vida y de camino. Es muy importante, como en *Carmen*, el deseo de libertad¹⁰²⁷, aunque también, como en *Carmen*, está muy presente el fatalismo. El motivo de la mujer rodada es constante, asociado casi siempre a un ambiente de marginalidad.

Sin embargo, existe en ellas una conciencia de culpa, una tristeza, que no existía en la figura de *Carmen*, pues ésta se lanza a la muerte antes que a una posible redención. Como en las creaciones de Romero de Torres, late la imagen de la prostituta arrepentida. Nos narran tales canciones el proceso de remordimiento de quien no quiere ser mujer rodada¹⁰²⁸. Se nos presenta, desde una perspectiva bastante conservadora, el castigo de la sensualidad, característico de la época romántica y el fin de siglo. No debemos olvidar el protagonismo de la gente, de una sociedad claustrofóbica que todo lo vigila¹⁰²⁹, sobre todo en aquellas canciones cuya protagonista abandona a los suyos, como ocurre en “Angustias Heredia”, “Rosario la Cava” o “Dolores Vargas”. El grupo social se hace portavoz del estigma femenino mediante una copla¹⁰³⁰. El tópico de la mujer errante que vuelve arrepentida se manifiesta muy pronto en la canción española. Así lo demuestran “Cruz de mayo” o “La rosa de los calés”¹⁰³¹. Por su deseo de libertad o ambición, son condenadas, ahora sí de manera explícita, a la soledad y el exilio.

¹⁰²⁵ Esta primera persona alterna en el estribillo con la segunda persona gramatical, en una actitud intensamente dialogante: “Cárcel de oro”, “María de la O”, “No me mires a la cara”, “No me quieras tanto”, “Te lo juro yo”, “Ya no te quiero”...

¹⁰²⁶ Valverde, León y Quiroga recrean, tanto en la obra como en la canción, la imagen de la mujer rodada, *la mujer pregoná en coplas*.

¹⁰²⁷ Génesis García Gómez nos recuerda que Carmen era considerada un demonio porque abandonaba a los hombres buscando su libertad. Véase Génesis García Gómez: *op. cit.*

¹⁰²⁸ El simbolismo de la Magdalena del cante jondo inspira la obra de Romero de Torres y también la creación femenina de *Malvaloca* de los Álvarez Quintero. Decía Cansinos Assens que las creaciones de Romero de Torres querían salvar la copla del fatalismo de Carmen. Rafael Cansinos Assens: *op. cit.* Tal vez estas mujeres quieran salvar a las “Triniá”, “Maricruz”, que vimos en el apartado anterior.

¹⁰²⁹ Véase Sonia Hurtado Balbuena: “El valor coral en las coplas de Rafael de León”, *Patrimonio literario andaluz (III)*, Málaga, Fundación Unicaja, 2009, pp. 175-209.

¹⁰³⁰ “Una copla levantaron contra mí como un puñal...” (“Candelaria la del Puerto”).

¹⁰³¹ En “La rosa de los calés” el grupo canta: “Rosita de los calés / no vuelvas más a Graná / recuerda mala mujer / que nunca fue perdoná / la culpa de un mal querer”.

En muchos de estos ejemplos, la mujer sufre el castigo de amor, la pena del enamoramiento. Necesitan ser purificadas por despertar en los hombres el deseo. La penitencia que las lleva a la purificación es el sufrimiento de amor tan intenso que llegan a soportar. Podemos citar “Cárcel de oro”, “La Zarzamora”, “La Salvaora”, “No me quieras tanto”, etc. Predomina la imagen de la prostituta, la que engaña y se burla de los hombres. Es de nuevo el arquetipo de la mujer rodada, gitana, cantaora o bailaora, que se mueve por los caminos. En total sintonía con la copla flamenca, debe pagar con el castigo de amor. Ahora es salvada de nuevo por el dolor amoroso. Su cuerpo se considera objeto de pecado, de lujuria, y por lo tanto, de penitencia, motivo frecuente en la tradición literaria¹⁰³². La mujer es dueña de su discurso y narra, como decimos, en primera persona. Presenta una conciencia de pecado, que acepta con una total resignación. Contemplamos este castigo del cuerpo, objeto de la penitencia:

*“A una fragua yo me echara / pa salir purificá, / si de nuevo tú en mi cara, / te volvieras a mirar”*¹⁰³³.

*“Compadécete de mí, / y límpiame con tus besos / pa que mi cuerpo reluzca / como reluce un espejo”*¹⁰³⁴.

Debemos observar, sin embargo, un discurso diferente en canciones como “Dolores Vargas”, “Angustias Heredia” o “Falsa moneda”. La narración se realiza desde la tercera persona, aunque en el estribillo vuelve a adquirir protagonismo la actitud dialogante de la segunda o primera persona gramatical. El deseo de castigo para la mujer es muy cercano en estas canciones a la poesía flamenca. En “Falsa moneda”, desde un proceso discursivo más complejo, la gitana narradora se desdobra, se habla a sí misma desde la distancia¹⁰³⁵. Las maldiciones presentan también una gran sintonía con el flamenco.

*“Que Undibé permita / que el gaché que quieras / pague tus quererres / con mala traición”*¹⁰³⁶.

¹⁰³² Carmen Ramírez Gómez: *art. cit.* p. 226: “Las referencias a la mujer y su representación contemplan a menudo el espacio del cuerpo, esfera inclusiva de las tentaciones, lugar supremo del pecado, y morada certera del mal, al tiempo que supone la exclusión del alma, del espíritu, de la razón y por tanto, del bien”.

¹⁰³³ Quintero, León y Quiroga: “Cárcel de oro”. Vid. Josefa Acosta *et alii* (eds.): *op. cit.*, p. 296.

¹⁰³⁴ Quintero, León y Quiroga: “No me mires a la cara”. *Ibidem*, p. 234.

¹⁰³⁵ Encontramos también este desdoblamiento y este uso de la segunda persona en “María de la O”.

“*Angustias Heredia, / permita Undibé / que un castigo grande / te venga a caer*”¹⁰³⁷.

Podemos hablar de la gitana melancólica, “mujer que sufre y padece”, de gran tristeza y melancolía¹⁰³⁸, muy cercana a las representaciones pictóricas de principios del siglo XX¹⁰³⁹. El pecado es una fatalidad. Sin embargo, a pesar de todo, ella es responsable de su destino. En sintonía con la mentalidad romántica, se muestra una asociación constante de libertad y predestinación. La mujer es consciente de su maldad. El sufrimiento las lleva a pensar en el pecado para encontrar una explicación a su dolor. El flamenco ha proyectado sobre la figura de *Carmen* una conciencia obsesionante de culpa y remordimiento. Así, en muchas canciones se menciona la idea de la culpa¹⁰⁴⁰. Esta conciencia siempre está presente: “Del vinagre que ahora bebo / la culpita es sólo mía”; “Dentro de mi alma yo tengo una fuente / para que tu culpa se incline a beber”.



Fig. 7: *Carmen*, Julio Romero de Torres, 1914.

Hay una búsqueda providencial en el castigo que esperan y una aceptación del destino, “castigo de Dios”, íntima relación también con la maldición y el castigo de la poesía flamenca. “Dios me niegue pan y ayuda, / y hasta el agua de beber, / porque en una horita mala, / traicioné a un

¹⁰³⁶ “Falsa moneda”.

¹⁰³⁷ “Angustias Heredia”.

¹⁰³⁸ La relación de Mujer y Melancolía, constante en la creación literaria de Gustavo Adolfo Bécquer, es desarrollado teóricamente en *Cartas literarias a una mujer*.

¹⁰³⁹ Aspecto muy bien analizado por Rafael Cansinos Assens en las pinturas de Julio Romero de Torres. Véase Rafael Cansinos Assens: *op. cit.*

¹⁰⁴⁰ Significativo nos parece, sin embargo, que “Rosario, la Cava” intente liberarse de esta culpa: “Si un delito he cometido / si un delito es un querer / yo la culpa no he tenido / de haber nacido mujer / ni de haberle conocido”.

hombre de bien”. Fijémonos en el uso en “Falsa moneda” del futuro con valor de obligación: “Gitana que tú serás como la falsa moneda...”

Es constante en los textos flamencos la unión de libertad y predestinación, aspecto esencialmente romántico, también muy presente, como vimos, en la canción española: la mujer es responsable y consciente de una fatalidad, que al mismo tiempo resulta ineludible¹⁰⁴¹. Nos lo muestran muchos ejemplos. La poesía flamenca configura, con más insistencia que otras creaciones finiseculares, una imagen artística femenina absolutamente ligada al dolor y a la tristeza. La mujer es el ser desgraciado, por excelencia. Fijémonos en la importancia que adquiere el hombre como redentor, frente a la debilidad intelectual de la mujer, una creencia muy destacada en el ambiente de misoginia de la época.

“Al que busca su mal / nadie le tiene dolor. / Tú te has buscaito el tuyo, / ¡Bien te lo decía yo!”

“La curpa tú las tenío / de la desgracia tan grande / que a ti misma te ha venío”.

“Te paso porque querías / tú no quisiste hacer caso / de lo que yo te decía”.

“Si te llevaras de mis consejos, / no llorarías como ahora lloras, / ni te vieras tan desgraciadita / como tú te estás viendo ahora”.

Encontramos la necesidad de redención de la mujer, el sentimiento de piedad que el hombre le muestra, la piedad hacia la gitana:

“Já una buena confesión / pa que dios te perdone / como te perdono yo”.

“Quieres ponerte buena / de este mal que Dios te ha mandao. / Anda y vete a la capilla / y confiesa tus pecaos”.

“Anda a la ilesia y confiesa; / que te quite los muñecos / que tienes en la cabeza”.

“Qué duquela más grande / a mí me llegó / malhaya sea estos pasitos / que esta gitana dio”

“Lástima me da de ti / por ser tan mala mujer / lástima me da de ti / mis ojos te van a ver / de puerta en puerta pedir / y nadie te va a socorrer”.

“Si esta gitana supiera / la lástima que le tengo / como sé lo que es quererte / sé lo que estás padeciendo”.

¹⁰⁴¹ Así nos lo explica Cansinos Assens: “Es como si tuvieran necesidad del pecado”.

Sólo el amor del hombre las salva. Recordemos el fuerte simbolismo de “La Niña de fuego”¹⁰⁴². Se convierte en una verdadera alegoría del proceso redentor de la gitana, fuertemente inspirado en la poesía flamenca. Sin embargo, es la canción española la que nos muestra todo el proceso de castigo y redención. La gitana melancólica es consciente del castigo providencial que necesita. Así, como abstracción simbólica, cobra voz en la canción para responder al hombre con su arrepentimiento y desconsuelo. Podemos decir, siguiendo la terminología de Giuseppe Tavani, que el protagonismo femenino ahora es un protagonismo *in praesentia*, frente al protagonismo *in absentia* de la copla flamenca¹⁰⁴³.

Se insiste en la conciencia de pecado y en un destino de soledad que resulta inevitable. La mujer es fatal por naturaleza. Esta predestinación a la melancolía la muestran de manera especial los siguientes ejemplos: “El día que nací yo”¹⁰⁴⁴, “Falsa moneda”, “Yo soy esa”... Existe una gran presencia del estoicismo flamenco, pero ahora en la perspectiva femenina¹⁰⁴⁵.

No debemos olvidar la importancia que alcanza en el romanticismo y en la cultura finisecular la imagen de la pecadora arrepentida. En muchas representaciones de la época, pictóricas o literarias, la mujer queda redimida por una muerte violenta. Nos referimos, por ejemplo, a *La muerte de Cleopatra* de Rafael Romero de Torres. Destacan las mujeres que sufren castigo por su conciencia de sensualidad. Ésta es castigada por la soledad y el paso del tiempo¹⁰⁴⁶. La melancolía, dibujada de manera esencial en la mujer andaluza, como demuestra la literatura y la pintura de finales del XIX, ejerce una gran influencia en la cultura posterior, en los personajes femeninos de Lorca, y, como hemos podido ver, en las creaciones de Rafael de León y en otros autores de la canción española.

¹⁰⁴² “La Niña de fuego” representa de forma paradigmática el simbolismo de la mujer caída. Es conveniente escuchar la versión completa, con el recitado inicial de Lola Flores. Se encuentra muy cerca del flamenco, pues la redención no se contempla desde la mujer, sino desde la voluntad del hombre. Hay que subrayar la importancia de la redención femenina en las canciones de Manolo Caracol. Así se manifiesta también en “Cruces de tormento” o en “¡Ay mora, morita!” de Quintero, León y Quiroga.

¹⁰⁴³ Giuseppe Tavani: “La presenza femminile nelle letterature iberiche” *Rassegna Iberistica*, 82, pp. 103-114. Citado por María Cristina Assumma: *op. cit.*

¹⁰⁴⁴ Imperio Argentina canta estos versos con una conciencia extrema de fatalidad: “Estrella de nácar / déjame ser buena / di que me pongan en estos barrotes / mi reloj de arena”.

¹⁰⁴⁵ Sonia Hurtado Balbuena nos describe a estas mujeres, en sintonía con el imaginario femenino de Romero de Torres, como “mujeres de gesto rígido, ensimismado, resignado al dolor”. Vid. Hurtado Balbuena (2007): *art. cit.*

¹⁰⁴⁶ Véase especialmente el cuento “El castigo” de *Tristeza andaluza*.

CONCLUSIONES

Con este trabajo se unen dos inquietudes que despiertan mi interés desde hace años: la cultura andaluza, y la representación artística de la melancolía. Me acerco a las relaciones de flamenco y canción española, en principio, desde una perspectiva filológica. Entre las dos expresiones musicales, aun tratándose de géneros distintos, existe un mundo espiritual y poético muy cercano, y este mundo tiene ver, sin lugar a dudas, con la expresión estética del romanticismo. Así pues, esta tesis comienza a desarrollarse, en principio, como la búsqueda de una poética de la canción española desde la influencia del flamenco. A partir de aquí, nace la necesidad de establecer un marco histórico y musical que muestre las relaciones de flamenco y canción española a lo largo del tiempo. El análisis de este marco, que realizo en la primera parte de la investigación, permite entender los contextos culturales en que se desarrollan los géneros y cómo se gestan estas influencias. Ahora puedo decir que la historia del flamenco, tanto por sus encuentros como por sus desencuentros, no puede realizarse sin la historia de la canción española. Describir el acontecer de una modalidad artística sin tener en cuenta la otra supone siempre una visión sesgada de los hechos. Este marco histórico nos sitúa ante una evolución común, una evolución que se proyecta no sólo en unas sintonías poéticas y estéticas, sino también en una evolución conjunta de los estilos musicales. Si no es así, estilos como la zambra o el cuplé por bulerías son caracterizados siempre desde una gran ambigüedad.

Desde presupuestos filosóficos, literarios y estéticos hemos tratado de realizar un análisis comparativo de las correspondencias simbólicas que comparten ambos géneros, las cuales giran alrededor de la soledad y del enamorado como héroe trágico. Esta nueva canción andaluza, nacida en los años veinte, a pesar de la fuerte tendencia a la construcción narrativa y a la permanencia de estereotipos costumbristas, va adoptando también unos ideales estéticos ligados al flamenco, sin los cuales su evolución hacia la canción española habría sido distinta. Se une, por tanto, a las imágenes esenciales que la cultura flamenca desarrolla como expresión moderna: la noche, la sublimación del dolor y la mujer como ideal artístico.

Como manifestaciones románticas, son géneros ligados a lo nocturno. La noche es el espacio de confesión íntima. La copla consigue expresar de manera absolutamente sobria el encuentro en la noche con el dolor, la oscuridad como destino ineludible. Destaca la relación con la naturaleza, con un sentido profundamente trascendente. En la canción, por el contrario, no tiene lugar dicho adelgazamiento expresivo, ésta tiende al desarrollo narrativo de motivos costumbristas, a la continuidad del

casticismo. Sin embargo, la influencia del flamenco va a permitir cierta abstracción de estos motivos. También encontramos en la canción una expresión ontológica de la soledad. Se acepta la noche como destino humano. En muy pocas expresiones de nuestra cultura vemos de manera tan clara que el destino humano es Amar y Morir. En este sentido, comparten una serie de imágenes de oscuridad, que muestran el estado de sonambulismo en que vive el enamorado: imágenes de cárcel, ceguera o locura que la canción española toma de la poesía flamenca, y que alcanzan en ambos géneros un fuerte simbolismo.

Como en la tradición literaria de Occidente, la noche no sólo se vincula al dolor, sino también al encuentro con el amado, un encuentro que queda sesgado con la llegada del día. Por otro lado, la noche es también el sueño, el estado de somnolencia en que el amante puede refugiarse, y que en la canción queda profundamente vinculado al mundo de lo femenino. La mujer vive con los ojos cerrados, imagen que la une a las representaciones pictóricas del simbolismo. Como en la poesía flamenca, la noche es un refugio, un estado de sueño en que el tiempo no existe. Mientras la canción desarrolla narrativamente la ruptura que supone la llegada del alba, la grieta de una felicidad ilusoria, el flamenco expresa de manera esencial y escueta el instante doloroso y preciso en que se rompe el sueño y el dolor crece.

La canción toma del flamenco el amor como sacrificio, un destino que se acepta desde la libertad. Éste se manifiesta en una serie de imágenes de castigo. Existe toda una simbología ligada al martirio y a la enfermedad que no podemos separar del gusto de la época por la belleza mórbida y por la unión de erotismo y violencia. Sin embargo, canción y flamenco muestran una concepción extremadamente física y carnal del sufrimiento, un realismo muy característico de la tradición cultural y literaria.

El amor conduce a la muerte. Es la expresión más clara de nuestra indigencia. Es un morir complacido desde la exaltación máxima del dolor que los dos géneros comparten. No obstante, la poesía flamenca expresa a través de estas imágenes, sin desarrollo narrativo, con una mayor justeza y sobriedad, la absoluta condición de desamparo. Dicho sacrificio de amor también se realiza desde una actitud de rebeldía y subversión, un camino de remordimiento con el que la poesía flamenca inspira de nuevo a la canción, que la conduce al deseo de muerte del amado, de uno mismo, e, incluso a una rebeldía imposible contra el destino.

En la estética modernista de lo andaluz hay una íntima relación entre mujer y melancolía que se expresa a través de la copla flamenca e inunda importantes manifestaciones pictóricas y literarias. La mujer andaluza

representa, posiblemente más que otras creaciones finiseculares, la fatalidad en que se unen el pecado y la tristeza. Hallamos una relación obsesionante entre mujer y melancolía, una condición trágica de lo femenino, muy influida por el mito de *Carmen*, desarrollada en una serie de imágenes poéticas que nos conducen desde su presencia virtual en el flamenco, la mujer contemplada desde el enfoque masculino, hasta su existencia en la canción como mirada y focalización narrativa.

El carácter rodado de la mujer transmite la fatalidad del encuentro amoroso. Existe una mujer como sombra y amenaza, sobre la que el hombre proyecta la idea de la culpa. Es una abstracción femenina que en los textos flamencos se vincula siempre al castigo. La mujer es fatal en ambos géneros, pero se trata de una fatalidad a la que ella se inclina por naturaleza. Esta condición fatal se dramatiza en el motivo de la cantaora. Se expresa la marginalidad, el flamenquismo, pero al mismo tiempo, el carácter sagrado del cante. Con una gran tradición pictórica y literaria, la canción española desarrolla a través de la cantaora un camino de voluptuosidad del que se libera a través de la pena y de la naturaleza espiritual del flamenco. Por otro lado, a través de la gitana melancólica se desarrolla narrativamente el proceso total de redención de la mujer, una senda que en el flamenco sólo queda sugerida. La gitana, presencia virtual en la poesía flamenca, ha cobrado vida en la canción española y se convierte ahora más que nunca en la voz de la historia. La mujer rodada, cantaora en muchas ocasiones, siente *la necesidad fatal del pecado*. Se proyecta sobre ella un sentimiento de culpa, remordimiento, sentimiento ausente de la figura de *Carmen*, que la lleva a una necesidad imperiosa de redención.

ANEXOS

AUTORES E INTÉRPRETES

Rafael Adam

Paco Aguilera

José Esteve Albelda

Isaac Albéniz

(Niño del) Alcázar

Manuel Alejandro

José Alfonso Sánchez

Paquita Alfonso

Ramón de Algeciras

(Niño de) Almadén

Francisco Alonso

Rojo, el Alpargatero

Serafín y Joaquín Álvarez Quintero

Joan Albert Amargós

Antonio Amaya

Carmen Amaya

José Amaya

Paco Amaya

(El) Americano

Ana María

Angelillo

Manuel de Angustias

Manuel Aniesa Pelayo

Niña de Antequera

Tomás de Antequera

Negro Aquilino

Ofelia de Aragón

Pedro del Árbol

Arcángel
Pilar Arcos
Carmen Arenas
Argentina
Imperio Argentina
Astigi
Pepe Aznalcóllar
Pepe Azuaga
Justo de Badajoz
Manolo de Badajoz
Porrina de Badajoz
Manuel Balmaseda
Salvador Ballesteros
Barbieri
Luis Barta
Emilia Benito
Gustavo Adolfo Bécquer
Pepa de Benito
Blasquito
Agustín Bódalo
Mariano Bolaños Recio
Manuel Bonet
Miguel Borrull
Enrique Bregel
Manuel Bretón de los Herreros
Tomás Bretón
Juan Breva
Julio Brito
Antonio Burgos
Fermín Butet Gomá
José Manuel Caballero Bonald

Cabello

Lola Cabello

(El) Cabrero

Beni de Cádiz

Pericón de Cádiz

Niño de la Calzada

Nicolás Callejón

Lola Campos

Carlos Cano

Sixto Cantabrana

Manolo Caracol

(Niño de) Caravaca

Carbonerillo

Ramón Carnicer

Carlos Castellanos

Estrellita Castro

Niña de Castro

José Cenizo

Manuel Centeno

José Cepero

Antoñita Colomé

Henri Collet

Lito de Córdoba

Rafaela de Córdoba

Dora la Cordobesita

Enrique, el Culata

Antonio Chacón

Mercedes Chacón

Adela, la Chaqueta

Antonio, el Chaqueta

Chicuelo

Chocolate

Debussy

Antonio Delgado

Esteban Delgado

Manolo Domínguez

Francisco Domínguez Burgos

David Dorantes

Enrique de Elola

Escacena

Francisco Javier Escobar Borrego

Mario Escudero

Vicente Escudero

Ana Esmeralda

Teresita España

Ignacio Espeleta

Pascual Espert Morera

Manuel de Falla

Rafael Farina

Esperanza Fernández

Luis Fernández Ardavín

Fernández de Córdoba

María Antonia Fernández “La Caramba”

María del Rosario Fernández “La Tirana”

Mariano Fernández

Augusto Ferrán

Indira Ferrer-Morató

(El) Fillo

Carmen Flores

Lola Flores

Carmen Florido

Julia Fons

José Font de Anta
Manuel Font de Anta
Vicente Fornés
Fosforito
Manolo Fregenal
Ricardo Freire
Mario Gabarrón
(La) Gabriela
(Los) Gaditanos
Antonio Gallardo Molina
Federico García Lorca
Manuel García
Manuel García Matos
Fernando García Morcillo
Antonio García Padilla “Kola”
Diego del Gastor
Giraldillo
(El) Gloria
Pascual Godés Terrats
Eugenio Gómez Muñoa
Luis Gómez
Juan González
Juan Ignacio González del Castillo
Manuel Gordillo Ladrón de Guevara
Ángel Gracia Aparicio
Antonio Graciani
Enrique Granados
Félix Grande
Antonio Grau Dauset
Jacinto Guerrero
Jesús Guerrero

Salvador Guerrero Reyes

Guerrita

Joaquín Guichot Barrera

Pascual Guillén

Habichuela

Isidoro Hernández

Cojo de Huelva

Niño de la Huerta

Pablo Huertos

Antonio Hurtado

David Hurtado

Pepe Hurtado

Francisco Infantes Florido

Cojo de Huelva

Manolo de Huelva

Sebastián Iradier

Amalia de Isaura

(La) Ciega de Jerez

Manolita de Jerez

Moraíto de Jerez

Paquera de Jerez

Sultana de Jerez

Consuelo la Jerezana

(La) Jeroma

Juan Ramón Jiménez

María Jiménez

Alfonso Jofre de Villegas

Josele

Rocío Jurado

Ladrón de Guevara

Arturo Lapuerta

Cándido Larruga
Niño León
Rafael de León
Niño de Levante de Cartagena
(El) Lillo
Javier Limón
Carmen Linares
Niña de Linares
Martín Lizcano de la Rosa
Chano Lobato
Bernardo de los Lobitos
Adela López
Encarnación López “La Argentinita”
Antonio López-Quiroga
Manuel López-Quiroga
Manuel López-Quiroga y Clavero
Mercedes López
Pilar López
(El) Loreño
Luis Lucena
Paco de Lucía
Alfonso Luna
Adelita Lulú
Pepita Llaser
(La) Macarrona
Antonio Machado
Manuel Machado
Antonio Machín
Antonio Mairena
Manuel Mairena
(El) Cojo de Málaga

Manolo, el Malagueño
(La) Malena
Manrique Gil
Aurora Mañanós “La Goya”
Juanito Maravillas
Melchor de Marchena
Pepe Marchena
Manolito de María
Manuel Marín
Rocío Márquez
Mayte Martín
Pepe Martínez
Pura Martínez
Martirio
Encarnita Marzal
Pepe de la Matrona
Enrique de Melchor
José Melchor Gomis
(Niño) Medina
Raquel Meller
Antonia Mercé “La Argentina”
Emilio Mezquita
Valeriano Millán
Soledad Miralles
Luis Misón
Nati Mistral
Ricardo Modrego
Juanito Mojama
Amalia Molina
Antonio Molina
Antonio Molina Manchón

Miguel de Molina
Rocío Molina
Andrés Molina Moles
José Muñoz Molleda
Genaro Monreal
José María Monteagudo
Bautista Monterde
Carmela Montes
Gracia Montes
Hermenegildo Montes
Soledad Montes
Soledad Montes
Eduardo Montesinos
Sara Montiel
Daniel Montorio
Alejo León Montoro
Luis Montoto
Enrique Montoya
Ramón Montoya
Montserrat
Pedro, (el) Morato
Jacobo Morcillo Uceda
Antonio Moreno
Antoñita Moreno
Francisco Moreno Galván
Leocadio Manuel Moreno Pérez
Estrella Morente
Federico Moretti
Bernabé de Morón
Diego de Morón
Juan Mostazo

Fernando Mourelle
Francisco Muñoz Acosta “Currito”
Camilo Murillo
Niño del Museo
Francisco Naranjo
Manuel Naranjo
Faustino Núñez
José Luis Núñez
José Antonio Ochaíta
Niño de Orihuela
Pedro Orozco González
Luisa Ortega
Rafael Ortega
Rita Ortega
A. C. Ortiz
Fernando Ortiz
Ángel Ortiz de Villajos
José Padilla
Pepe Palanca
José Palma
José María Palomo
Isabel Pantoja
José María Pardo
Dolores la Parrala
Parrita
Perro de Paterna
Joaquín, el de la Paula
Arturo Pavón
Pastora Pavón, Niña de los Peines
Felipe Pedrell
(El) Pele

(El) Peluso

Pena (Hijo)

Pena (Padre)

Manuel Penella

Concha, la Peñaranda

Antoñita Peñuela

José Luis Perales

Ramón Perelló

(Niño) Pérez

José Pérez Moradiellos

Pérez Sánchez

José Pérez Ortiz

Jesús Perosanz

María la Perrata

Daniel Pineda Novo

Tomás de Perrate

Pepe Pinto

Conchita Piquer

Pitto

(El) Piyayo

(El) Ciego de la Playa

José Luis Postigo

Miguel Poveda

Fidel Prado

Emilio Prados

Niña de la Puebla

Canalejas de Puerto Real

Antonio Quintero

Fernando Quiñones

Vicente Quirós

Juanita Reina

Álvaro Retana
Juana, la del Revuelo
Florián Rey
Ana María de los Reyes
Enriqueta Reyes
Miguel de los Reyes
Niño Ricardo
Paquita Rico
Luis Rivas Gómez
Polonia Rochel
Miguel Rodríguez Algarra
Fernando Rodríguez Clemente
Tomás Rodríguez Rubí
Amalia Román
Antoñita Romero
Concha Romero
Custodia Romero
Gloria Romero
Modesto Romero
Vicente Romero
Luis Rosales
Rosario
M. Rosas
Salvador Rueda
Ruiz Aguilera
José Ruiz de Azagra
Ramiro Ruiz “Raffles”
Antonio Ruiz Soler “Antonio, el Bailarín”
Salud Ruiz
Sabicas
Rafael Salazar

Nicolás Sánchez
Sánchez Alarcón
Sánchez de León
Ignacio Sánchez Mejías
Sánchez Ortega
Julio Sánchez Prieto “El Pastor Poeta”
Esteban de Sanlúcar
José Sanz Pérez
Manuel Sanz Terroba
Jorge Sepúlveda
Mercedes Serós
Manuel Serrapí Sánchez “Niño Ricardo”
Anita Sevilla
Lolita Sevilla
Pepita Sevilla
(El) Sevillano
Paquito Simón
Juan Solano
María Soleá
Soriano
Mariano Soriano Fuertes
Adelfa Soto
Blanquita Suárez
Manuel Susillo
Tabares
Taksim Trío
Niño de Talavera
Juan Talega
(La) Tempranica
José Toledano
Maruja Tomás

El Tonto de Linares
Manuel Torre
José Torres Garzón
Luis Torres “Joselero de Morón”
Antonio de Triana
Fernando el de Triana
Gordito de Triana
Gracia de Triana
Marifé de Triana
Naranjito de Triana
Rosalía de Triana
Rosarillo de Triana
(La) Trini
Manuel Trujillo
Joaquín Turina
Benito Ulecia
Curro de Utrera
Bernarda de Utrera
Fernanda de Utrera
Inés de Utrera
Niño de Utrera
Pepa de Utrera
Perrate de Utrera
Juanito Valderrama
Lolita Valderrama
Xandro Valerio
Salvador Valverde
Manuel Vallejo
Juanito Varea
Aurora Vargas
Dolores Vargas “La Terremoto”

Enrique Vargas “El Príncipe Gitano”

María Vargas

M. Vázquez “Sarasate”

Pasión Vega

Concha Velasco

Alberto Vélez

María Vidal

Fernando Vilches

Manuel Villacañas

Fernando Villalón

Delfín Villán

Visanli

Gaspar Vivas

Luis Yance

Ricardo Yust

Wagner

Ramón Zarzoso

José Zorrilla

CANCIONES

Años veinte:

“A mi Sevilla”

“Canción gitana”

“Canto a Sevilla”

“Carcelera gitana”

“Carmen, la Contrabandista”

“Como la samaritana”

“Consuelo, la Alegría”

“Coral, la Gitana”

“Cosas de Triana”

“Cruz de mayo”

“Cuna cañí”
“Chulapona”
“De la ley de faraón”
“El aceitunero sevillano”
“El camaronero”
“El fox-trot gitano”
“Emilianas”
“Feria gitana”
“Gitana blanca”
“Hispania tirana”
“La Castañera”
“La gitanilla”
“La Chamberilera”
“La nieta de Carmen”
“La pena, pena”
“La rosa”
“La rosa de los calés”
“La velá de San Juan”
“La Tana” de Carmen Amaya
“Los claveles de Sevilla”
“Milonga de Juan Simón”
“Nativa de faraón”
“Pastora ha vuelto”
“Por peteneras”
“Rosario granadina”
“Salías gitanas”
“Sevillanita de cuna”
“Sol de España”
“Su Majestad el Chotis”
“Suspiro gitano”
“Tango rosa”

“Timitos sevillanos”

“Tus ojitos negros”

“Trianerías”

“Vaya usted con Dios”

“¡Viva Madrid!”

“Zaffi moro”

Años treinta:

“Adelfa”

“Al son de mi pasodoble”

“Alma andaluza”

“Ana María”

“Angustias Heredia”

“Antonio Vargas Heredia”

“¡Ay, Maricruz!”

“Canasteros de Triana”

“Carceleras del Puerto”

“Canción de las Ventas”

“Coplas del Espartero”

“Corazón de acero”

“Curro Meloja”

“Curro Molina”

“Catalina”

“Coplas del Burrero”

“Chiclanera”

“De raza gitana”

“De Sevilla”

“Dolores de mi alma”

“Dolores Vargas”

“Doña Mariquita”

“Doña Sol”

“El día que nací yo”
“El farolero”
“El huerfanito”
“El marchenero”
“El pajarillo”
“Falsa moneda”
“Faraón”
“Flores sevillanas”
“Gitana, gitana”
“Herencia gitana”
“La bien pagá”
“La Canastera”
“La canción del olé”
“La Catalina”
“La Cruz blanca del Barrio”
“La Chunguita”
“La maja aristocrática”
“La Niña de fuego”
“La pena”
“Lagartijera”
“Las ducas”
“Limón, limonero”
“Los piconeros”
“Llegó el frutero”
“María de la O”
“María del Carmen”
“María Dolores”
“María Magdalena”
“María Salomé”
“Manolo Reyes”
“María del Valle”

“Mi bata de cola”
“Mi Carmen”
“Mi minera”
“Mi jaca”
“Mi Tarara”
“Ojos verdes”
“Oselito, el barquillero”
“Oye un cantar de mi tierra”
“Que Dios te lo pague”
“Paco, el Minero”
“Pregón de las flores”
“Rocío”
“Romería del Quintillo”
“Rosa de Triana”
“Rosario, la Cava”
“Salomé”
“Siempre Sevilla”
“Soy un pobre presidiario”
“Tango del escribano” o “Testamento gitano”
“Torcuata, la Cantaora”
“Tú levantaste el vuelo”
“Triana, Triana”
“Triniá”
“Virgencita Macarena”
“Ya no te quiero”
“Zorongo gitano”

Años cuarenta:

“Agua en el coco”
“A la lima y al limón”
“A la vela”

“A lo largo del camino”
“Almudena”
“Al pasar la barca”
“Al pie de una fragua”
“Arrieros somos”
“¡Ay, mora, morita!”
“Azabache, sangre y cobre”
“Azucena”
“Barrio de Santa Cruz”
“Bulerías de Julio Romero”
“Brillante que no da luces”
“Callejuela sin salida”
“Canción gitana”
“Candelaria”
“Candelita”
“Caracoles”
“Carmen, la de Triana”
“Castillitos en el aire”
“Cómo reluce Triana”
“Como flor silvestre”
“Consuelo, la Granaína”
“Cosas de gitanos”
“Coplas del Almendro”
“Corazón adentro”
“Curro Montes”
“Dime que me quieres”
“Dolores, la Petenera”
“Dolorosa mía”
“Doña Luz de Lucena”
“Doña Mariquita de los Dolores”
“El aperao”

“El Barbero”
“El cariño que te tengo”
“El Cristo de los Faroles”
“El Gran Reverte”
“El granate”
“En el Café de Chinitas”
“Fue la gitana María”
“Gitanos caminantes”
“Gloria, la gitana”
“Glosa a la soleá”
“Huérfanos los dos”
“La canción del olé”
“La Caramba”
“La Cruz de los Caminos”
“La del pelo negro”
“La chiquita piconera”
“La gitana señorita”
“La Guapa, guapa”
“La hija de don Juan Alba”
“La Lirio”
“La Macarena”
“La Mariana”
“La Manola del Tururú”
“La mejor gitana”
“Las moritas cariñosas”
“Las mujeres son flores”
“La niña del Baratillo”
“La novia de Reverte”
“La Rosa de Capuchinos”
“La Salvaora”
“La Tana” de Gracia de Triana

“Lamento gitano”

“Lagartijera”

“Las cositas del querer”

“Lola Caireles”

“Lola Clavijo”

“Lola Montes”

“Lola Puñales”

“Los aceituneros”

“Los celos”

“Los colores de tu cara”

“Los marismeños”

“Malvaloca”

“Matilde la Chula”

“Mariquilla Terremoto”

“Me da miedo de la luna”

“Mi Carmela”

“Mi Carmelilla”

“Mi Lola”

“Mi Rosa”

“Mi pena”

“Mi trigo limpio”

“No la cameles”

“No me digas que no”

“No me llames Dolores”

“No me mires a la cara”

“No puedo quererte”

“No quiero nada de ti”

“No te mires en el río”

“Ovejitas blancas”

“Palio de flor”

“Penal del Hacho”

“Por celos te aborrecí”
“Puerta cerrada”
“Recuerdo a la petenera”
“Recuerdo de la Petenera: la muerte del Piyayo”
“Reyes Montero”
“Romance de Juan de Osuna”
“Romance de Juan Teba”
“Romance de la otra”
“Romance de la reina Mercedes”
“Romance viejo”
“Se llamaba Carmen”
“Semblanza de Manuel Torre”
“Sentencia bandolera”
“Sevillanas del Espartero”
“Si me piden juramento”
“Si vas a Calatayud”
“Sol y sombra: recuerdo a Joselito”
“Tatuaje”
“Tan sólo por ver” o “Tu cara morena”
“Te camelo”
“Te lo juro yo”
“Tú a mí no me quieres”
“Tu boca”
“Tu raza gitana”
“Tus ojos negros”
“Una cantaora”
“Vengo a entregarme (Señor Sargento Ramírez)”
“Vete con los tuyos”
“Virgencita Macarena”
“Y sin embargo, te quiero”
“Yo no me quiero enterar”

Años cincuenta:

“A ciegas”

“Amante de abril y mayo”

“Amparo”

“Angustias cuando te miro”

“Antonio, el del cante jondo”

“¡Ay, amapola!”

“¡Ay compañera!”

“Bulerías de la Plaza del Arenal”

“Calle del agua”

“Campanas de Linares”

“Canción de 1900”

“Candelaria la del Puerto”

“Candelaria Luna”

“Cárcel de oro”

“Cerca de tu pelo”

“Como a nadie te he querido”

“Como la adelfa y el río”

“Como la zarza”

“Con los bracitos en cruz”

“Con un clavel”

“Coplas de Curro Romero”

“Cuando empezaba a querer”

“Dame de beber, serrana”

“Dímelo por Dios”

“Dios no te mande el castigo”

“Dolores María”

“Dolores Medina”

“Doña Omar”

“El emigrante”

“El niño perdido”
“Esperanza Macarena”
“Gitanos”
“¡Hermana mía!”
“La Clavelona”
“La copla nueva”
“La jota a mi balcón”
“La Mariana”
“La Niña de Puerta Oscura”
“La Niña del Cantarico”
“La Reina Juana”
“La Ruiseñora”
“La Taranta de Levante”
“Las cosas que yo he sido”
“Las duquitas mías”
“Las esperanzas”
“Limosna de amores”
“Los ojos de Juan Gallardo”
“Luna de mayo y abril”
“Maldigo tus ojos verdes”
“Malena”
“Mañana sale”
“Marcha de la caravana”
“María Rosa León”
“Me embrujaste”
“Mi cieguita”
“Mi desventura”
“Mi mal no tiene remedio”
“Mi niña Lola”
“Mi Salamanca”
“Mirarla, por Dios”

“Nadie sabe lo que tiene”
“Niña de mi corazón”
“No vale la pena”
“Noches de abril”
“No tengo interés ninguno”
“Pena mora”
“Pobrecita de mi mare”
“Pregón de los celos”
“¿Quién tiene la culpa?”
“Romance de Amparo Vargas”
“Romance de la reina Juana”
“Romance de valentía”
“Rosario”
“Rosa Linares”
“Sangre de mis venas”
“¡Sevilla de mi alma!”
“Tientos del querer”
“Tientos del reloj”
“Tu cariño con el mío”
“¡Una novia de verdad!”
“Várgame la Triniá”
“Vente tú conmigo”
“Vino amargo”
“Yo soy esa”

Años sesenta y setenta:

“Antonio, el del Cante Jondo”
“A tu vera”
“¡Ay Carmen, Carmela!”
“Bajo un limón limonero”
“Candela, la de las Minas”

“Carcelero, carcelero”
“Cariá, la Sanluqueña”
“Coplas a Curro Romero”
“Cuchillito de agonía”
“Dolores, la Golondrina”
“En una esquina cualquiera”
“Gitano rico”
“Homenaje a Concha Piquer”
“La Rumbamera”
“Las campanas de Linares”
“Los ojos de Juan Gallardo”
“Luna y sol”
“Madrina”
“Mi Salamanca”
“Mis tres puñales”
“Nadie sabe lo que tiene”
“Pregón de coplas”
“Romance de Amparo Vargas”
“Rosa venenosa”
“Senda del viento”
“Soleá de mis pesares”
“Sombra de mi sombra”
“Ten cuidado”
“Tientos de la rosa”
“Tientos del cariño”
“Trece de mayo”

OBRAS

A Sevilla me voy, Pastora Imperio, Custodia Romero, Rafael Ortega y Manolo Caracol, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1941.

Alegría de los puertos, espectáculo de Currito y Monreal para Canalejas de Puerto Real, 1951.

Amores y amoríos, comedia en tres actos de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 1910.

Azabache, espectáculo de Gerardo Vera, con las actuaciones de Imperio Argentina, Juanita Reina, Rocío Jurado, Nati Mistral, y María Vidal, como artista invitada, Sevilla, 1992.

Café cantante, película de Antonio Momplet, protagonizada por Imperio Argentina, con la participación de Rafael Farina, 1951.

Cancionera, poema dramático en tres actos de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 1924.

Cancionero de España, creación de Quintero, León y Quiroga, para Pepe Pinto, 1950.

Canciones para después de una guerra, película dirigida por Basilio Martín Patino, 1971.

Canelita en rama, dirigida por Eduardo García Maroto, con Juanita Reina y Pastora Imperio, 1943.

Cante y pasión, creación de Quintero, León y Quiroga para Lola Flores y Manolo Caracol, Teatro Fontalba de Madrid, 1951.

Cante grande, espectáculo de Valderrama, 1966.

Cante Jondo, creación de Eduardo M. del Portillo y Ángel Pérez Palacios para el Niño de Marchena, estrenado en Madrid, Teatro Fontalba, 1936.

Canto a la soleá, Pastora Imperio, Custodia Romero, Rafael Ortega y Manolo Caracol, 1941.

Carmen, novela de Mérimée, 1845.

Carmen, ópera de Bizet, basada en la obra de Mérimée, estrenada en París, 1875.

Carmen, película de Jacques Feyder, protagonizada por Raquel Meller, 1926.

Carmen, la de Triana, película dirigida por Florián Rey, protagonizada por Imperio Argentina, 1938.

¡Centinela, alerta!, dirigida por Jean Grémillon, interpretada por Angelillo, 1937.

Claveles de España, revista flamenca con las actuaciones de Angelillo, Rosarillo de Triana y Pena (Hijo), 1935.

Consuelo la Trianera, creación de Julián Sánchez Prieto para Niño de Marchena, Teatro Cervantes, 1935.

Coplas y amores, creación de Quintero, León y Quiroga para Valderrama, estreno en Teatro Pavón, Madrid, 1943.

Córdoba la Sultana, estampa andaluza de Manrique Gil, 1930.

Cría cuervos, película dirigida por Carlos Saura, 1975.

Cuando la noche es eterna, creación de Diego Isern y Lloset para La Niña de la Puebla, 1942.

Cuatro faraones: Antonio “El Sevillano”, Manolo Caracol, El Pinto, Valderrama, 1941.

Curro Lucena, creación de Francisco Domínguez Burgos y Antonio García Padilla, con la música del maestro Castellanos, para Niño de Marchena, estrenado en Teatro Romea de Barcelona, 1948.

Cruz de mayo, película dirigida por Florián Rey, protagonizada por Gracia de Triana, con la actuación de Manolo, el Malagueño, 1955.

De París a Cádiz, libreto de Ochaíta y Valerio, con música de Solano, para Juanito Valderrama, Teatro Calderón de Madrid, 1945.

Duende y misterio del flamenco, película dirigida por Edgar Neville, 1952.

El alma de la Copla, comedia de Guillén y Quintero, estrenada en Teatro Fuencarral de Madrid, 1929.

El alma de la Copla, película dirigida por Pío Ballesteros, 1962.

El amor brujo, gitanería en tres actos, creación de María Lejárraga, Gregorio Martínez Sierra, con música de Manuel de Falla, para Pastora Imperio, Teatro Lara de Madrid, 1915.

El barbero de Sevilla, dirigida por Benito Perojo, con las interpretaciones de Miguel Ligeró, Estrellita Castro y Roberto Rey, 1938.

El Café Novedades o la de las Perlas, comedia de José Luis Montoto de Sedas, estrenada en Sevilla, Teatro del Duque, noviembre de 1922.

El cante ya tiene Rey, creación de Ochaíta, Valerio y Solano para Rafael Farina, 1958.

El Churumbel, creación de Quintero, León y Quiroga para Juanito Valderrama, estreno en el Teatro Reina Victoria de Madrid, 1947.

El emigrante, dirigida por Sebastián Almeida, protagonizada por Juanito Valderrama, Dolores Abril y Francisco Piquer, 1959.

El gato montés, ópera en tres actos, escrita por Manuel Penella, estrenada en Teatro Principal de Valencia, 1917.

El genio alegre, película dirigida por Fernando Delgado, inspirada en la obra de los Álvarez Quintero, con la participación de Anita Sevilla, 1939.

El negro que tenía el alma blanca, dirigida por Benito Perojo, con Marino Barreto, Antoñita Colomé y Angelillo, 1934.

El sabor de la gloria, dirigida por Fernando Roldán, con Angelillo y Luis Yance, 1932.

Embrujo, película dirigida por Carlos Serrano de Osma, protagonizada por Manolo Caracol y Lola Flores, 1947.

Ésta es mi vida, dirigida por Román Viñoly y Barreto, protagonizada por Miguel de Molina, 1952.

Estrella de Sierra Morena, dirección de Ramón Torrado, con Lola Flores y Rubén Rojo, 1952.

Filigrana, película dirigida por Luis Marquina, protagonizada por Conchita Piquer, 1949.

Flamenco, flamenco, dirigida por Carlos Saura, 2010.

Flor de otoño, dirección de Mario Caserini, con la interpretación de La Argentinita, 1916.

Gitana cañí, dirección de Armando Pou, con Pastora Imperio y Víctor Rojas, 1917.

Gitanos del Mediterráneo, concierto de Dorantes y Taksim Trío en la Biental de Flamenco, Sevilla, 23 de septiembre, 2016.

Goyescas, dirigida por Benito Perojo, protagonizada por Imperio Argentina, 1942.

Jack, el negro, dirigida por Julien Duvivier y Juan Antonio Nieves Conde, con la participación de Lola Flores y Manolo Caracol, 1950.

Juerga andaluza, creación de Eduardo Montesinos para Pastora Imperio, 1902.

La alegre caravana, dirección de Ramón Torrado, protagonizada por Paquita Rico, 1953.

La bodega, dirigida por Benito Perojo, con guión de Vicente Blasco Ibáñez, protagonizada por Concha Piquer, con la participación de la niña Carmen Amaya, 1930.

La copla andaluza, comedia de Guillén y Quintero, estreno en el Teatro Pavón de Madrid, en 1928.

La copla andaluza, película dirigida por Jerónimo Mihura, inspirada en la comedia teatral del mismo nombre, 1959.

La Copla Nueva, creación de Quintero, León y Quiroga para Luisa Ortega y Manolo Caracol, Madrid, 1951.

La danza fatal, dirección de Joseph de Tagores y Ramón de Baños, 1917.

La Dolores, ópera de Tomás Bretón, original de José Feliu y Codina, estreno en Teatro de la Zarzuela de Madrid, 1895.

La Dolores, película de Florián Rey, inspirada en la ópera de Bretón, con Conchita Piquer, Manuel Luna, con la participación de Niño de Marchena, 1940.

La embriaguez de la gloria, comedia flamenca de Ángel Custodio y Javier de Burgos, con las actuaciones de Angelillo, Guerrita, y Los Chavalillos Sevillanos, estrenada en Madrid, Teatro La Latina, 1934.

La hermana San Sulpicio, dirección de Florián Rey, inspirada en la novela de Armando Palacio Valdés, protagonizada por Imperio Argentina y Miguel Ligeró, 1934.

La hija de Juan Simón, dirigida por Luis Sáenz de Heredia, protagonizada por Angelillo, 1934.

La Lola se va a los puertos, obra de Manuel y Antonio Machado, 1929.

La Lola se va a los puertos, película de Juan de Orduña, protagonizada por Juanita Reina y Manuel Luna, 1947.

La Lola se va a los puertos, dirigida por Josefina Molina, y protagonizada por Rocío Jurado, Francisco Rabal y Pepe Sancho, 1993.

La maravilla errante, creación de Quintero, León y Quiroga, para Manolo Caracol y Lola Flores, estrenado en Teatro Calderón de Madrid, 1950.

La niña de la venta, dirigida por Ramón Torrado, protagonizada por Lola Flores y Manolo Caracol, 1951.

La niña de tus ojos, dirigida por Fernando Trueba, con Penélope Cruz, Antonio Resines, 1998.

La novia de Juan Lucero, dirección de Santos Alcocer, con Juanita Reina y Ángel Peralta, 1959.

La novia del cante, comedia flamenca de Perelló y Fernández de Córdoba con Niño de Utrera, Paquita Alfonso, Pena (Hijo), Sabicas, 1936.

La reina mora, dirigida por Raúl Alfonso y Eusebio Fernández Ardavín, con Pepe Marchena, Antoñita Moreno y Miguel Ligeró, 1955.

Las calles de Cádiz, creación de Ignacio Sánchez Mejías, con la colaboración de Federico García Lorca, para La Argentinita, 1932.

Las cosas del querer, película dirigida por Jaime Chavarrí, con Ángela Molina, Ángel de Andrés y Manuel Banderas, 1989.

Las Criollas, creación de Eduardo Montesinos para Pastora Imperio, 1902.

Las Leandras, revista musical de Francisco Alonso, libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, estreno en Madrid, Teatro Pavón, 1931.

Lola, la Piconera, dirigida por Luis Lucia, protagonizada por Juanita Reina, 1952.

Los abrazos rotos, dirigida por Pedro Almodóvar, 2010.

Los arlequines de seda y oro, dirección de Ricardo Baños, protagonizada por Raquel Meller, 1919.

Los niños del jazminero, comedia de Julián Sánchez Prieto “El Pastor Poeta” para Juanito Valderrama, 1944.

Los Tarantos, dirección de Francisco Rovira Beleta, con guión de Alfredo Mañas, protagonizada por Carmen Amaya, Sara Lezana, Daniel Martín y Antonio Gades, 1963.

Luces de España, Compañía de Arte Español de Custodia Romero y Melchor de Marchena, 1930.

Luces de feria, creación de Quintero, León y Quiroga, para Rafael Farina, estrenado en Teatro Calderón de Madrid, 1954.

Luna de sangre, cortometraje dirigido por José López Rubio, con la interpretación de Miguel de Molina, 1944.

Magical girl, película dirigida por Carlos Vermut, 2012.

Málaga, ciudad bravía, comedia de Manuel Ruiz Aguirre y Luis Martínez de Tovar, estrenada en Málaga, febrero de 1924.

Malvaloca: drama en tres actos, inspirado en una copla andaluza, de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 1912.

Malvaloca, película dirigida por Benito Perojo, 1926.

Malvaloca, dirigida por Luis Marquina, protagonizada por Amparo Rivelles, 1938.

Malvaloca, dirigida por Ramón Torrado, protagonizada por Paquita Rico, 1954.

María de la O, comedia de Valverde, León y Quiroga, 1935.

María de la O, película dirigida por Francisco Elías, con las interpretaciones de Carmen Amaya, Pastora Imperio y Julio Peña, 1936.

María de la O, película de Ramón Torrado, con Lola Flores, Rubén Rojo y Manuel Luna, 1958.

María Fernanda, la Jerezana, película dirigida por Enrique Herreros, protagonizada por Nati Mistral, 1947.

María Magdalena, creación de Valverde, León y Quiroga, estreno en Madrid, Teatro Infanta Isabel, 1937.

Mariquilla Terremoto, comedia de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 1930.

Mariquilla Terremoto, película dirigida por Benito Perojo, protagonizada por Estrellita Castro, 1938.

Martingala, película dirigida por Fernando Mignoni, con Niño de Marchena y Lola Flores, 1940.

Morena Clara: comedia en tres actos y un juicio oral, de Guillén y Quintero, 1935.

Morena Clara, película dirigida por Florián Rey, protagonizada por Imperio Argentina, Manuel Luna y Miguel Ligeró, 1936.

Morena Clara, película de Luis Lucia, protagonizada por Lola Flores, Fernando Fernán Gómez y Miguel Ligeró, 1954.

Oro viejo, espectáculo de Rocío Molina, 2008.

Pasa la caravana, Pastora Imperio, Rafael Ortega y Manolo Caracol en Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1941.

Pasan las estrellas, espectáculo de la compañía de Pepe Marchena, años sesenta.

Pena y Oro, creación de Quintero, León y Quiroga, para Juanito Valderrama, estrenado en Teatro Calderón de Madrid, 1950.

Pim, pam, pum, fuego, película dirigida por Pedro Olea, protagonizada por Concha Velasco, 1975.

Pinceladas, Quintero, León y Quiroga, para Juanito Valderrama, estrenado en Reina Victoria de Madrid, 1947.

Pregón gitano, espectáculo de Rafael Farina, 1967.

¿Qué he hecho yo para merecer esto?, dirigida por Pedro Almodóvar, 1984.

Retablo Español, espectáculo de Quintero, León y Quiroga, para Conchita Piquer, estrenado en Valencia, 1943.

Romance de Juan Clavel, creación de Quintero, León y Quiroga, para Angelillo, 1955.

Romance de valentía, espectáculo de Martirio y Miguel Poveda, Madrid, Teatro Español, 2005.

Romancero, creación de Perelló, Muñoa y Niño Ricardo para Juanito Valderrama, Teatro Fuencarral de Madrid, 1944.

Romería, espectáculo de Antonio García Padilla, Fernández de Córdoba y Sanjuán y Quiroga, para Estrellita Castro, estrenado en Madrid, 1947.

Rosario, la Cortijera, película de La Argentinita, dirigida por José Buchs, 1923.

Rosario, la Cortijera, dirigida por León Artola, con Estrellita Castro y Niño de Utrera, 1935.

Sangre torera, creación de Eduardo Montesinos para Pastora Imperio, 1902.

Seguiriya gitana, espectáculo de la compañía de Manuel Vallejo, años cincuenta.

Socorro en Sierra Morena, revista flamenca, Teatro Pavón, 1933.

Sol y sombra, creación de Guillén y Quintero, interpretada por La Niña de la Puebla, 1933.

Solera de España, Quintero, León y Quiroga, para Juanita Reina, estrenado en Teatro Eslava de Valencia, 1943.

Tonadilla, Quintero, León y Quiroga, para Conchita Piquer, estrenado en Teatro Calderón de Madrie, 1949.

Torres de España, Quintero, León y Quiroga, para Luisa Ortega y Manolo Caracol, estrenado en Teatro Kursaal, San Sebastián, 1953.

Un bautizo en Triana, Pastora Imperio, Custodia Romero, Rafael Ortega y Manolo Caracol, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1941.

Violetas imperiales, película dirigida por Henri Roussell, protagonizada por Raquel Meller, 1932.

Yo vengo de Utrera, espectáculo estrenado en la Bienal de Flamenco de Sevilla de 2016.

Zambra, creación de Quintero, León y Quiroga, para Manolo Caracol y Lola Flores, estreno en Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1944.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1, p. 48: *Consuelo, la Alegría*, canción andaluza, Joaquín Guichot Barrera y Manuel Font de Anta, Madrid, Unión Musical Española, 1926. Fuente: BNE.

Fig. 2, p. 99: *¡Ay, Maricruz!*, Valverde, León y Quiroga, creación de Pastora Imperio, Imperio Argentina y Canalejas de Puerto Real, Madrid, Ediciones Quiroga, 1935. Fuente: BNE.

Fig. 3, p. 112: Portada de *Celebridades del Cancionero* de espectáculo de Quintero, León, con música de Quiroga, para Conchita Piquer, Barcelona, Editorial Alas, 1940. Fuente: BNE.

Fig. 4, p. 113: *La maravilla errante*, espectáculo de Manolo Caracol y Lola Flores, (portada de cancionero), Barcelona, Bistagne, 1950. Fuente: BNE.

Fig. 5, p. 156: *Las horas tristes*, Ramón Casas, 1900.
Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/77405687320224935/>

Fig. 6, p. 172: *Mal de amores*, Julio Romero de Torres, 1905. Catálogo de Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Fig. 7, p. 229: *Carmen*, Julio Romero de Torres, 1914. Catálogo de Exposición *Julio Romero de Torres. Entre el mito y la tradición*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

EXPOSICIONES Y ARCHIVOS PERSONALES

Archivo personal de Miguel de Molina, BNE.

Cien años de copla. Cien años de Concha Piquer, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 2007, comisario: Andrés Peláez.

De la cazuela a la escena. Tres siglos de mujeres en el teatro, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 2008, comisarios: Isabel Quintana y José Manuel Montero.

Imágenes y mitos en la pintura andaluza, Colección Bellver, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2011.

Julio Romero de Torres. Entre el mito y la tradición, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2013, comisaria: Lourdes Moreno.

Museu Cau Ferrat, Barcelona, Consorci del Patrimoni de Sitges.

El mito trágico de Raquel Meller (1888-1962), BNE, del 19 de junio al 30 de septiembre de 2012, comisario: José Luis Rubio.

La Copla en la Biblioteca Nacional de España, 3 de febrero al 12 de abril de 2009, comisarias: Nieves Iglesias Martínez y Alicia García Medina.

La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, comisarios: Patricia Molins y Pedro G. Romero.

Luz de gas: la noche y sus fantasmas en la pintura española: 1880-1930, comisarios: Lily Litvak, María Martín de Argila y Pablo A. Jiménez Burillo, 2005.

Melancolía: genio y locura en Occidente, Galerías Nacionales del Grand Palais, París, 2006.

Miguel de Molina, arte y provocación, Sevilla, Casino de la Exposición, Fundación Miguel de Molina, comisarios: Alejandro Salade y Manuel de Gotor, 7 de septiembre a 24 de octubre de 2012.

Mujeres pintadas: la imagen de la mujer en España 1890-1914, Fundación cultural Mapfre Vida, 12 de noviembre de 2003 a 11 de enero de 2004, comisarios: María López Fernández y Valeriano Bozal,

Patrimonio flamenco. La historia de la cultura jonda en la BNE, Madrid, BNE, 27 de enero al 2 de mayo de 2017, comisarios: Teo Sánchez y David Calzado.

Tiempos de melancolía: creación y desengaño en la España de los Siglos de Oro, Valladolid, 2015.

ANTOLOGÍAS, OBRAS DE REFERENCIA Y TEXTOS LITERARIOS

ALONSO, Dámaso y BLECUA, José Manuel: *Antología de la poesía española, lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1992.

BALMASEDA, Manuel (1881): *Primer Cancionero de Coplas Flamencas Populares según el estilo de Andalucía*, edición de Enrique Rodríguez Baltanás, Sevilla, Signatura, 2001.

BAUDELAIRE, Charles (1861): *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2010.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1861): “La soledad. Colección de cantares por Augusto Ferrán” en Bécquer: *Rimas. Otros poemas. Obras en prosa*, introducción, edición y notas de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa-Calpe (Biblioteca de Literatura Universal), 2000.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1860): “Cartas literarias a una mujer” en Bécquer: *Rimas. Otros poemas. Obras en prosa*, introducción, edición y notas de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa-Calpe (Biblioteca de Literatura Universal), 2000.

BURGOS, Antonio: *Juanito Valderrama. Mi España querida*, Madrid, La Esfera Libros, 2004.

BAROJA, Pío (1902): *Camino de perfección (pasión mística)*, Madrid, Caro Raggio, 1974.

BÖHL DE FABER, Cecilia (1849): *La gaviota*, edición de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Espasa-Calpe, 15ª edición, 2004.

CABA LANDA, Carlos y Pedro (1933): *Andalucía: su comunismo libertario y su cante jondo*, prólogo y epílogo de Rubén Caba, Sevilla, Renacimiento, 2008.

CADALSO, José (1789): *Cartas marruecas/Noches lúgubres*, edición de Rogelio Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1989.

CAMUS, Albert (1942): *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

CANSINOS ASSENS, Rafael (1933): *La copla andaluza*, Editoriales Andaluzas Unidas, edición e introducción de Abelardo Linares, 1985.

DARÍO, Rubén (1904): “La tristeza andaluza” en *Tierras solares*, Sevilla, Extramuros, 2007, edición facsímil.

FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, El Cante Jondo*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, tercera edición, 1972.

FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto y PÉREZ OROZCO, José María: *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura, 2003.

FERRÁN, Augusto (1861): *La soledad: colección de cantares populares y originales*, prólogo de Gustavo Adolfo Bécquer, edición de Francisco Robles, Sevilla, Signatura, 2006.

FONT DE ANTA, Manuel: “Cante gitano”, *La Canción Popular*, 1, Septiembre, 1922.

GARCÍA CARRAFFA, Arturo: *Cancionistas españolas. Amalia Molina*, Madrid, Imprenta Sáez, Hermanos y Compañía, 1916.

GARCÍA LORCA, Federico (1922): “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado Cante Jondo”, *Obras Completas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, edición de Miguel García Posada, tomo III, 1996, pp. 1281-1303.

GARCÍA LORCA, Federico (1930): “Arquitectura del cante jondo”, *Obras Completas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, edición de Miguel García Posada, tomo III, 1996, pp. 33-52.

GARCÍA LORCA, Federico (1933): “Juego y teoría del duende”, *Obras Completas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, edición de Miguel García Posada, tomo III, 1996, pp. 150-162.

GARCÍA LORCA, Federico: *Epistolario completo*, (Libro I, Christopher Maurer), Libro II (Andrew A. Anderson), Madrid, Cátedra, 1997.

GARCÍA MATOS, Manuel: *Mi vida, mi obra y mis recuerdos*, Sevilla, Servicio Municipal de Publicaciones, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, 1985.

GUICHOT BARRERA, Joaquín: *Oye un cantar de mi tierra*, Sevilla, Imprenta de Hijos de G. Álvarez, 1923.

HERNÁNDEZ, Isidoro: *Flores de España: album de los cantos y aires populares más característicos de este país, así como antiguos y modernos, coleccionados y transcritos para piano con letra*, Madrid, Unión Musical Española, entre 1925 y 1929.

JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Alerta*, texto preparado por Javier Blasco, prólogo de Armando Romero, Madrid, Visor, 2010.

IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio de (*Don Preciso*) (1805): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Jaén, Ediciones Demófilo, 1982.

LEÓN, Rafael de: *Poemas y canciones de Rafael de León*, en Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos (eds.), 3ª ed., Sevilla, Alfar, 1997.

LEÓN, Rafael de: *Entre el gozo y la pena*, edición, prólogo y selección de Daniel Pineda Novo, Sevilla, Renacimiento, 2004.

LÓPEZ, Nicolás María (1892): *Tristeza andaluza*, estudio preliminar, edición y notas de Miguel Ángel García, Universidad de Granada, 2012.

MACHADO, Antonio: *Poesías Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, ed. Manuel Alvar, 1988.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1881): *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, Demófilo*, Barcelona, DVD, 1998. primera edición en Imp. y Lit. de El Porvenir, Sevilla, 1881.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: *Obras completas*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Fundación Machado, edición, introducción y notas de Enrique Rodríguez Baltanás, 2005.

MACHADO, Manuel (1912): *Cante hondo*, Sevilla, Libros con duende, 2012.

MACHADO, Manuel: *Poesías completas*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento, 1993.

MARTÍN GAITE, Carmen: *El cuarto de atrás*, prólogo de Gustavo Martín Garzo, Madrid, Siruela, 2009.

MÁS Y PRAT, Benito: *La Tierra de María Santísima*, Sevilla, Fundación Aparejadores, edición facsímil, 2007.

MÉRIMÉE, Próspero: *Carmen; Doble error*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1952.

MOLINA, Miguel de: *Botín de guerra. Autobiografía (Coordinación de las memorias realizada por Salvador Valverde)*, Barcelona, Planeta, 1999.

MONTOTO, Luis: *Melancolía: colección de cantares*, E. Rasco, 1892.

MUNCH, Edward: *Cuadernos del alma*, Madrid, Casimiro libros, 2015.

NÚÑEZ, José Luis: *Dormido paraíso (antología poética 1965-1980)*, Sevilla, Renacimiento, 2002.

ORTIZ, Fernando: *Miradas al último espejo*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011.

PERIQUET, Fernando: *Apuntes para la historia de la tonadilla y de las tonadillas de antaño*, Barcelona, Tipografía de la Academia.

QUINTERO, Antonio y GUILLÉN, Pascual: *La copla andaluza: comedia popular en tres actos divididos en seis cuadros, un prólogo y una alegoría*, Madrid, Prensa Moderna, 1929.

QUINTERO, Antonio y GUILLÉN, Pascual: *Morena clara: comedia en tres actos y un juicio oral*, Madrid, Rivadeneyra, 1935.

QUIÑONES, Fernando: *Salero de España o las crónicas del 40. Poesía*, Madrid, Editorial Ayuso, 1976.

REY ÁLVAREZ, Jesús: *Imperio Argentina: su vida, su arte, sus canciones*, 1932.

RIOJA, Eusebio y TORRES, Norberto: *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*, Sevilla, Signatura, 2006.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *La copla, bosquejo de un estudio folklórico*, Tipografía de la “Revista de Archivos”, 1910.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos populares españoles*, edición de Enrique Baltanás, Sevilla, Espuela de plata, 2005.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, edición facsímil, Sevilla, Extramuros, 2010.

ROMERO, Modesto y Vicente: *Colección de cantos y bailes populares españoles: para piano y piano y canto*, Madrid, Ildefonso Alier, 1910.

SANZ PÉREZ, José: *El tío Caniyitas o El mundo nuevo de Cádiz: ópera cómica española en dos actos, con la música de Mariano Soriano Fuertes*, Cádiz, Litografía de la Revista Médica a cargo de Juan de Gaona, 1850.

SORIA OLMEDO, Andrés: *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1989.

TRIANA, Fernando el de: *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Imprenta Helénica, 1935.

TURINA, Joaquín: *La música andaluza*, (introducción de José Manuel Castillo), Sevilla, Alfar, 1982.

UNAMUNO, Miguel de (1912): *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, duodécima edición, 1971.

VALVERDE, LEÓN y QUIROGA: *María de la O* (comedia), Valverde, León y Quiroga, La Farsa, 4 de julio de 1936.

VALLE INCLÁN, Ramón María del (1920): *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, edición, introducción y notas de Alonso Zamora Vicente, quinta edición, 1981.

WILDE, Oscar (1891): *Salomé*, traducción de Rafael Cansinos Assens y Luis Antonio de Villena, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

HEMEROTECA

ACAL, Miguel, LÓPEZ-QUIROGA, Manuel y DOMINGO, Adelita: *ABC*, Sevilla, 7 de enero de 1984.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: “Rafael Farina”, *El País*, 22 de noviembre de 1995.

ANGELILLO: *ABC*, Sevilla, 4-7-1929.

ANGELILLO: “Romance de Juan Clavel. Homenaje al gran divo de la canción”, Teatro Calderón, *ABC*, 29-3-1955.

CABELLO, Lola: *La Vanguardia*, 22-7-1932. *La Vanguardia*, 21-5-1933. *La Noche*, 19-12-1933. *La Vanguardia*, 13-4-1935.

CANSINOS ASSENS, Rafael: “El arte incomparable de Raquel Meller”, Revista *Cosmópolis*, agosto de 1919, y que la exposición *El mito trágico de Raquel Meller (1888-1962)* de la BNE reproduce parcialmente.

CANTE GRANDE de Juanito Valderrama con las primeras figuras: Fosforito, Juan Varea, Curro de Utrera, Lolita Valderrama, Sultana de Jerez, Soledad Montes, Astigi, Consuelo la Jerezana” en *La Vanguardia Española*, 3-7-1966.

CANTE JONDO de Niño de Marchena, crítica, *ABC* Madrid, 19 de marzo de 1936.

ESPAÑA, Teresita: *Eco Artístico*, 15-4-1916. *Eco Artístico*, 15-3-1918.

FARINA, Rafael: *Pregón gitano* en Circo Price, crítica, *ABC*, 28-3-1967.

“FESTIVALES 77 en el Teatro Álvarez Quintero: Juanito Valderrama, Naranjito de Triana, Manuel Mairena, Chocolate, Fernanda de Utrera, Perro de Paterna, Juanito Maravillas, Inés de Utrera...” en *ABC*, 8-1-1977.

FORTUNY, Carlos: “La estilización de los cantos regionales”, *Blanco y Negro*, Madrid, 10 de mayo de 1931.

GRAN TEATRO CERVANTES. PRESENTACIÓN DE CONCHITA PIQUER, *ABC*, Sevilla, jueves 8 de diciembre de 1938.

HURTADO TORRES, Antonio: “La Copla: verdades y mentiras I”, *El Correo de Andalucía*, 6 de noviembre de 2010 y “La Copla: verdades y mentiras II”, *El Correo de Andalucía*, 26 de noviembre de 2010.

MAIRENA, ANTONIO: Entrevista, *ABC*, Sevilla, 4-11-1972.

MARCHENA, Niño de: Entrevista de Nicolás Callejón, *La Voz*, Córdoba, 13 de agosto de 1930.

MARCHENA, Pepe: entrevista en *La Vanguardia*, 6 de diciembre de 1961.

MARCHENA, Pepe: entrevista de José Luis Manfredi, *ABC*, Sevilla, 12-12-1972.

MARQUERIE, Alfredo: “El arte llamado Jondo. Del tablado al escenario”. Crítica a *Zambra* de Manolo Caracol y Lola Flores, *ABC* Sevilla, 15-4-1945.

MARQUERIE, Alfredo: “La copla andaluza como fuente de los espectáculos folclóricos”, *ABC*, 22-5-1946.

MARTIRIO: “Yo le quité a la copla el sambenito de BSO del franquismo”, *Público*, 2-12-2016.

MOLINA, Amalia: *Nuevo Mundo*, 8-3-1906. *El Eco de Cartagena*, 7-1-1908. *Nuevo Mundo*, 23-3 -1917. *La Correspondencia de España*, 17-11-1910. *La Tarde*, 3-10-1910. *Eco Artístico*, 15-4-1916. *Eco Artístico*, 15-3-1918.

PERELLÓ, Ramón: *Cartagena Nueva*, 28-2-1937.

PINCELADAS, espectáculo de Juanito Valderrama, crítica, *ABC*, 20-10-1945.

POVEDA, Miguel: “El cantaor de muchos trajes”, *El País*, 9 de mayo de 2009.

PREGÓN GITANO de Rafael Farina en el Circo Price, crítica, *ABC*, 28-3-1967.

RÍOS RUIZ, Manuel: *El País*, 17 de mayo, 2004.

ROMANCERO, espectáculo de Juanito Valderrama, crítica, Teatro Circo Price, *ABC*, 20-9-1946.

SAN NICASIO RAMOS, Pablo: “Reseña a Canción Andaluza” en *Chalaura*, blog de Copla y Flamenco, 26 de mayo, 2014.

SANTISTEBAN, Rafael: *ABC*, Sevilla, 4-11-1990.

SEVILLANO, Antonio: “Gaspar Vivas, Barco y Ulpiano Díaz (I)” en *Diario de Almería*, 28-12-2014.

VALDERRAMA, Juanito: Entrevista en *La Vanguardia*, 20-11-1954.

VALDERRAMA, Juanito, entrevista, *ABC*, Sevilla, 24-6-1994.

VERGILLOS, Juan: “Angelillo, flamenco y república” en *Diario de Sevilla*, 16-1-2008.

VERGILLOS, Juan: “Canción Andaluza de Paco de Lucía”, *Diario de Sevilla*, 27-4-2014.

ZAMBRA 1948, crítica, en *ABC* de Sevilla, 4-11-1948.

CANCIONEROS

(E) AMERICANO: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1945.

(LA) ARGENTINITA: *Argentinita: biografía, cuplés, canciones, tonadillas*, Barcelona, Biblioteca Films, 1930.

BORRULL, Mercedes, “La Gitana Blanca”: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1948.

CARACOL, Manolo: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1945.

CARACOL, Manolo y FLORES, Lola: *Canciones del espectáculo “La maravilla errante y sus mayores éxitos” 38 canciones de Quintero, León y Quiroga*, Barcelona, Ediciones Bistagne, 1950.

GALLARDO, Antonio: *Mi cancionero*, Barcelona, Ediciones Cuxart, 1980.

GUERRITA: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1945.

JEREZ, Paquera de: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1959.

LÓPEZ MOYA, Diego: *Pastora Imperio: identidades*, epílogo de Jacinto Benavente y Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, nueva edición corregida y aumentada, Madrid, Tip. Yagüe, 1913.

LÓPEZ-QUIROGA, Manuel: *Grandes creaciones de Concha Piquer*, Madrid, Ediciones Quiroga, 2004.

LÓPEZ-QUIROGA, Manuel: *Grandes creaciones de Manolo Caracol*, Madrid, Ediciones Quiroga, 2005.

LÓPEZ-QUIROGA, Manuel: *Grandes creaciones de Luisa Ortega*, Madrid, Ediciones Quiroga, 2011.

MARCHENA, Niño de: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1941.

MARCHENA, Niño de: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1945.

MARCHENA, Niño de: *Cancionero del espectáculo Curro Lucena*, con las canciones de Antonio García Padilla y el maestro Castellanos, Barcelona, Alas, 1948.

MONTES, Hermenegildo: *El Niño de Marchena: su vida, su arte y sus canciones*, en un “a manera de prólogo” de J. Muñoz López, Sevilla, Extramuros, edición facsímil, 2007.

MORETA LARA, Miguel Ángel: *Más amor y más sufrir. Cancionero de cuplés*, Málaga, Arguval, 2000.

ORIHUELA, Niño de: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1948.

ORIHUELA, Niño de: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1950.

PEINES, Niña de los: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1940.

PUERTO REAL, Canalejas de: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1950.

PUERTO REAL, Canalejas de: *El inimitable cantaor Canalejas de Puerto Real y su espectáculo “Alegría de los Puertos”*, Barcelona, Alas, 1951.

PUERTO REAL, Canalejas de: *Figuras del Cante Jondo. Canalejas y su mejor repertorio*, Sevilla, Extramuros, edición facsímil, 2007.

QUINTERO, Antonio: *Conchita Piquer: Cancionero ... publicando el espectáculo completo, que para tan gran artista, idearon los celebrados Antonio Quintero y Rafael de León ... y el maestro Quiroga*, Barcelona, Alas, 1940.

ROMERO, Gloria: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1947.

ROMERO, Gloria: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1948.

RUIZ, Ramiro, “Raffles”: *El cante flamenco*, Madrid, Antonio Corbi, 1930.

RUIZ, Ramiro, “Raffles”: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1940.

UTRERA, Niño de: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1940.

VALLEJO, Manuel: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1945.

VAREA, Juanito: *Cancionero*, Barcelona, Alas, 1945.

DISCOGRAFÍA

AA.VV.: *El flamenco ayer y hoy*, Sevilla, Pasarela, 2002.

ALFONSO, Paquita: “Mi minera”, Giraldillo, Manuel Font de Anta, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1930.

ALFONSO, Paquita: “Rosario la Cava”, con la guitarra de Pepe Hurtado, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1932.

AMAYA, Antonio: “Doña Luz de Lucena”, creación de Miguel Rodríguez Algarra y Fernando Rodríguez Clemente, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1947.

AMAYA, Carmen: *Carmen Amaya: la reina del embrujo gitano*, dos discos, DVD y libro, Barcelona, Alma latina, 2003.

ANGELILLO: “Estoy enfermo y te quiero”, Quiroga, Habichuela y Angelillo, San Sebastián, Columbia, 1930.

ANGELILLO: “El farolero”, Buenos Aires, RCA Víctor Argentina, SAIC, 1930.

ANGELILLO: “Mi Carmen”, Fernando Mourelle y Angelillo. Barcelona, Compañía del Gramófono, 1930.

ANGELILLO: “María Salomé: fiesta por bulerías”, creación de Mostazo, Oliva y Cantabrana, con la guitarra de Habichuela, Barcelona, Parlophon, 1940.

ARCOS, Pilar: “Virgencita Macarena”, creación de Bautista Monterde y A. C. Ortiz, España Brunswick, 1930.

ARCOS, Pilar: “Recuerdo a la Petenera” y “María de la O”, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1941.

ARGENTINA, Imperio: “Falsa moneda”, *Morena clara*, creación de Perelló, Cantabrana y Mostazo, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1936.

ARGENTINA, Imperio: “Los piconeros: bulerías del siglo XVIII”, *Carmen la de Triana*, letra de Ramón Perelló, música de Juan Mostazo, Barcelona, Odeón, 1938.

ARGENTINA, Imperio: “Carceleras del Puerto”, creación de Juan Mostazo y Joaquín de la Oliva, Barcelona, Odeón, 1938.

ARGENTINA, Imperio: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 24, Sevilla, Efén Records, 1993.

ARGENTINA, Imperio: *Una voz de cine...*, EMI Music Spain, Colección Nostalgia, 2006.

BADAJOS, Porrina de: “Amparo”, con la guitarra de Justo de Badajoz, San Sebastián, Columbia, 1954.

BADAJOS, Porrina de: *Primera época: 1920-50, Antología de la Época Dorada del Flamenco*, Sevilla, Dienc, 2005.

BENITO, Emilia: “Tus ojitos negros”, Gaspar Vivas y Luis Barta, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1917.

BENITO, Emilia: “Malagueñas levantinas”, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1927.

BLAS VEGA, José (ed.): *Magna Antología del Cante Flamenco*, Madrid, Hispavox, 1982.

CABALLERO BONALD, José Manuel (ed.): *Archivo del cante flamenco*, Madrid, Sony Music Entertainment España, 2011, (remasterización de la edición de Discos Vergara, 1968).

CABELLO, Lola: “La rosa”, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Vicente Fornés y Niño de Marchena, Barcelona, Parlophon, 1933.

CABELLO, Lola: “Palio de flor”, creación de Albelda y Montes, y “La gitana señorita”, Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1942.

CABELLO, Lola: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 14, Sevilla, Efén Records, 1994.

CABELLO, Lola: *Ases del flamenco*, vol II, Sevilla, Calé Records, 2001.

CÁDIZ, Beni de: *Madrina. Bulerías*, con la guitarra de Pepe Martínez, Discophon, 1962.

CÁDIZ, Beni de: *Beni de Cádiz*, Sevilla, Fonotrón, 2012.

CÁDIZ, Beni de: *Grandes éxitos del Beni de Cádiz*, Barcelona, Ediciones Fonográficas, 1973.

CALZADA, Niño de la: “Limón, limonero” de Cantabrana, Perelló y Mostazo, con la guitarra de Niño Sabicas, Barcelona, Odeón, 1941.

CANO, Carlos: *Quédate con la copla*, Madrid, CBS, 1987.

CANO, Carlos: *Luna de abril*, Madrid, CBS, 1988.

CANO, Carlos: *La copla, memoria sentimental*, Madrid, EMI Odeón, 1999.

CARACOL, Manolo: “Corazón adentro”, Quintero, León y Quiroga, con orquesta y la guitarra de Paco Aguilera, Barcelona, Odeón, 1945.

CARACOL, Manolo: “Cancion de 1900”, de la estampa *Como la plata*. Quintero, León y Quiroga, con orquesta y la guitarra de Paco Aguilera, Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1946.

CARACOL, Manolo: “Lamento gitano”, Montoro y Solano, con orquesta y la guitarra de Paco Aguilera, Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1948.

CARACOL, Manolo: “La copla nueva”, Quintero, León y Quiroga, con orquesta y la guitarra de Moraíto de Jerez, San Sebastián, Columbia, 1952.

CARACOL, Manolo: “Azucena” de *Torres de España*, Quintero, León y Quiroga, San Sebastián, Columbia, 1953.

CARACOL, Manolo: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 17, Sevilla, Efén Records, 1994.

CARACOL, Manolo: *Grandes Cantaores de Flamenco*, Madrid, Polygram Ibérica, 1994.

CARACOL, Manolo: *Manolo Caracol, 1909-2009: centenario de su nacimiento, edición especial*, libro y disco, Sevilla, Marita, 2009.

CASTRO, Estrellita: “El marchenero”, Perelló, Castro y maestro Azagra, con la Gran Orquesta Sinfónica Columbia, San Sebastián, Columbia, 1938.

CASTRO, Estrellita: “Al pasar la barca”, creación de Cantabrana, Perelló y Mostazo y “María del Carmen”, Valverde, León y Quiroga, con la guitarra de Niño Sabicas, Barcelona, Odeón, 1942.

CASTRO, Estrellita: *Los ases del flamenco*, Barcelona, EMI-Odeón, 1979.

CASTRO, Estrellita: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 10, Sevilla, Efé Records, 1993.

CASTRO, Estrellita: *El suspiro de la copla*, EMI, Colección Nostalgia, 2006.

EL AMERICANO: “María de la O”, con la guitarra de Miguel Borrull, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1935.

EL CULATA, Enrique: *Cante flamenco*, Barcelona, Belter, 1960.

EL CHAQUETA, Antonio: “Tus ojos negros”, León y Quiroga. Acompañado por Paco Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1945.

EL CHAQUETA, Antonio: “María Dolores”, Morcillo y García Morcillo. Con la guitarra de Paco Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1950.

EL CHAQUETA, Antonio: “Mira que eres linda”, Julio Brito. Acompañado por Paco Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1951.

EL MALAGUEÑO, Manolo: “Los celos”, creación de Ochaíta, Valerio y Solano, con orquesta y la guitarra de Julio Vélez, Barcelona, Odeón, 1948.

EL MALAGUEÑO, Manolo: “Dolores Medina”, Francisco Naranjo, Camilo Murillo y Luis Rivas, San Sebastián, Columbia, 1954.

EL MALAGUEÑO, Manolo: “El niño perdido”, Antonio Molina Manchón y Ángel Gracia Aparicio, San Sebastián, Columbia, 1954.

EL PELUSO: “María de la O” y “Herencia gitana”, Ramón Perelló y Juan Mostazo, con Manolo Badajoz, Barcelona, Odeón, 1935.

EL SEVILLANO, Antonio: “María de la O”, Valverde, León y Quiroga, Barcelona, Odeón, 1935.

EL SEVILLANO, Antonio: “Canasteros de Triana”, García Matos y Curruto, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1940.

CHAVES, Rafael y KLINAN, Norman Paul: *Los cantos mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, Granada, Molvizar, 2012.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier y FERRER-MORATÓ, Indira: *Eurídice XXI*, Flamenco y Universidad, Vol. XXII, 2015.

ESPÍN, Miguel y MOLINA, Romualdo: *Quiroga: un genio sevillano: “Quiroga y el flamenco”*, V. 3, Madrid, Producciones El Delirio, 1999.

FARINA, Rafael: “Luna de mayo y abril”, con las guitarras de Juan González y José María Pardo, Barcelona, Odeón, 1954.

FLORES, Carmen: “Coral la gitana” Giraldillo y Manuel Font de Anta, Camden (New Jersey), Víctor Talking Machine Co., 1925.

FLORES, Carmen: “Rosario granadina”, Blasquito y Manuel Font de Anta, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1927.

FLORES, Carmen: *Carmen Flores, la primera figura de la canción española. Sus grabaciones 1913-1927*, Madrid, El Delirio, 1999.

FLORES, Lola: *Raíces de la canción española*, V. 15, Sevilla, Efén Records, 1994.

FLORIDO, CARMEN: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 34, Sevilla, Calé Records, 1997.

GASTOR, Diego del: *Honores a Diego del Gastor: un genio de la guitarra (1908-2008): IV Circuito Flamenco “Entre naranjos y olivos”*, Sevilla, Calé, 2008.

GUICHOT, Joaquín y FONT DE ANTA, Manuel: *Consuelo “La Alegría”* (música notada): canción andaluza, creación de La Argentinita, Madrid, Unión Musical Española, 1926.

HUELVA, Cojo de: “Campanitas de la aldea”, Jorge Sepúlveda, con la guitarra de Sarasate, Barcelona, Odeón, 1953.

HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música flamenca*, grabación, Sevilla, Estudios Marvizón, 2009.

IMPERIO, Pastora: “La pena, pena”, creación de Arturo Lapuerta, y “Canción gitana” de Cándido Larruga, Barcelona, Compañía Francesa del Gramophone, 1917.

JEREZ, Manolita de: “La niña del cantarico: bulerías” y “¡Sevilla de mi alma!: pasodoble con fandangos”, creaciones de Leocadio Manuel Moreno Páez y Antonio López-Quiroga, con orquesta y la guitarra de Manuel Bonet, Columbia, 1953.

JEREZ, Paquera de: *Grandes Cantaores de Flamenco*, Madrid, Polygram Ibérica, 1994.

LA ARGENTINITA: “Tango rosa”, S. Ballesteros, V. Romero, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1929.

LA CORDOBESITA, Dora: “Fandanguillo de Almería”, letra y música de Gaspar Vivas, Madrid, Faustino Fuentes, 1924.

LA CORDOBESITA, Dora: “Carcelera gitana”, Manuel Font de Anta y Blasquito, Barcelona, Transoceanic Trading Co., 1927.

LEÓN, Niño: “Las cositas del querer”, creación de Quintero, León y Quiroga, con Melchor de Marchena, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1943.

LEVANTE DE CARTAGENA, Niño de: “Ya no te quiero”, Quintero, León y Quiroga, Barcelona, Parlophon, 1935.

LINARES, Carmen: *Cantaora*, Madrid, DRO, 1988.

LOBATO, Chano: *Chano Lobato*, Madrid, BMG Music Spain, 1998.

LÓPEZ, Adela: “El peregrino: cantos de Jerez”, creación de Gaspar Vivas, Weissensee (Alemania), 1922.

LUCÍA, Paco de y MODREGO, Ricardo, con los 7 de Andalucía, Madrid, Universal Music Spain, 1971.

LUCÍA, Paco de y ALGECIRAS, Ramón de: *Canciones andaluzas para dos guitarras*, 2003.

LUCÍA, Paco de: *Canción Andaluza*, Madrid, Universal Musical Spain, D. L., 2014.

LUNA, Alfonso: *Nostalgia de amor por bulerías*, Madrid, Discos Mercurio, 1999.

LUNA, Alfonso: *El gusto por la Bulería*, Córdoba, Fonocruz, 2009.

MAIRENA, Manuel: “Doña Luz de Lucena: romance por bulerías”, *Con la verdad del cante*, guitarra de Enrique de Melchor, Madrid, RCA, 1980.

MAIRENA, Niño de: “Cómo reluce Triana”, Montes, Delgado y Ulecia, con la guitarra de Esteban de Sanlúcar, Barcelona, Compañía del Gramófono-Odeón, 1943.

MAIRENA, Niño de: “Lola Montes”, León, Ardavín y Quiroga, con Esteban de Sanlúcar, Compañía del Gramófono Odeón, 1943.

MAIRENA, Niño de: “Me da miedo de la luna”, León y Quiroga, con la guitarra de Esteban de Sanlúcar, Compañía del Gramófono Odeón, 1943.

MAIRENA, Antonio: “A la vela, la vela”, Quintero, León y Quiroga, con la guitarra de Paco Aguilera, Compañía del Gramófono Odeón, 1950.

MAIRENA, Antonio: *Cantes festeros*, Barcelona, Ariola, 1972.

MARCHENA, Niño de: “Al son de mi pasodoble”, creación de Ángel Ortiz de Villajos, con Orquesta Típica española Vilches, Barcelona, Gramófono, 1932.

MARCHENA, Niño de: “Mi caballo lucero” Hermenegildo Montes, Barcelona, Gramófono, 1932.

MARCHENA, Niño de: “Canción de las Ventas” y “Tú levantaste el vuelo” Barcelona, Compañía del Gramófono, 1932.

MARCHENA, Niño de: “Ventanas a la calle” y “Romance de la flor del romero”, con el piano de Martín Lizcano de la Rosa y la guitarra de Paquito Simón, Barcelona, Odeón, 1943.

MARCHENA, Niño de: *Antología. La Época Dorada del Flamenco, Primera Época 1920-1950*, Sevilla, Dienc, 2001.

MARCHENA, Niño de: *Obra completa (1924-1946)*. Texto de Manuel Martín Martín, Sevilla, Calé Records, 2014.

MARTIRIO y DOMÍNGUEZ, Chano: *Coplas de madrugá*, Madrid, Detursa, 1997.

MARTIRIO y DOMÍNGUEZ, Chano: *Acoplados*, Madrid, RTVE Música, 2004.

MELLER, Raquel: “La gitanilla” (tonadilla española), letra de M. Rosas, música del Maestro R. Adam, Barcelona, Academia Artística, 1912.

MELLER, Raquel: “Los claveles de Sevilla”, creación de Jacinto Guerrero, canción de la revista París-Madrid, Odeón, Barcelona Transoceanic, 1929.

MELLER, Raquel: “Gitana, gitana”, Modesto Romero y Fidel Prado, Barcelona Transoceanic, 1933.

MELLER, Raquel: “La pena” Henri Collet y Manuel Machado, Barcelona Transoceanic, 1933.

MELLER, Raquel: “Doña Sol”, partitura, creación de Valverde, León y Quiroga, Ediciones Quiroga, 1936.

MELLER, Raquel: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 1, Sevilla, Efén Records, 1993.

MOLINA, Amalia: “Feria gitana”, creación de Cándido Larruga y Gaspar Vivas, Discos Pathé, 1927.

MOLINA, Amalia: “Oye un cantar de mi tierra: soleares”, creación de José Ruiz de Azagra, y “Bulerías gitanas: bulerías de Cádiz”, creación de Enrique de Elola, San Sebastián, Columbia, 1930.

MOLINA, Miguel de: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 2-3, Sevilla, Efén Records, 1993.

MOLINA, Miguel de: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 16, Sevilla, Efén Records, 1994.

MOLINA, Miguel de: *Legendarios del siglo XX*, Valencia, Novoson, 2001.

MONTES, Gracia y HUERTA, Niño de la: *Homenaje a Lora del Río*, V. 2, Barcelona, Star Music, 2013.

MONTOYA, Enrique: *Marinería*, Sevilla, Senador, 1988.

MORENO, Antoñita: “La Taranta de Levante”, con la guitarra de Alberto Vélez, Columbia, 1954.

MORENO, Antoñita: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 9, Sevilla, Efén Records, 1993.

MORETTI, Federico: *Canciones de Federico Moretti, arreglos: Joaquín Díaz y Javier Coble*, Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, 2009.

MORÓN, Joselero de: *A Diego el del Gastor en Morón*, con la guitarra de Diego de Morón, Fonomusic, 1978.

MOSTAZO, MERENCIANO Y OLIVA: “Antonio Vargas Heredia”, canción-zambra de la película *Carmen la de Triana*, música notada, creación de Imperio Argentina, Música Moderna, 1940.

ORIHUELA, Niño de: “Pregón de los celos: zambra”, creación de Miguel Rodríguez Algarra y Salvador Guerrero Reyes, con la guitarra de Bernabé de Morón, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1950.

PEINES, Niña de los: “Manolo Reyes”, León, Kola y Quiroga. Con la guitarra de Antonio Moreno, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1934.

PEINES, Niña de los: “Torcuata la Cantaora”. Acompañada por Niño Ricardo, San Sebastián, Columbia, 1934.

PEINES, Niña de los: “La chunguita” Mariano Bolaños Recio, Sánchez Alarcón y Ángel Ortiz de Villajos. Con la guitarra de Niño Ricardo, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1936.

PEINES, Niña de los: “La maja aristocrática”, Fermín Butet Gomá y Manuel Aniesa Pelayo. Con la guitarra de Niño Ricardo, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1936.

PEINES, Niña de los: “Matilde la chula”, *Kola*, Manuel García Matos y José Pérez Ortiz. Acompañada por Niño Ricardo, Barcelona, Odeón, 1940.

PEINES, Niña de los: “Canción de olé” y “Lagartijera”, Quintero, León y Quiroga. Guitarra de Melchor de Marchena, Barcelona, Odeón, 1946.

PEINES, Niña de los: “El Barbero”, Manuel Font de Anta y Manuel Susillo. Acompañada por Melchor de Marchena, England The Gramophone, 1946.

PEINES, Niña de los: *Cantes gitanos*, con Melchor de Marchena, Niño Ricardo y Manolo de Badajoz, producido por Ricardo Pachón, Madrid, Flamenco Vivo, Nuevos Medios, 2005.

PELUSO, EL: “Gitana morena”, zambra con fandangos, con la guitarra de Manolo de Badajoz, en *Los Ases del Flamenco*: José Palanca y El Peluso, EMI Odeón, 1978.

PERRATE, Tomás de: *Infundio*, Sevilla, MRP Producciones, 2010.

PINTO, Pepe: “Cancion gitana”, Juan Mostazo y Pedro del Árbol. Barcelona, Odeón, 1940.

PINTO, Pepe: “Al pie de la fragua”, Montes y Ulecia, guitarra de Melchor de Marchena, Barcelona, Odeón, 1946.

PINTO, Pepe: “Dime que me quieres”, Quintero, León y Quiroga. Barcelona, Odeón, 1946.

PINTO, Pepe: “La niña de bronce, estampa de *Solera de España*”, Quintero, León y Quiroga. Barcelona, Odeón, 1946.

PINTO, Pepe: “Glosa a la soleá”, creación de Quintero, León y Quiroga, con Melchor de Marchena, Barcelona, Odeón, 1947.

PINTO, Pepe: “Brillante que no da luces”, Molina Moles y Torres Garzón. Con el piano de Arturo Pavón y la guitarra de Melchor de Marchena, Barcelona, Odeón, 1948.

PINTO, Pepe: “Huérfanos los dos”, Nicolás Callejón y Pedro Orozco González. Acompañado por Melchor de Marchena, Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1948.

PINTO, Pepe: “Mi trigo limpio”, Quintero, León y Quiroga, con la guitarra de Melchor de Marchena, Barcelona, Odeón, 1950.

PINTO, Pepe: “Te camelo”, Currito y Monreal, guitarra de Melchor de Marchena, Barcelona, Odeón, 1950.

PIQUER, Conchita: “Dolores Vargas”, creación de Raffles, Kola y Quiroga, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1932.

PIQUER, Conchita: “Ojos verdes”, Valverde, León y Quiroga, con la guitarra de Melchor de Marchena, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1940.

PIQUER, Conchita: “Sevillanas del Espartero” y “No me digas que no”, León y Quiroga, con la guitarra de Esteban de Sanlúcar, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1942.

PIQUER, Conchita: *Antología de la canción española*, Vol. 14, Madrid, EMI-Odeón, 1990.

PIQUER, Conchita: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 6, Sevilla, Efé Records, 1993.

PIQUER, Conchita: *La Reina de la Copla*, Novoson, 2000.

POVEDA, Miguel (con Joan Albert Amargós y Chicuelo): *Coplas del querer*, Universal Musical Spain, D.L., 2009.

PUERTO REAL, Canalejas de: “Coplas del Burrero” por bulerías, Valverde, León y Quiroga, con Esteban de Sanlúcar, Compañía del Gramófono Odeón, 1935.

PUERTO REAL, Canalejas de: “Rocío”, Valverde, León y Quiroga, con Manolo de Badajoz, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1935.

PUERTO REAL, Canalejas de: “Triniá”, Valverde, León y Quiroga, con la guitarra de Esteban de Sanlúcar, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1935.

PUERTO REAL, Canalejas de: “Aunque al fandango le nieguen”, Valverde y León, con Esteban de Sanlúcar, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1940.

PUERTO REAL, Canalejas de: “Las moritas cariñosas”, creación de Mignon, con la guitarra de Esteban de Sanlúcar, Barcelona, Gramófono-Odeón, 1940.

PUERTO REAL, Canalejas de: “Barrio de Santa Cruz”, Hermenegildo Montes, con la guitarra de Manolo de Huelva, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1941.

PUERTO REAL, Canalejas de: “Bulerías de Julio Romero”, Perelló y Monreal, acompañado por Niño Ricardo, San Sebastián, Columbia, 1945.

PUERTO REAL, Canalejas de: “Candelaria”, Juan Pérez Sánchez, Ramón Perelló y Manuel Serrapí, con el acompañamiento de Niño Ricardo, San Sebastián, Columbia, 1946.

PUERTO REAL, Canalejas de: “Gitanos caminantes”, Sánchez de León, Pérez Sánchez y Pérez Moradiellos, con la guitarra de Niño Ricardo, San Sebastián, Columbia, 1947.

REINA, Juanita: “Canción del olé”, Quintero, León y Quiroga, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1945.

REINA, Juanita: “Lagartijera”, Quintero, León y Quiroga, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1945.

REINA, Juanita: “A la vela”, Quintero, León y Quiroga, con orquesta y la guitarra de Melchor de Marchena, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1947.

REINA, Juanita: “Una cantaora”, Quintero, León y Quiroga, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1948.

REINA, Juanita: “Callejuela sin salida”, Quintero, León y Quiroga, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1952.

REINA, Juanita: “Gitanos”, Quintero, León y Quiroga, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1952.

REINA, Juanita: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 7, Sevilla, Efén Records, 1993.

RICARDO, Niño y AQUILINO, Negro: “María Magdalena”, *Cinco guitarras históricas*, Sevilla, Pasarela, 1995.

RICARDO, Niño y SABICAS: “La Catalina”, *Cinco guitarras históricas*, Sevilla, Pasarela, 1995.

RICARDO, Niño y MARCHENA, Melchor de: *Bulerías sobre motivos de Los Piconeros de la película Carmen la de Triana*, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1951.

ROMERO, Custodia: “Manolo Reyes”, Quiroga, León y Kola, Barcelona, Transoceanic Trading Cº, Odeón, 1932.

ROMERO, Gloria: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 20, Sevilla, Efén Records, 1997.

SABICAS: *Al compás de mi guitarra. Antología La Época Dorada del Flamenco*, V. 47, Dienc, 2006.

SABICAS y VARGAS, Dolores: *Furioso!*, San Sebastián, Columbia, 1959.

SANLÚCAR, Esteban de: *Gloria y memoria a Esteban de Sanlúcar: 25 aniversario de su fallecimiento, Flamenco y Universidad 12*, Marita Ediciones, 2013.

SEVILLA, Anita: “Curro Molina”, León, Kola y Quiroga, con Orquesta Crazy Boys, con la dirección del maestro Godes, Barcelona, Transoceanic Cº, 1932.

SEVILLA, Anita: *Anita Sevilla*, con las voces de Anita Sevilla y Manuel García Matos, Sevilla, Pasarela, 2002.

SOTO, Adelfa, CABELLO, Lola, ROMERO, Gloria, SEVILLA, Pepita: *Antología de cantaores flamencos*, v. 29, Madrid, EMI-Odeón, 1991.

SUÁREZ, Blanquita: “La Rosa de los calés”, canción andaluza, Salvador Valverde y Ángel Ortiz de Villajos, Pasajes (San Sebastián), Pathé, 1925.

SUSILLO, Manuel y FONT DE ANTA, Manuel: “Por peteneras”, canción andaluza, música notada, creación de La Argentinita, Bilbao, Unión Musical Española, 1920.

TALAVERA, Niño de: “Romería del Quintillo”. Guitarra de Manolo de Badajoz, Barcelona, Odeón, 1935.

TRIANA, Gracia de: “Faraón”, zambra de Perelló y Monreal, San Sebastián, Columbia, 1934.

TRIANA, Gracia de: “Dolores, la Petenera: por soleá”, León, Valerio y Quiroga, con la guitarra de Manolo de Badajoz, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1941.

TRIANA, Gracia de: “Los aceituneros”, creación de Genaro Monreal, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1941.

TRIANA, Gracia de: “Curro Montes”, Solano y Montoro, Barcelona, Odeón, 1943.

TRIANA, Gracia de: “No me quieras tanto”, Quintero, León y Quiroga, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1944.

TRIANA, Gracia de: “Ovejitas blancas”, Palma y Monreal, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1944.

TRIANA, Gracia de: “No quiero nada de ti”, Monreal, con acompañamiento de orquesta y la guitarra de Paco Aguilera, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1944.

TRIANA, Gracia de: “No puedo quererte”, Perelló y Monreal, San Sebastián, Columbia, 1946.

TRIANA, Gracia de: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, V. 8, Sevilla, Efé Records, 1993.

TRIANA, Rosarillo de: “Romería del Quintillo” y “Rosario, la Cava”, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1932.

TRIANA, Rosarillo de: “Rosío”, Valverde, León y Quiroga, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, 1935.

UTRERA, Fernanda de: *Raza y Compás*, con las guitarras de Manolo Domínguez y José Luis Postigo, Sevilla, Pasarela, 1990.

UTRERA, Fernanda y Bernarda: *Cultura Jonda VII*, Sevilla, Fonomusic, 1997.

UTRERA, Gaspar de: *Casta*, Madrid, Universal Music Spain, 2005.

UTRERA, Perrate de: *El Perrate de Utrera*, Sevilla, Senador, “Flamenco de Arte”, 1996.

VALDERRAMA, Juanito: “Como la samaritana”, Hermenegildo Montes y Benito Ulecia. Con la guitarra de Sabicas, Barcelona, Parlophon, 1928.

VALDERRAMA, Juanito: “Tan sólo por ver”, Genaro Monreal y Pedro del Árbol, con Bernabé de Morón, Barcelona, Odeón, 1943.

VALDERRAMA, Juanito: “A lo largo del camino”, Quintero, León y Quiroga, San Sebastián, Columbia, 1944.

VALDERRAMA, Juanito: “Penal del Hacho”, Ochaíta, Valerio, Solano y Valderrama, San Sebastián, Columbia, 1946.

VALDERRAMA, Juanito: “Sol y sombra: recuerdo a joselito”, Perelló, Valderrama y Serrapí, con la Orquesta Columbia, San Sebastián, Columbia, 1946.

VALDERRAMA, Juanito: “Romance viejo”, Perelló, Valderrama y Serrapí, San Sebastián, Columbia, 1947.

VALDERRAMA, Juanito: “Puerta cerrada”, Quintero, León y Quiroga, con Niño Ricardo, Columbia, 1949.

VALDERRAMA, Juanito: *Raíces de la canción española: edición para coleccionistas*, Sevilla, Calé Records, V. 9, 1998.

VALVERDE, Salvador y FONT DE ANTA, Manuel: “La Cruz de mayo” (música notada): canción andaluza, creación de Merceditas Serós, Bilbao, Unión Musical Española, 1921.

VALVERDE, LEÓN Y QUIROGA: ¡Ay, Maricruz!, partitura, creación de Pastora Imperio, Imperio Argentina y Canalejas de Puerto Real, Ediciones Quiroga, 1935.

VALLEJO, Manuel: “El huerfanito”, Emilio Mezquita, con la guitarra de Niño Pérez, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1932.

VALLEJO, Manuel: “Manolo Reyes”, acompañado de Niño Pérez, Barcelona, Gramófono Odeón, 1932.

VALLEJO, Manuel: “María Dolores”, Mezquita, Vilches y Bregel, con orquesta y la guitarra de Niño Ricardo, Barcelona, Compañía del Gramófono, 1932.

VALLEJO, Manuel: “Curro Molina”, Quiroga, León y Kola. Con la guitarra de Niño Ricardo, Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1941.

VALLEJO, Manuel: “Yo no tengo mas remedio”, creación de Currito y Mezquita, con la guitarra de Paco Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1950.

VAREA, Juanito: “Tu cara morena”, con la guitarra de Manolo de Badajoz, Barcelona, Odeón, 1944.

VAREA, Juanito: “La mejor gitana”, Barcelona, Compañía del Gramófono, Odeón, 1945.

VAREA, Juanito: “Dame de beber, serrana” Manuel Trujillo y Manuel Villacañas. Con la guitarra de Paco Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1952.

VAREA, Juanito: “La cruz blanca del barrio”, Genaro Monreal y Pedro del Valle. Acompañado por Paco Aguilera, San Sebastián, Columbia, 1952.

VARGAS, María: *Reina del cante gitano*, Madrid, Difesco, 1978.

VV.AA.: *Homenaje a Juanito Valderrama (1916-2016)*, Madrid, Universal Music Spain, 2015.

DOCUMENTALES Y TELEVISIÓN

Andalucía, un siglo de fascinación: “Ojos verdes”, documental dirigido por Basilio Martín Patino, Canal Sur TV, 1996.

Cantares, programa musical con guión de Lauren Postigo y Miguel de la Hoz, emitido por TVE desde el 3 de febrero al 1 de diciembre de 1978. Juanita Reina (3 de febrero), Lola Flores (10 de febrero), Rafael Farina (10 de marzo), Estrellita Castro (31 de marzo), Antoñita Moreno (14 de abril), Isabel Pantoja (17 de marzo), Marifé de Triana (19 de marzo), Gracia Montes (9 de junio), Dolores Vargas (23 de junio), Juanito Valderrama (7 de julio), Antonio Molina (11 de agosto), La Niña de la Puebla (25 de agosto), Concha Márquez Piquer (15 de septiembre de 1978), Gracia de Triana y María Jiménez (3 de noviembre).

El Sol, la Sal y el Son, (actuación de Rocío Márquez), Canal Sur Televisión, 2013.

Flamenco, dirigido por Fernando Quiñones, Antonio Mairena con Melchor de Marchena, TVE, 25 de abril y 2 de mayo de 1975.

Francisco Moreno Galván: la fuente de lo jondo, documental realizado por Fidel Meneses y Patricio Hidalgo, Sevilla, Buen Cubero, 2011.

La Clave: ¿Qué sabe nadie? Las folklóricas, con Marifé de Triana, Lola Flores, Antoñita Moreno, Paca Rico, Juanito Valderrama, José Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montalbán, TVE, 23 de noviembre de 1984.

La Clave: Y no tiene novio, con los invitados Juana Ginzo, Valderrama, Antoñita Moreno, Marifé de Triana, Lolita Sevilla y José Ramón Pardo, Antena 3, 1991.

La Copla en la Biblioteca Nacional de España: “La copla de ayer y hoy” (videograbación), con Javier Limón, José María Cámara, Andrés Peláez y Alicia García Medina, 12 de marzo de 2009.

La Copla en la Biblioteca Nacional de España: “La copla, patrimonio popular-patrimonio cultural” (videograbación). Intervienen Manuel Román, Pilar Boyero, y presenta el acto Alicia García Medina, 2 de abril de 2009.

La Copla en la Biblioteca Nacional de España: “La copla y el cine en la BNE”, con José Manuel Martín de la Plaza, Luis Romero, Javier Domingo y Alicia García Medina, 29 de abril de 2009.

La Copla en la Biblioteca Nacional de España: “La copla y la edición musical”. Intervienen Manuel López-Quiroga y Clavero, Miguel Ángel Sánchez Domínguez, Manuel de Segura. Presenta Alicia García Medina, 6 de mayo de 2009.

La Copla, memoria sentimental, actuación de Carlos Cano, TVE, 1999.

La España de la Copla 1908, documental realizado por Emilio Ruiz Borrachina, Sevilla, Canal Sur Televisión, 2008.

Las Coplas, programa de televisión presentado por Carlos Herrera, Canal Sur Televisión, entrevista a Miguel de Molina, 6 de abril de 1990.

Más estrellas que en el cielo, presentado por Terenci Moix en TVE, entrevista a Rocío Jurado y Antonio Gala, 11 de enero de 1989.

Rito y geografía del cante flamenco, dirigido por Mario Gómez, con guión de Pedro Urbica y José María Velázquez-Gaztelu, y presentado por éste último, RTVE, 1970-1972. Programas dedicados a Manolo Caracol (20 de noviembre y 27 de noviembre de 1972), Perrate de Utrera (1 de enero de 1973), Fernanda de Utrera (12 de febrero de 1973), Bernarda de Utrera (12 de febrero de 1973), Joselero de Morón (12 de marzo de 1973), La Paquera de Jerez (14 de mayo de 1973), La Perrata (25 de junio de 1973), Antonio Mairena (2 de julio de 1973), Pepe Marchena (30 de julio de 1973), María Vargas (21 de agosto de 1972), Diego del Gastor (23 de octubre de 1972). Remasterización de *Rito y geografía del cante flamenco*, edición completa, restaurada y documentada, Madrid, Círculo Digital, 2006.

FUENTES SECUNDARIAS

ACOSTA, Josefa, GÓMEZ LARA, Manuel José y JIMÉNEZ BARRIENTOS, Jorge: “Rafael de León: Hacia una poética de la afectividad”, *Stylistica, Revista Internacional de Estudios Estilísticos y Culturales*, 1991, pp. 117-138.

AIX GRACIA, Francisco: *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid, Fundación SGAE, 2014.

ALATORRE, Antonio: *El sueño erótico en la poesía del Siglo de Oro*, México, FCE, 2003.

ALLEGRA, Giovanni: *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina” en Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: *La canción andaluza (Música impresa): antología siglo XIX*, Madrid, Instituto Ciencias Musicales, 1996.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, Colección Música Hispana, Textos Estudios, 1998.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “La reconstrucción de España en el siglo XIX” en Celsa Alonso González *et alii* (coords.): *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, Colección Música Hispana Textos, Estudios, 2010, pp. 57-82.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “En el espejo de *Los otros*: Andalucismo, exotismo e hispanismo” en Celsa Alonso González *et alii* (coords.): *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, Colección Música Hispana Textos, Estudios, 2010, pp. 83-104.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “1900-1936: Modernización, Nacionalización y Cultura Popular” en Celsa Alonso González *et alii* (coords.): *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la*

España contemporánea, Madrid, Colección Música Hispana Textos, Estudios, 2010, pp. 105-142.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: *Francisco Alonso: otra cara de la modernidad*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2014.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, ROMERO FERRER, Alberto: *Costumbrismo andaluz*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *La generación del 98 y Manuel Machado ante el flamenco*, Murcia, Ayuntamiento de La Unión, 1998.

ÁLVAREZ MOLINA, Sandra: “París, mecenas del flamenco de principios de siglo” en Manuel Bruña Cuevas, María Gracia Caballos, Inmaculada Illanes, Carmen Ramírez Anna Raventós: *La cultura del otro*, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 300-308.

AMADOR, Pive: *El libro de la Copla*, Córdoba, Almuzara, 2013.

ANASTASIO, Pepa: “El cuplé como performance”, *Revista Transcultural de Música*, 13, 2009.

ANDRÉS, Ramón: *El mundo en el oído*, Barcelona, Acanalado, 2008.

ARANCET RUDA, Ma. Amelia: “Nocturno Oliverio. El nocturno como clave de lectura de En la marmédula”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

ARGULLOL, Rafael: *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Acanalado, 2008.

ARIAS VEGAS, Cristina: *La bella muerta en el fin de siglo*, Máster Universitario de Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología II, 2012.

ASSUMMA, María Cristina: *Rosa de papel. Una contrahistoria de la literatura española*, Madrid, Visor Libros, 2013.

BACHELARD, Gaston: *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 2002.

BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, Madrid, FCE, 2004.

BARRIOS PERALBO, María Jesús: "Reseñas sobre la figura de Encarnación López Júlvez "La Argentinita" en *Danzaratte, Revista del Conservatorio de Danza de Málaga*, año 2009, nº 5, pp. 58-61.

BATAILLE, George: *El erotismo*, Barcelona, Tusquét, 2007.

BATRA, Roger: *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001.

BEGUIN, Albert: *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.

BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988.

BLAS VEGA, José: "Manuel Vallejo en su época y en su cante", *Tres visiones de Manuel Vallejo*, Sevilla, 1991.

BLAS VEGA, José: "Manolo Caracol", en José Luis Navarro y Miguel Ropero Núñez: *Historia del flamenco*, V. III, Sevilla, Ediciones Tartessos, 1995.

BLAS VEGA, José: *La Canción Española (De La Caramba a Isabel Pantoja)*, Madrid, Taller El Búcaro, Colección Metáfora, 1996.

BLAS VEGA, José: *El flamenco en Madrid*, Córdoba, Almuzara, 2006.

BOLAÑOS, María: "Tiempos de melancolía" en *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro (Exposición)*, Obra Social de la Caixa, 2015, pp. 15-33.

BORNAY, Erika: *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.

BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2001.

BOWRA, C. M.: *La imaginación romántica*, versión española de José Antonio Balbontín, Madrid, Taurus, 1972.

BUENDÍA, José Luis: "El mal trato a la mujer en las letras del cante flamenco": *Lyra Mínima Oral. Los géneros breves de la literatura*

tradicional. Actas Congreso Internacional, Alcalá, 29-30 de octubre de 1998, pp. 291-296.

CABALLERO BONALD, José Manuel: *Luces y sombras del flamenco*, Barcelona, Lumen, 1997.

CABELLO PINO, Manuel: “La corriente científico-filosófica de la enfermedad de amor en la Grecia clásica: Hipócrates, Platón y Aristóteles”, *Analecta Malacitana*, nº 33, 2012, pp. 29-43.

CALERO CARRAMOLINO, Elsa: *La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960)*, (trabajo fin de grado), UAM, mayo, 2014.

CALERO CARRAMOLINO, Elsa: “Historias de tres minutos. Una propuesta de revisión de los orígenes de la copla” en *Leitmotiv*, nº 4, (mayo 2015), pp. 22-33.

CALERO CARRAMOLINO, Elsa: “El éxodo en la copla. Miguel de Molina, creación y renovación de un género” en *Música Autónoma*, noviembre, 2015.

CALVO SERRALLER, Francisco: “La hora de iluminar lo negro: tientos sobre Julio Romero de Torres”, *Julio Romero de Torres (1874-1930)*, Madrid, Fundación Mapfre, 1993, pp. 19-75.

CAMPO, Alberto del y CÁCERES, Rafael: *Historia cultural del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2013.

CANTOS CASENAVE, Marieta: “*Gitanofilia*: de algunos rasgos costumbristas del Género Andaluz” en Marieta Cantos Casenave: *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso: El Costumbrismo romántico*, 1996, pp. 65-70.

CARO BAROJA, Julio: *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 1980.

CARO BAROJA, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.

CARREÑO LÓPEZ, María: *Copla y tragedia: lecturas críticas de la canción española para una educación literaria*, (tesis doctoral), Universidad de Almería, 2015.

CARREÑO LÓPEZ, María: "La copla y sus protagonistas" en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 29, 2015.

CARRILLO ALONSO, Antonio: *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.

CARRILLO ALONSO, Antonio: *Bécquer y los cantares populares de Andalucía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991.

CASARES RODICIO, Emilio: "La generación del 27 revisitada" en Emilio Casares Rodicio y Javier Suárez-Pajares: *Música española entre dos guerras, 1915-1945*, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 19-38.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*, Sevilla, Libros con Duende, 2014.

CENIZO JIMÉNEZ, José: "Flamenco y Copla", *Sevilla Flamenca*, nº 88, 1994, pp. 19-26.

CENIZO JIMÉNEZ, José: "Absentia amantis: aproximación a la poética de la ausencia en la lírica amorosa del flamenco", *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar "in memoriam". Actas del Congreso Internacional Lyra Mínima Oral*, Sevilla, 26-28 noviembre, 2004, pp. 589-597.

CENIZO JIMÉNEZ, José: *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, Signatura, 2005.

CENIZO Jiménez, José: *Antonio Mairena, la forja de un clásico del cante flamenco (1909-1983)*, Córdoba, Almuzara, 2011.

CERREJÓN REDONDO, Manuel: *Manuel Vallejo: vida y obra de una leyenda del flamenco*, Sevilla, Giralda, 2002.

COBO, Eugenio: *Vida y cante del Niño de Marchena*, Córdoba, Virgilio Márquez, 1990.

COBO, Eugenio: "Teatro flamenco" en José Luis Navarro y Miguel Roperó Núñez: *Historia del flamenco*, V. III, Sevilla, Ediciones Tartessos, 1995, pp. 231-246.

COBO, Eugenio: “Los espectáculos teatrales de posguerra” en José Luis Navarro y Miguel Ropero Núñez: *Historia del flamenco*, v. III, Sevilla, Tartessos, 1996, pp. 307-312.

COBO, Eugenio: “Anti-flamenquistas antes de Noel”, *Música Oral del Sur; Actas del Coloquio Internacional de Antropología y Música. Diálogos 4. Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales*, nº 6, 2005.

COBO, Eugenio: *Pepe Marchena y Juanito Valderrama*, Córdoba, Almuzara, 2007.

COBO, Eugenio: *La comedia flamenca*, Barcelona, Carena, 2013.

COBO, Eugenio: *El flamenco en el cine*, Sevilla, Signatura, 2013.

COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes y FRICKE, Helmut: “El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la Naturphilosophie en las Leyendas de Bécquer” en Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta: *La memoria romántica*, Ediciones de la Universidad de Sevilla, 1997, pp. 29-58.

CORNEJO-VEGA, Francisco Javier: “La donación Guichot” en *Fondos y procedencias*, Biblioteca en la Universidad de Sevilla, exposición virtual, 2013.

CRUCES, Cristina: *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*, Córdoba, Almuzara, 2009.

CHAMBOLLE, Delphine y GÓMEZ GARCÍA-PLATA, Mercedes: “Valle Inclán: ¿un aficionado flamenco?”, *Revista de Flamencología*, Jerez de la Frontera, Año XII, nº 23, 2006, p. 5-17.

CHAVES, Rafael y KLINAN, Norman Paul: *Los cantos mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, libro, Granada, Molvizar, 2012.

DAVILLIER, Charles y DORÉ, Gustave: *Viaje por España*, prólogo y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Giner, 1991.

DEVORAK BENNAHUM, Ninotchka: Antonia Mercé, *El flamenco y la vanguardia moderna*, Barcelona, Global Rhythm, 2009.

DÍAZ DE QUIJANO, Máximo: *Tonadilleras y cupletistas: Historia del cuplé*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1960.

DIJKSTRA, Bram: *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, FCE, 2005.

ELÍADE, Mircea: *El mito del eterno retorno: arquetipo y repetición*, Madrid, Alianza, 2011.

ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique: *Las músicas del 98 (re)construyendo la identidad nacional*, (tesis doctoral), Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat: “El amor en la literatura española contemporánea”, *Cervantes*, 2002, pp. 77-93.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier: “Sobre Valente y lo jondo: notas de poética”, *Studi Ispanici*, nº 37, 2012, pp. 293-315.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier: “Poesía y canción: El río sumergido de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes” *Demófilo, Revista de Cultural Tradicional de Andalucía*, nº 45, Sevilla, 2013, pp. 11-41.

ESPÍN, Miguel y MOLINA, Romualdo: *Quiroga: un genio sevillano, aniversario del centenario 1899-1999*, Madrid, SGAE, Fundación Autor, 1999.

FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto: “Copla flamenca y copla tradicional”, *De la canción medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam”*, (Actas del Congreso Internacional Lyra minima oral III, Sevilla, 26 de noviembre de 2001) coord. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 613-624.

FERRI COLL, José María: “Musa enferma: la melancolía en la poesía española de fin de siglo”, *Frenia*, vol. IX, 2009, pp. 53-69.

FICINO, Marsilio: *Comentario al Banquete de Platón*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1968.

FITTER, Chris: “The Poetic Nocturne: From Ancient Motif to Renaissance Genre”, *Early Modern Literary Studies* 3.2, September, 1997.

FRENK, Margit: “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.): *Lírica popular/lírica tradicional, Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 159-182.

FREUD, Sigmund: “Duelo y melancolía”, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1984.

FUBINI, Enrico: *El romanticismo: entre música y poesía*, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1999.

FUENTE CORNEJO, Toribio: *La canción de alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*, Universidad de Oviedo, 1999.

GALLARDO SABORIDO, Emilio José: *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas España-Latinoamérica*, Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, 2010.

GAMBIN, Felice: “Los españoles tétricos y graves. Moradas de la melancolía en el Siglo de Oro”, *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro (Exposición)*, Obra Social de la Caixa, 2015, pp. 35-47.

GAMBOA, José Manuel: *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa-Calpe, edición revisada y actualizada, 2011.

GAONA PISONERO, Carmen: “Geología actual de la melancolía: el olvido de la pérdida de conocimiento” en Joaquín Guerrero Muñoz y Marcelo López Cambroner (eds.): *Las grietas de la modernidad*, Murcia, Universidad Católica de San Antonio, 2004, pp. 79-104.

GARCÍA, Miguel Ángel: *Melancolía vertebrada, La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos, 2012.

GARCÍA CHICÓN, Agustín: *Valores antropológicos del cante jondo*, Diputación Provincial de Málaga, 1987.

GARCÍA CHICÓN, Agustín: *La muerte en la cultura andaluza*, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1993.

GARCÍA MONTERO, Luis: “Introducción. García Lorca y el cante jondo”, Federico García Lorca: *Poema del cante jondo*, edición de Luis García Montero, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

GARCÍA POSADA, Miguel: *Las tradiciones poéticas andaluzas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

GELARDO NAVARRO, José: *El flamenco: otra cultura, otra estética, testimonios de la prensa murciana del siglo XIX*, Sevilla, Portada, 2003.

GELARDO NAVARRO, José: *El Rojo El Alpargatero, proyección, familia y entorno*, Córdoba, Almuzara, 2007; “*Rojo Alpargatero*”, *hijo (grabación sonora): el último de una saga flamenca*, 2008.

GELARDO NAVARRO, José y ORTIZ NUEVO, José Luis: *El eco de la memoria: el flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del siglo XX*, Diputación de Málaga, 2010.

GÓMEZ, Agustín: *Cantes y estilos del flamenco*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2003.

GÓMEZ GARCÍA-PLATA, Mercedes: “El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta” en Serge Salaün, Evelyn Ricci y Marie Salgues: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, pp. 101-124.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Ángel Custodio: *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 2002.

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Antología de Poesía Flamenca*, Madrid, Escelicer, Colección 21, 1961.

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Flamencología: Toros, Cante y Baile*, Madrid, Escelicer, 1964.

GONZÁLEZ SACRISTÁN, Santiago: *La Fiesta Infinita: Bambino (1940-1999)*, Utrera, Grafitres, 2003.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto: “Introducción” a Serafín Estébanez Calderón: *Escenas andaluzas*, edición de Alberto González Troyano, Madrid, Cátedra, 1985.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto: *La desventura de Carmen*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto: “Del plebeyismo al señorito. Notas para una teoría de la recepción del flamenco”, *Música oral del Sur: Revista Internacional*, número 6, 2005. (Ejemplar dedicado a Actas del Coloquio Internacional “Antropología y Música. Diálogos 4”). *Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales*, pp. 55-62.

GRANDE, Félix: *Memoria del flamenco*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1979.

GRANDE, Félix: *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992.

GUBERN, Roman: *El cine sonoro en la República, 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977.

GUILLÉN, Claudio: *Múltiples moradas. Ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.

GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y Hoy)*, Barcelona, Marginales Tusquets, 2005.

GULLÓN, Ricardo: *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990.

GURMÉNDEZ, Carlos: *Estudios sobre el amor*, prefacio de José Bergamín, Barcelona, Anthropos, 1994.

GURMÉNDEZ, Carlos: *La melancolía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco: *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990, 2 vols.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco: *La poesía del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2007.

HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo: cine español: 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.

HERRERA RODAS, Manuel: “La Niña de la Puebla” en José Luis Navarro y Miguel Ropero Núñez: *Historia del flamenco*, V. IV., Sevilla, Ediciones Tartessos, 1995, pp. 151-155.

HINTERHÄUSER, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998.

HUIZINGA, Johan “La estilización del amor”, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, octava reimpresión, 1978.

HURTADO BALBUENA, Sonia: *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: los poemas y canciones de Rafael de León*, (tesis doctoral), Universidad de Málaga, 2003.

HURTADO BALBUENA, Sonia: *La copla: la poesía popular de Rafael de León*, Málaga, Servicio de Publicaciones, Fundación Unicaja, 2006.

HURTADO BALBUENA, Sonia: “Rafael de León y Julio Romero de Torres. Dos expresiones de una misma realidad. La mujer” en Antonio A. Gómez Yebra (ed.): *Patrimonio literario andaluz (I)*, Málaga, Fundación Unicaja, 2007.

HURTADO BALBUENA, Sonia: “El valor coral en las coplas de Rafael de León”, *Patrimonio literario andaluz (III)*, Málaga, Fundación Unicaja, 2009, pp. 175-209.

HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música flamenca*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2009.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves y GARCÍA MEDINA, Alicia: “Nuestra copla, nuestro patrimonio” en *La Copla en la Biblioteca Nacional de España (catálogo)*, 2009, pp. 2-14.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz: *Saturno y la melancolía: estudios de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 1991.

LABANYI, Jo: “Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo” en *Cuadernos de la Academia (Ejemplar dedicado a La herida de las sombras. El cine español de los cuarenta)*, nº 9, 2001.

LARREA, Arcadio: *El flamenco en su raíz*, Sevilla, Signatura, 2004.

LAVAUUR, Luis: *Teoría Romántica del Cante Flamenco, Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*, Sevilla, Signatura, edición y prólogo de Gerhard Steingress, 1999.

LEBLON, Bernard: *El cante flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid, Cinterco, 1991.

LEÓN BENÍTEZ, Catalina: *Manolo Caracol. Cante y pasión*, Córdoba, Almuzara, 2008.

LITVAK, Lily: *Erotismo, fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

LITVAK, Lily: “Julio Romero de Torres. El pintor de la pena negra” en *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura, 1849-1936*, Amsterdam, Rodopi, 1998.

LITVAK, Lily: “El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista” en María López Fernández y Valeriano Bozal: *Mujeres pintadas: la imagen de la mujer en España 1890-1914 (exposición)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 12 de noviembre de 2003 a 11 de enero de 2004, pp. 58-77.

LITVAK, Lily: “La noche iluminada: de luz de gas a la electricidad” en Lily Litvak, María Martín de Argila y Pablo A. Jiménez Burillo: *Luz de gas: la noche y sus fantasmas en la pintura española: 1880-1930 (exposición)*, Madrid, Fundación Cultural Mafpre Vida, 2005, pp. 51-102.

LITVAK, Lily: “Antología de textos”, en Lily Litvak, María Martín de Argila y Pablo A. Jiménez Burillo: *Luz de gas: la noche y sus fantasmas en la pintura española: 1880-1930 (exposición)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005.

LÓPEZ CASTRO, Armando, “El alba en la tradición poética romance”, *Lyra Mínima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional. Actas Congreso Internacional*, Alcalá, 29-30 de octubre de 1998, pp. 43-51.

LÓPEZ CASTRO, Miguel: *La imagen de la mujer en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas*, Universidad de Málaga, 2007.

LÓPEZ DE PABLOS, Pilar: “El maridaje entre la música flamenca y la manifestación folclórica en el entorno hispalense de comienzos del siglo XX: la obra de Manuel Font de Anta” en José Miguel Díaz-Báñez y Francisco Javier Escobar Borrego: *Investigación y Flamenco, (Actas del I*

Congreso Interdisciplinar de Investigación y Flamenco), Sevilla, Signatura, 2011.

LÓPEZ DELGADO, Josefa: *La canción española. Mujer, ideología y sociedad*, (tesis doctoral), Universidad de Sevilla, octubre de 2015.

LÓPEZ MOHIÑO, José Manuel: *Toda la verdad sobre ANITA SEVILLA*, Salamanca, Kadmos, 2002.

LORENZO GRADÍN, Pilar: *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

LUNA, Inés María: “El flamenco como expresión de lo sublime: la colección de cantes flamencos de Antonio Machado y Álvarez”, en José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina: *Las fronteras entre los géneros: Flamenco y otras músicas de tradición oral*, Sevilla, abril de 2012, pp. 97-104.

MADRIDEJOS, Montse: “Lola Cabello: una malagueña que triunfó en Barcelona (1920-1936)”, *Revista de Investigación sobre Flamenco*, diciembre, 2009.

MAIRENA, Antonio: *Confesiones de Antonio Mairena*, edición de Alberto García Ulecia, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2009.

MARCO, Joaquín: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977.

MARTÍN CABEZA, Juan Diego: *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván. Estética, compromiso y cultura popular*, (tesis doctoral), Universidad de Sevilla, 2016.

MARTÍN DE LA PLAZA: *Maestro Quiroga. Compositor*, Madrid, Alianza, Producciones El Delirio, 2002.

MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos del XVIII en España*, Barcelona, Anagrama, 1987.

MARTÍN INFANTE, Antonio: “Genealogía de un tópico del modernismo: la tristeza andaluza” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 55, nº 2, 2007, pp. 459-470.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa: “El ballet flamenco” en José Luis Navarro y Miguel Ropero Núñez, *Historia del flamenco*, V. III, Sevilla, Ediciones Tartessos, pp. 91-115.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Los lenguajes musicales en la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927”, en María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres: *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, Universidad Complutense, ICCM, 2009.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José: *Poética del Cante Jondo*, Nausicaä, 2ª ed., 2004.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José: *El cante flamenco: la voz honda y libre*, Córdoba, Almuzara, 2005.

MASERA, Mariana: “*Que non dormiré sola, non*”: la voz femenina en la antigua lírica hispánica, Barcelona, Azul Editorial, 2001.

MAURER, Christopher: “Soñé que te... ¿Direlo? El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, IX, (1990), pp. 149-167.

MAURER, Christopher: *Lorca y su “Arquitectura del cante jondo”*, Albolote, Comares, 2000.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Los españoles en la literatura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

MOIX, Terenci: *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*, Barcelona, Plaza-Janés, 1993.

MOLINA FAJARDO, Eduardo: *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Granada, Universidad de Granada, 1990.

MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio: *Mundos y formas del cante flamenco* (1963), Sevilla, Giralda, edición facsímil, prólogo de José Cenizo Jiménez, 2004.

MOLINA, Romualdo: *Rafael de León, el más recordado de los olvidados y viceversa*, Madrid, Fundación Autor, 2012.

MURCIA SERRANO, Inmaculada: “Ortega y Gasset y la metamorfosis de la categoría estética de lo sublime” en Diego Romero de Solís e

Inmaculada Serrano Murcia (coords.): *En ningún lugar (el paisaje y lo sublime)*, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 351-379.

MURGA CASTRO, Idoia: “La Argentina y La Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata” en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 85-86, Fundación Francisco Giner de los Ríos (Institución Libre de Enseñanza), Madrid, 2002, pp. 11-23.

MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata*, Madrid, CSIC, 2009.

MURGA CASTRO, Idoia: “La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934): Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías” en Carmen Giménez Morte (ed.): *La investigación en Danza en España*, Valencia, Mahali, 2012, pp. 33-40.

MURILLO, Camilo: *La canción andaluza*, v. III, Centro de Estudios Jerezanos, 1960.

MURILLO-AMO, José Luis: “Realidad histórica e invención literaria de la mujer en la copla española de posguerra”, *Ojancano, Revista de Literatura española*, 17, 1999, p. 3-22.

MUSSONS FREIXAS, Ana María: “Locura y desmesura de la lírica provenzal”, *Revista de literatura medieval*, número 3, 1991, pp. 163-184.

NÚÑEZ, Faustino: *Guía comentada de música y baile preflamencos*, Barcelona, Carena, 2008.

ORTEGA CASTEJÓN, José F. y GELARDO NAVARRO, José: “Los fandanguillos mineros de Antonio Grau “Rojo el Alpargatero” hijo”, *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madruga*, nº 4, junio 2011.

ORTEGA Y GASSET, José: “Cuaderno de bitácora” en *El espectador*, Tomos VII y VIII, Espasa-Calpe, Austral, 1966.

ORTEGA Y GASSET, José: “Goya y lo popular”, *Obras Completas*, VII, Madrid, Alianza, 1989.

ORTEGA Y GASSET, José: *Estudios sobre el amor*, Madrid, Alianza, 2009, 15ª edición.

OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la: “Federico García Lorca y la música: el flamenco y la música tradicional” en José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura (eds.): *Las fronteras entre los géneros: Flamenco y otras músicas de tradición oral*, 2012, pp. 85-97.

OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la: *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Madrid, Alpuerto, 2014.

PABLO LOZANO, Eulalia: “Porrinas de Badajoz” en José Luis Navarro y Miguel Ropero Núñez: *Historia del Flamenco*, V. III, Sevilla, Ediciones Tartessos, 1995, pp. 323-330.

PABLO LOZANO, Eulalia: *Mujeres guitarristas*, Sevilla, Signatura, 2009.

PARKER, Alexander: *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

PAZ, Alfredo de: *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, traducción de Mar García Lozano, Tecnos, 1992.

PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

PAZ, Octavio: *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2001.

PEDROSA, José Manuel: “Cuando paso por tu puerta... Análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, L, 1 (2002), pp. 203-215.

PEDROSA, José Manuel: “La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España”, *Culturas populares*, nº 3, 2006.

PENNA, Mario: *El flamenco y los flamencos. Historia de los gitanos españoles y su música*, Sevilla, Portada Editorial, 1996.

PÉREZ RODRÍGUEZ, David: *La copla en la obra poética de Rafael de León: elementos temáticos, características formales y contexto sociocultural*, (tesis doctoral), Universidad de Valladolid, 2014.

PINEDA NOVO, Daniel: *Rafael de León, un hombre de copla*, Córdoba, Almuzara, 2009.

PINEDA NOVO, Daniel: *Voces de copla: Historia del género y de sus grandes intérpretes*, Sevilla, Guadalquivir, 2012.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M.: “El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.) *Lírica popular/lírica tradicional, Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 217-253.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M.: “Poesía flamenca: Lyra Mínima”. Los símbolos naturales”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Minervae Baeticae*, nº 38, 2010, pp. 241-266.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M.: “Temas de siempre: la espera del amigo y la madre confidente”, *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2010.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M.: “Un carbonero hecho ortelánico, las connotaciones eróticas de huerta y puerta”, *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2010.

PLAZA ORELLANA, Rocío: *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1999.

PRAZ, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado, 1999.

QUIÑONES, Fernando: *El flamenco: vida o muerte*, Barcelona, Plaza y Janés, 1971.

RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen: “Mujeres del mal en la literatura francesa” en Miriam Palma Ceballos y Eva Parra Membrives (eds.): *Las mujeres y el mal*, Sevilla, Padilla Libros, 2002.

RAYA TÉLLEZ, José: “Arquetipos femeninos en la pintura de Julio Romero de Torres”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 21, 2008-2009, pp. 241-264.

REGUEIRO, Begoña: “La noche como transfiguración en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, Edgar Allan Poe y E.T.A. Hoffmann”, en prensa.

REINA, Francisco Manuel: *Un siglo de copla*, Barcelona, Ediciones B, 2009.

RETANA, Álvaro: *Historia del arte frívolo (1890-1970)*, Madrid, Tesoro, 1964.

RETANA, Álvaro: *Historia de la canción española*, Madrid, Tesoro, 1967.

REYES CANO, Rogelio: “Bécquer y el mundo de los sueños”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae baeticae*, número 35, 2007, pp. 127-148.

REYES CANO, Rogelio: “Bécquer y el mundo del flamenco”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 38, 2010, pp. 267-288.

RÍOS RUIZ, Manuel: *Ayer y hoy del flamenco*, Madrid, Istmo, 1997.

RÍOS RUIZ, Manuel: *La Paquera de Jerez: genio y figura del cante*, Diputación de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2005.

RODÓ SELLÉS, Ramón: *El arte de transgredir creando*, Sevilla, Signatura, 2006.

RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique: “Oralidad y escritura en el flamenco: Hugo Schuchardt y Antonio Machado y Álvarez”, *Signo, Revista de Historia de la Cultura Escrita*, número 8, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 97-120.

RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique: *La materia de Andalucía: el ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.

RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique: “Las soleares: una *sehnsucht* a la andaluza (origen romántico y difusión europea de la canción de soledad)”, *Profesor Manuel Alvar in memoriam. Lyra Mínima Oral*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Fundación Machado, 2004, pp. 573-580.

ROJO, Gonzalo: *La dimensión infinita de Pepe Marchena*, Sevilla, Giralda, 2008.

ROMÁN, Manuel: *Memoria de la copla. La canción española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*, Madrid, Alianza, 1993.

ROMÁN, Manuel: *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*, Madrid, Alianza, 2010.

ROMERO DE SOLÍS, Diego: “El miedo y lo sagrado” en Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta: *La memoria romántica*, Ediciones de la Universidad de Sevilla, 1997, pp. 197-208.

ROMERO DE SOLÍS, Diego: “El miedo a la mujer: arte, sexualidad y fin de siglo” en *Daimon, Revista de Filosofía*, nº 14, 1997, pp. 155-166.

ROMERO DE SOLÍS, Diego: “Introducción (Shaftesbury y Camus como pretestos) en Diego Romero de Solís e Inmaculada Murcia Serrano (coords.): *En ningún lugar (el paisaje y lo sublime)*, Universidad de Sevilla, 2015.

ROMERO FERRER, Alberto: “En torno al costumbrismo del género andaluz”, en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.): *Costumbrismo andaluz*, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 125-148.

ROMERO FERRER, Alberto y MORENO MENGÍBAR, Andrés (coords.): *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Universidad de Cádiz, 2006.

ROMERO FERRER, Alberto: “El sainete y la tonadilla en los orígenes del costumbrismo andaluz”, en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz, coords.), 2008, pp. 237-364.

ROMERO FERRER, Alberto: *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2016.

ROMERO TOBAR, Leonardo: “Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: el género andaluz”, en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, 1998.

ROPERO NÚÑEZ, Miguel: “Cantos de soledades y cantes por soleares: estudio filológico”, *Philologia Hispalensis*, nº 4, 2, 1989, pp. 475-484.

ROPERO NÚÑEZ, Miguel, CENIZO JIMÉNEZ, José: *La poesía del flamenco*, *Revista Litoral, Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, Málaga, 2004.

ROSALES, Luis: *Esa angustia llamada Andalucía*, Madrid, Cinterco, 1987.

ROUGEMONT, Denis de: *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 2002.

SALA VALLDAURA, Josep María: “El majismo andaluz en los sainetes de González del Castillo”, en *Al margen de la Ilustración, cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, curso de verano de la Universidad Complutense celebrado en Almería, 17 a 24 de julio de 1994, Emilio Palacios Fernández y Javier Huerta Calvo (coords.), 1998, pp. 145-168.

SALAÜN, Serge: *El cuplé*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1990.

SALAÜN, Serge: “España comienza en Despeñaperros” en Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (eds.): *Pensamiento y literatura en la España del siglo XX, Idealismo, Positivismo y Espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

SALAÜN, Serge: “Autopsia de una crisis proclamada” en Serge Salaün, Evelyn Ricci y Marie Salgues: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 7-22.

SALAÜN, Serge: “Defensa e ilustración de la canción popular según Vázquez Montalbán” en José F. Colmeiro (coord.): *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, Tàmesis Book Limited, 2007, pp. 35-51.

SALINAS, Pedro: *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Península, 2003.

SAN JOSÉ LERA, Javier: “Federico García Lorca: literatura y música europea en tres movimientos” en *Studi Ispanici*, nº 37, 2012, pp. 233-251.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio: *El villancico (estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio: “Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII, el testimonio de G. Baretto, viajero por España en 1760”, *Anuario de Letras*, vol. 24, 1986, pp. 237-260.

SCHUCHARDT, Hugo: *Los cantes flamencos*, Sevilla, Fundación Machado, edición de Gerhard Steingress, 1990.

SERRERA, Ramón María: “Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 2ª época, vol. 38, Sevilla, 2010, pp. 371-405.

SIEBURTH, Stephanie: *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*, Madrid, Cátedra, 2014.

SILVER, Philip: *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra, 1996.

SOLER DÍAZ, Ramón: *Antonio, el Chaqueta: pasión por el cante*, Madrid, El Flamenco Vive, 2003.

SOLER GUEVARA, Luis y SOLER DÍAZ, Ramón: *Los cantes de Antonio Mairena (comentarios a su obra discográfica)*, Sevilla, Tartessos, 2004.

SORIA ORTEGA, Andrés: “Sobre las primeras imitaciones del Romancero gitano”, *Philologica Hispaniensia, in honorem Manuel Alvar*, IV, Madrid, Gredos, pp. 433-450.

STEINGRESS, Gerhard: “Ambiente flamenco y bohemia andaluza: apuntes sobre el origen posromántico del género gitano andaluz” en Cruces Roldán (ed.): *El flamenco: Identidades Sociales, Ritual y Patrimonio Cultural*, Centro Andaluz de flamenco, 1996.

STEINGRESS, Gerhard: *Sociología del cante flamenco*, 2ª edición, Sevilla, Signatura, 2005.

SUBIRÁ, José: *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930. *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*, Madrid, Labor, 1933.

TARBY, Jean Paul: *Eros flamenco: El deseo y su discurso en la poesía flamenca*, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1991.

TAVANI, Giuseppe: “La presenza femminile nelle letterature iberiche” *Rassegna Iberistica*, 82, pp. 103-114.

TÉLLEZ, Juan José: “Las Calles de Cádiz. El origen de una leyenda” en *La nueva Alboreá. Revista de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco*, 3 (julio-septiembre de 2007), pp. 18-24.

TÉLLEZ, Juan José: “Copla, flamenco y canción de autor” en *Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz: revista internacional*, número 9, 2012, pp. 102-153.

TOLLINCHI, Esteban: *Romanticismo y Modernidad*, V. I, Universidad de Puerto Rico, 1989.

TORRES MULAS, Jacinto: “Copla” en *La Gran Enciclopedia de España*, Zaragoza, 1992, vol. 5, p. 2937-2938.

TORRES MULAS, Jacinto: “Los sonidos negros de la memoria: cuplés y canciones” en *Catálogo de Discos de 78 y 80 rpm*, Centro Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1995.

TORRES MULAS, Jacinto: “La canción española: Tradición, Testimonio y Pervivencia” *Sesión de Apertura del Curso Académico 2012-2013*, Real Academia de Doctores de España, Madrid, 2012.

TORRES NEBRERA, Gregorio: “Tipología costumbrista en Rodríguez Rubí” en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer: *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, 1998.

TRANCOSO GONZÁLEZ, Jaime: *El piano flamenco: Recorrido diacrónico y análisis musicológico*, (tesis doctoral), Universidad de Sevilla, 2011.

TRANCOSO GONZÁLEZ, Jaime: “Arturo Pavón, desde sus inicios con Pepe Pinto hasta su añoranza de Manolo Caracol” en José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina (eds.): *Las fronteras entre los géneros: Flamenco y otras músicas de tradición oral*, Sevilla, abril de 2012, pp. 179-191.

UMBRALE, Francisco: *Sociología de la Petenera*, Barcelona, Dopesa, 1971.

UTRERA MACÍAS, Rafael: “Manolo Caracol: presencia y actuación en el cine español” en *Cuadernos de EIHCEA, Miscelánea cinematográfica y literaria*, número 12, 2010, pp. 17-41.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *El simbolismo poético. Estética y teoría*, Madrid, Verbum, 2011.

VALDERRAMA, Gregorio: *De la música tradicional al flamenco*, Málaga, Arguval, 2008.

VARO BAENA, Antonio: *Pepe Pinto o la tradición cantaora*, Córdoba, Asociación Andrómina, 2007.

VASVÁRI, Louise: *The Heterotextual Body of the “Mora morilla”*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999.

VÁZQUEZ GARCÍA, Pedro Luis: *La época dorada del flamenco en Morón de la Frontera (1960-1970)*, Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla y Fundación Fernando Villalón, 2016.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Cancionero general*, Barcelona, Lumen, 1971. (Edición completa como *Cancionero general del franquismo*, Barcelona, Lumen, 1975. Barcelona, Crítica, 2000).

VOSSLER, Karl: *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor, 2000.

ZAMBRANO, María: *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endimyon, 1996.

ZAMBRANO, María: *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2005.

ZOIDO, Antonio: *El dorado zumo de la pena (Venturas y desventuras de la copla andaluza)*, Sevilla, Fundación El Monte, 2002.

ZÚÑIGA, Ángel: *Una historia del cuplé*, Barcelona, Barna, 1954.

APÉNDICE DOCUMENTAL

“La Cruz de Mayo”, canción andaluza, Bilbao, Unión Musical Española, 1921 (BNE).

“Por peteneras”, canción andaluza, Madrid, Unión Musical Española, 1920 (BNE).

Niño de Marchena con su espectáculo *Cante Jondo*, *ABC*, 1936.

Presentación en Sevilla de Conchita Piquer, *ABC*, Sevilla, 1938.

Compañía de *Canciones y Bailes Españoles* de Mari-Paz, Madrid, Teatro Fontalba, junio, 1942 (Archivo Centro Andaluz de Flamenco).

Cabalgata, Cádiz, Gran Teatro Falla, 1945 (Archivo Centro Andaluz de Flamenco).

Compañía de Bailes y Canciones Españolas de Miguel de Molina, Gran Teatro Auditorium del Casino Mar del Plata, febrero de 1947 (Archivo personal de Miguel de Molina, BNE).

Bulería, con Los Chavalillos Sevillanos, Madrid, Teatro Ideal, 1951 (Archivo Centro Andaluz de Flamenco).

Manolo Caracol: *El arte llamado Jondo: del tablado al escenario*, *ABC*, Madrid, 15 de abril, 1945.

Mano a mano: Juanito Valderrama, *La Vanguardia Española*, 20 de noviembre de 1954.

Pepe Marchena, puntal del cante, *ABC*, Sevilla, 12 de diciembre de 1972.

¿Está en decadencia la canción andaluza?, *ABC*, Sevilla, 7 de enero de 1984.



47662
MP 72
317

29801

A NUESTROS ILUSTRES PAISANOS
SERAFIN Y JOAQUIN ALVAREZ QUINTERO

CREACION DE LA
ARGENTINITA

CONCEPCION
El Director
Manuel Font



POR PETENERAS

CANCION ANDALUZA

LETRA DE MANUEL SUVILLO
MUSICA DE MANUEL FONT :

UNION
MUSICAL
ESPAÑOLA



TEATROS, CINEMATOGRAFOS Y CONCIERTOS EN ESPAÑA Y EN EL EXTRANJERO

Informaciones teatrales. Muñoz Seca: «En el umbral». Informaciones musicales. Guía del espectador. Carticera madrileña

Informaciones y noticias teatrales

En Madrid

Muñoz Seca. «En el umbral»

Esta comedia de D. Salvador Ferrer es de contenido filosófico y de procedimiento simbólico; dos ambiciones para una obra teatral, que representan terribles escollos en la navegación escénica. El Sr. Ferrer ha pretendido salvarlos dotando a su obra de una vaguedad de ensueño en la acción y en el diálogo, vaguedad que al allana el camino, lleva en sí el principal obstáculo para la técnica.

Ante el espectador desfilan pasajes sintéticos de un drama interior, esquemas de sentimientos y sugerencias de conflictos pasionales, pero todo ello roado levemente, planteado en su línea esencial para que el espectador intuya el resto. En la obra apuntan algunos estados psicológicos, pero no entran en lid, no hay las reacciones precisas entre ellos para constituir la obra dramática.

El mejor detallado de esos estados psicológicos es el del protagonista ciego. Pero tal como se muestra al hacer su aparición en el primer acto, está a la terminación de la obra, sin que haya cambiado la situación inicial. Su alma ignorante y pura se estraniera al sentir la primera llamada del amor, y con igual estremecimiento cierra la comedia. Se justifica así la razón del título. En el umbral, pero la justificación es demasiado simplista para tres actos, en que el público ha de estar pendiente de la novela del protagonista. Mucho más intensa la inquietud, contando con el dramatismo de la oscuridad.

Alrededor de este personaje central actúan otros, que se producen con igual insistencia sensorial, como la madre, o permanentes impresiones y vagas como la Teresa, siendo ésta, no obstante, la figura más valiosa y complicada de la comedia, y siempre por lo que deja adivinar antes que por la realidad de sus actos. El prurito simbólico y de ensueño se transforma en indecisión y melancolía que borra los contornos de los personajes, no limitándose a deshumanizarlos, sino poniéndolos a veces fuera de la tierra.

El autor ha dividido su obra en siete cuadros, que la compañía del Muñoz Seca presenta con decoración sintética, que va bien al carácter de la comedia. Los siete cuadros son otros tantos aspectos de la misma emoción del ciego ante la misteriosa llamada del instinto. Sólo un cuadro, el segundo, que es retrospectivo con relación a la época de la acción, deja de pulsar esta nota para buscar justificaciones de la aparición de la madre y del defecto físico del hijo. Este cuadro, aunque el autor quiere tratarlo con delicadeza, tiene un fondo tan agrio que le hace antipático. En él se ofreció al público la novedad de que intervino como actor el conserje Sr. Soler, por inadecuación del cómic que había de desempeñar. Con ello, el personaje no perdió nada, pues el Sr. Soler aceptó cumplidamente a darle todos los matices que requería.

Eugenia Zúñiga estuvo encargada del papel de madre, que hizo con dignidad y emoción. Joaquina Almarche y Juanita Azorín caracterizaron admirablemente los suyos.

Emilio C. Espinosa brindó en el cine un estudio detallado del personaje central, cuyos sentimientos y expresión física representó con habilidad y arte. Alberto Reñar, José Sancho y Argimiro Goyra colaboraron discretamente en otras figuras importantes.

El autor, D. Salvador Ferrer, salió a escena en todos los cuadros de la comedia.—A. C.

Autocríticas

«Cante Jondo»

Mañana, viernes, noche, se estrenará en el teatro Real la obra de teatro «Cante Jondo», que, inspirado en varios cuadros del inocente pintor Julio Romero de Torres, han escrito Eduardo M. del Portillo y Ansel Pérez Palacios.

Hace tiempo deseábamos escribir una obra de auténtico «cante jondo» (que no es precisamente lo flamenco; «lo flamenco» es el «cante jondo» adulterado); mas la invasión de comedias flamencas nos detuvo en nuestro intento.

Un día, mirábamos las reproducciones de la obra de Julio Romero de Torres, y comentamos que todos sus cuadros parecían manuscritos de coplas andaluzas, y así ellos constituirían verdaderos «trabaios», como los titulados *Cante Jondo*, con que termina la primera parte del poema, y *La contemplación de la cruz*, que tratamos de reproducir al final de nuestra comedia.

Pensamos que para salirse del marco flamenco al uso y tratar de hacer una cosa más estimada no había otro tema profundamente andaluz que éste de los cuadros de Romero de Torres, en cuya labor pusimos mano con el respeto debido y procurando que nuestra obra fuese popular, pero no vulgar. ¡Lo habremos logrado! ¡Ay! Público y crítica lo dirán.

En este afán nos han ayudado todos cuantos conocieron nuestro intento.

Rafael Romero de Torres, artista, hijo del artista que tanto admiramos, nos auxilió facilitándonos cuantos detalles nos fueron necesarios, y ha dirigido la parte plástica.

El *Niño de Marchena* pone su arte, inimitable, con toda la gama del cante andaluz, del cante antiguo de fina solera: martinetes, arboleas, polos gitanos, fandangos, y todo cantado en su musco, a su debido tiempo, con el desen de conseguir una emoción estética pura.

Colmenero ha pintado doce cuadros y ha realizado una embocadura tan acertada como toda su labor de escenógrafo acreditado, que esperamos merezca el aplauso del público.

María Fernanda Gascon, admirable en el difícil personaje que interpreta, es la *Musa* de la obra pictórica, alma de copla, espíritu de abnegación sinuosa de materialidad. Francisco Rodrigo, Luisa Coto, la eschalar «bailaen» Concha Romero, que danza con esta obra, el *Niño de Alameda*, Palanca, Alfaro, Heredia, Rosa Frías, Carmen Casa, Coral Diaz, Enriqueta Lloret, Aurelia Diaz, los dos Santamarías, Cuesta y Celestino Martínez, ponen su entusiasmo al servicio de la obra.

Vaya nuestra gratitud sincera a D. Manuel Herrera Oria, que ha dado todo género de facilidades para la realización de esta

empresa. Al *Niño de Marchena*, que con entusiasmo acogió nuestra obra y se dispuso a ofrecer al público cantes antiguos, que desconoce la gnotación actual.

Y a D. Luciano Medrano, compañero del espectáculo, que lo presenta sin omitir gesto ni sacrificio, con una fe que merece ser correspondida.—EDUARDO M. DEL PORTILLO.—ANSEL PÉREZ PALACIOS.

«Arriba las manos!»

Cuanto brice en ocho cuadros, original de Manuel G. Bengoa, música de Valeriano Millán, que se estrenó hoy, jueves, a las once y cuarto de la tarde, en el teatro Cervantes.

Al plantar este cuento, lo mismo que al escribirlo, lo hicimos tan sólo pensando en los niños a quienes ha dedicado. Al concluir la comedia vimos que nuestra obra, caso de agradar, gustaba lo mismo a los mayores que a los pequeños. Ilusión para unos; recreo para los otros.

Pasó con *Arriba las manos!* lo que con esos juegos que son los padres los privamos en divertirse con ellos. Así pudimos apreciarlo en los ensayos. Y por esto tuvimos la certeza de que nuestra obra era para todos infantil, al observar las risas de los mayores. Y en esto, en su infancia, creamos su mayor mérito.

Mas lo mejor de *Arriba las manos!* no lo quisimos nosotros; se lo dieron esos admirables artistas acomodados por Alagradas Esal y Soler Martí; que transformaron su compañía, haciéndola ser, a la vez, de teatro, zarzuela y ópera, que de todo tiene el «juguete» que nosotros les dimos.

Para ellos, nuestra gratitud. Para todos, nuestro afán.—MANUEL G. BENGOA.—VALERIANO MILLAN.

Sociedad Linares Rivas

Aun cuando los artistas del cuadro de esta Sociedad nos tienen acostumbrados a los conjuntos más perfectos y a unas actuaciones personales brillantes, hay que confesar que en la función correspondiente al presente mes—*¡Mojos de labor!*—, de su linde titular Sr. Linares Rivas, se superaron.

Ara María Quijada, excelente actriz, turo a su lado en todo momento a Angélica Fernández, que, como siempre, estuvo insuperable, y a Julia Cebera, y Ramón de Loriga, Antonio G. Quijada y Mariano del Cacho les dieron adecuada réplica.

Todos, autor y actores, escucharon justos y prolongados aplausos.

En el Español

El recitador González Martín dió ayer en el Español un segundo recital de abono, con un programa en el que figuraban las firmas de Salvador Rueda, Ferrando Villón, Manuel de Góngora, González Roa, Manuel Machado, López Alarcón, García Lorea y otros llamados poetas.

El declamador incluyó en su audición de ayer los poemas afro-antillanos de ritmos populares y costumbristas.

En provincias

Zaragoza 18. En el teatro Parisiana, y con el estreno de *La inglesa sevillana*, de los Quintero, se ha presentado la compañía de D. José López Heredia y M. Victoria Asquerino. La compañía y la interpretación tuvieron un éxito notable.

Burgos 18. La compañía de Casimiro Ortas ha estrenado con mucho aplauso, en el teatro Principal, la comedia de Capella y Lacio, *La niña salomé*.

Valencia 18, 12 noche. En el teatro Apolo ha debutado con gran éxito la compañía

A B C. AÑO TRIGESIMO CUARTO. SEVILLA JUEVES 8 DE DICIEMBRE DE 1938. PAGINA 22.

INFORMACIONES DE TEATROS Y CINEMATOGRAFOS

Gran Teatro Cervantes. Presentación de Conchita Piquer

Es imposible humanamente que las cuatrocientas mil almas que encierra Sevilla en la actualidad puedan desfilarse en sólo cinco días por el teatro Cervantes para admirar el soberbio espectáculo que anoche hizo su presentación en aquel escenario. Y ello es una verdadera lástima. Porque no se concibe una trabazón artística tan grande, tan sólida y tan solemne, como la que respaldada en esos cuadros andaluces, sin asomo de española, de un verismo y una sencillez dignas del mayor encomio.

En las dos funciones de ayer se puso el cartel de "no hay billetes" y exactamente igual acontecerá desde hoy al domingo, día en que, definitivamente, termina la actuación del elenco que acudilla, resultándole con su arte, Conchita Piquer. Esta figura, que lo mismo triunfa en a escena que en el celuloide, ha de estar en Berlín a fecha fija, para volver a reverdecer laureles ante las lentes de las máquinas de "cine", y no es posible, pues, al menos hasta el actual momento, demorar un viaje que a todos nos entristece.

Conchita Piquer: Recordamos su presentación en Madrid, una niña entonces, a la que aquel público consagró de modo provisional como una esperanza prometedoras y segura que, de no malograrse, se predijo legraría muy lejos. Los valientes de aquel público se equivocaron de modo rotundo y absoluto: pero es ahora, en estos momentos, cuando la artista se encuentra en la plenitud de sus facultades y en la de su belleza soberana. Erudita, ondulante, de brazos elegantes y con ademanes espontáneamente acompañados, toda su figura desfila una majestad rítmica que tiene la sensibilidad del espectador, haciéndole recordar la hermosura netamente española que llevó a sus lienzos el malogrado pintor cordobés Julio Romero de Torres.

Se presenta rodeado de figuras tan prestigiosas en el arte andaluz como Rita Ortega, la Macarena, Concha Romero, la Malena, Enriqueta Reyes, Rita Ortega y otras, y a todas sobrepasa la bella artista, dueña de todos los resortes de la más perfecta asimilación.

De dos partes consta el espectáculo, y es imposible definir cuál es la mejor. En la primera, sale el "Pais Chinitas", de Málaga, a fines del siglo XVIII, y "Las calles de Cádiz", que lograron un éxito tan grande, que tiene diez u once mutis, y en todos tuvieron que salir a saludar los diferentes artistas a quienes correspondían. "La Nochebuena de Jerez", con que casi finaliza la segunda parte, constituye otro gran triunfo, esmaltando frecuentemente tal final el arte de Conchita Piquer, en plena sazón y pleno logro, repetimos, en la época de ahora.

Ni que decir tiene que el entusiasmo del público rayó en frenesí, y que fervorosos aplausos fueron el premio que recibió el maravilloso espectáculo que hará desfilarse por Cervantes a Sevilla toda.

«A las milagrosas»

Ante numerosas invitaciones, se proyectó ayer, en sesión privada, la película alemana "A las milagrosas", que próximamente se exhibirá en "cine" céntrico, patrocinada por una comisión alemana y por la federación oficial de Pelange Española Tradicionalista y de las Juntas.

La película, que es un gran alarde del "as" de la Aviación alemana Ernest Udel, y en la que, junto a las arriesgadas acrobacias del formidable aviador, puede admirarse también un interesante argumento y los bellos paisajes de los Alpes, causó muy buena impresión a todos los asistentes.

Es de esperar que los amantes de la Aviación y el público en general no dejarán de admirar este magnífico "film".

Gacetillas teatrales

Frontón Serpientes: Quinielas

Del miércoles 7. Tarde: primera, 4-1 a 27 pesetas; segunda, 1-3 a 41; tercera, 1-3 a 66; cuarta, 2-1 a 73; quinta, 2-4 a 44; sexta, 5-2 a 44. Noche: primera, 5-2 a 26 pesetas; segunda, 5-2 a 44; tercera, 5-1 a 50; cuarta, 4-1 a 28; quinta, 6-3 a 65; sexta, 6-4 a 31. Todos los días se reservan 30 butacas para los heridos de guerra.

Cartelera Sevillana

GRAN TEATRO CERVANTES.—(Empresa Sanvicente.) A las 4,15, siete y 10,30. Enorme éxito del grandioso espectáculo de Conchita Piquer "Las calles de Cádiz" y "La Nochebuena de Jerez", con Rafael Ortega, Concha Romero, Mercedes Dalmau, Malena, Macarena, Rita Ortega, Niña de Jerez, Antonio, y Juan Jiménez, etc. El mejor espectáculo de este género. Butaca, cinco pesetas.

COLISEO ESPAÑA.—Desde las tres y 8,30, continua, 6,30, especial numerada. "Los tres lobitos", maravilloso dibujo en colores de Walt Disney, y "El tigre de Esnapur", por la bellísima artista La Jana. Superproducción Hispania Tobis.

TEATRO LLORENS.—(T.º 26328.) A las cuatro, última exhibición de "¡Decidize usted!", por Anny Ondra. Vermut selecto, a las 6,15, y noche, desde las 8,30, "Pazo a las montañas", varias escenas de "La bailarina vienesa" y estreno de la gran producción Gaumont British "Rhodes en Africa", por Walter Huston.

PATHE.—(Palacio del Cinematógrafo. Teléfono 23426.) A las 2,30, última exhibición de "El cantante de Viena", por Jan Kiepura. A las seis, en vermut, selecta numerada, estreno de la superproducción Poma-Roma, en español, "Cenicienta de bronce". Desde las 8,15, continua, "Paquilla abierta, desde las once de la mañana.

TEATRO SAN FERNANDO.—(Teléfonos 28852 y 28853.) Compañía de comedia Gasco-Granada. A las cuatro en punto, "Sofía". Butaca, tres pesetas. A las 6,30 y 10,30, "La Papirina". Formidable éxito.

SALON IMPERIAL.—(Empresa Lloréns. T.º 26328.) Desde las tres. "Actualidades Ufa 145" y "Escenas en Sevilla de la humorística producción Gaumont-British "El rayo lento", por George Tomby.

TRIANA CINEMA.—A las 2,30, infantil, y desde las 4,30, "Morena clara", por Imperio Argentina y Miguel Ligeró.

CINE FLORIDA.—A las 2,45, sección infantil. Desde las 4,30, la película en dos partes, toda en colores, "Artistas infantiles", y la extraordinaria superproducción "La gran duquesa y el camarero", en español.

CINE VILLA SOL.—A las 2,30 y tres secciones infantiles, "Garrotazo y tante tiesto", "La venganza del desierto". A las cuatro y 4,30, el documental "Quince minutos en España", "La casa seria" y "Los clavos". Todo en español.

CINE LUMBRERAS.—A las tres, sección infantil, "El rey Volcano", "Noche de duendes", en español, por Laurel-Hardy, y "Luis Candela".

CINE ESPERANZA.—A las 2,30 y tres secciones infantiles, "Alfondo el río Grande". Desde las 4,50, salón preferencia, 1.º, "Fuego, fuego!"; 2.º, "Llamé a un policía"; 3.º, "El secreto de Ana María". Salón popular, "King Kong".

CINE AVENIDA.—Desde las 2,30, sección infantil, selección de complementos y "La zenda del Diamante" (caballista). Desde las 4,30, "Fútbol extraordinario" y "La estropeada vida de Oliverio VIII", por Laurel-Hardy, en español.

GRAN PARQUE ATRACCIONES.—(Frente Universidad.) Abierto todos los días. Entrada libre. Espectáculos para niños y mayores. Títere, carroussels, etc.

CANDRILLO SEVILLANO.—Esta tarde, a las 8,30, nueve intercanjistas carteraz. "Taxis" gratis.

FRONTON SERPIENTES.—Desde las cuatro, grandes partidos y quinielas.

MAIPU.—(Trajano, 14. Teléfono 23616.) Todas las noches, desde las diez, variedades selectas combinadas con ballet. Magnífico contenido de atracciones.

LIDO.—(Trajano, 14; Amor de Dios, 23.) Todas las noches, desde las diez. Grandes atracciones. Amplio y céntrico local expreso.

EXCELSIOR.—(Pabellón de Castilla y León.) Todas las noches, desde las diez, grandes fiestas y atracciones en este magnífico local.

KURSAAL OLIMPIA.—Dancing, variedades. El más céntrico de Sevilla. Grandioso éxito de todo el programa. Bailles hasta la madrugada. Orquestas Martín.

SECCION RELIGIOSA. INFORMACIONES

Santoral y cultos

Santos de hoy.—La Inmaculada Concepción de María. Fiesta de precepto. Es Patrona de España e Indias, particular del Arma de Infantería y de la ciudad de Segorbe.—Santos Eusebio, Sofronio, obispos; Macario, mártir; Remarico, abad; Patapio, ermitaño.

Cultos.—Parroquia de San Nicolás.—Hoy, festividad de la Inmaculada, solemne función, a las nueve de la mañana, con sermón a cargo de don Manuel Rubio Díaz, vicesecretario de cátedra del Arzobispado.

Parroquia de San Pedro y San Juan Bautista.—Hoy, último día de la solemnísima novena en honor de la Santísima Virgen María, en el Misterio de su Inmaculada Concepción, a las siete y media de la noche, con sermón, que predicará fray Emerico Sánchez Blanco, religioso mercedario.

Iglesia del Santo Ángel.—La Archicofradía de Nuestra Señora de Lourdes consagra a la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen un solemne quincuagesimo, celebrándose hoy octavo día.

Capilla del Colegio de la Purísima.—(Socorro, 18.) Hoy, a las cinco y media de la tarde, y catedrático del Instituto Murillo, de la Virgen Milagrosa, predicando don Manuel Lorenzo Penalba, canónigo de Alicante y catedrático del Instituto Murillo, de esta ciudad.

Hoy, festividad de la Santísima Virgen, a las ocho y media, será la misa de Comunión general.

Iglesia de San Buenaventura.—Último día de la novena a la Purísima Concepción, a las siete de la tarde, co sermón a cargo del reverendo padre fray Jerónimo Bonilla, superior del convento de San Buenaventura.

Parroquia del Divino Salvador.—La Archicofradía de Nuestro Padre Jesús de la Pasión y Nuestra Señora de la Merced, celebrará ejercicios del viernes, a las seis y media de la tarde, con exposición mayor. Se suplica la asistencia de los hermanos y demás felices.

Parroquia de Santa María Magdalena.—Primer día de la octava a la Inmaculada Concepción, a las siete y media en punto de la tarde, siendo el orador los días 8, 10, 12 y 14, don Manuel de Ollagui, coadjutor de esta parroquia, y los días 9, 11, 13 y 15, don Manuel Sánchez Santiago, cura ecónomo de esta parroquia.

Hoy, a las nueve en punto, función solemne y en ella la Comunidad general, estando encargado del púlpito el antedicho don Manuel Sánchez Santiago.

Jubiléo circular.—Hoy y mañana, en la Santa Iglesia Catedral.

Santos de mañana.—La Traslación del cuerpo de Santa María Magdalena de Parás, virgen, carmelita.—Santos Leocadia, virgen, mártir, Patrona de la ciudad de Toledo (4.º precepto); Julian Sirv, obispo; Resoluto, obispo; Pedro, Primitivo, Valeria, virgen, mártir; Pedro Fourier, fundador; Cipriano, abad; Gorgonia.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESPECTÁCULOS
(S. E. D. E.)

PRESENTA SU
**COMPAÑÍA DE CANCIONES
Y BAILES ESPAÑOLES**

CON

MARI-PAZ

RAFAEL NIETO

(Primer actor)

MANUEL ROMERO

(Primer bailarín)

Y

CARMEN POSADA, *actriz de carácter*. ♦ LOLA FLORES, *canzonetista*. ♦ MARY ÁNGELES, *bailarina*. ♦ RITA ORTEGA, "*bailaora*". ♦ MARIQUITA ORTEGA, "*cantaora*".

BAILARINES: FELIPE DE TRIANA. ♦ JOSÉ ORTEGA. ♦ PACO SENRA. ♦ RAFAEL ROMERO. ♦ ENRIQUE VARGAS.

BAILARINAS: LOLI MOYA. ♦ CARMEN BOVES. ♦ JULIETA AGRAZ. ♦ PILAR FERRERA. ♦ MARUJA HEREDIA. ♦ CARMEN RODRÍGUEZ. ♦ PEPITA GARCÍA. ♦ CONSUELO HEREDIA. ♦ ESPERANZA GARCÍA.

JOSÉ CECILIA TORDESILLAS, *pianista*. ♦ "NIÑO RICARDO", *primer guitarrista*. ♦ VÍCTOR ROJAS, *guitarrista*. ♦ "NIÑO LEÓN", "*cantaor*".

TEATRO FONIALBA

Madrid, junio de 1942

Centro Andaluz de Flamenco
BIBLIOTECA

3227

P R O G R A M A

ARGUMENTOS, DIÁLOGOS Y CANTABLES
R A F A E L D E L E Ó N
MÚSICA DEL
M A E S T R O Q U I R O G A

PRIMERA PARTE

I. **SINFONÍA.**

II. **MOLINERA DE CASTILLA.**
La molinera: MARY-ANGELES.—El molinero: MANOLO ROMERO.—Las mozas: CARMEN BOVES, JULIETA AGRAZ y PILAR FERRERA.

III. **LA COPLA DE LUIS CANDELAS.**
La novia: MARI-PAZ.—Luis Candelas: RAFAEL NIETO.—Los alguaciles: PAGO SENRA, RAFAEL ROMERO y ENRIQUE VARGAS.—Mujer: CUERPO DE BAILE.

IV. **LERELE (MONREAL).**
LOLA FLORES.

V. **MALLORCA (ALBÉNIZ).**
MARI-PAZ.—*Al piano: JOSÉ CECILIA TORDESILLAS.*

VI. **LA VENTA DE LOS CLAVELES.**
La niña de la ventera: MARI-PAZ.—El primo: MANOLO ROMERO.—Extranjera: CARMEN POSADA.—Estranjero: PAGO SENRA.—La de las "alegrías": LOLA FLORES.—La ventera: RITA ORTEGA.—Camarero: RAFAEL ROMERO.—"Cantaores": MARIQUITA ORTEGA.—"Cantaores": NIÑO LEÓN.—"Guitarristas": NIÑO RICARDO y VÍCTOR ROJAS.—Flamencas y flamencos.

SEGUNDA PARTE

I. **SINFONÍA.**

II. **LA CAMELIA.**
MARI-PAZ.

III. **ROMANCE.**
RAFAEL NIETO.

IV. **NOCHE DE SAN JUAN.**
Rosa: MARI-PAZ.—Coro

V. **INTERMEDIO.**
ORQUESTA.

VI. **ESTAMPA ARAGONESA (1808).**
Pilar: MARI-PAZ.—El capitán: RAFAEL NIETO.—Los soldados: "FELIPE DE TRIANA", RAFAEL ROMERO y ENRIQUE VARGAS.

VII. **INTERMEDIO.**
"NIÑO LEÓN" y "NIÑO RICARDO".

VIII. **LA SEÑORITA DEL POMPORÉ.**
La señorita: MARI-PAZ.—El militar: MANOLO ROMERO.—La vieja rica: RITA ORTEGA.

IX. **ASTURIAS (ALBÉNIZ.)**
MARY-ANGELES.

X. **ROMANCE GITANO.**
Custodia: MARI-PAZ.—Francisco: RAFAEL NIETO.—Gabriel: MANOLO ROMERO.—Abuelo: CARMEN POSADA.—Abuelo: JOSÉ ORTEGA.—Gitanas y gitanos.

FIGURINES: CABALLERO y MORALES. ♦ CECY. ♦ "LAS PARDALES".

VESTUARIO: ENCARNACIÓN. ♦ RAULA. ♦ "LAS PARDALES". ♦ PERIS. ♦ VARGAS.

DECORADOS: BURGOS. ♦ CABALLERO y MORALES.
Realizados por RESTI y REDONDELA.

35 PROFESORES DE ORQUESTA
DIRIGIDOS POR EL
M A E S T R O Q U I R O G A

M A R I - P A Z




COMPAÑÍA DE CANCIONES
Y BAILES ESPAÑOLES

GRAN TEATRO FALLA

Sábado 30, domingo 31 de Diciembre y lunes 1 de Enero

Tres únicos días
de actuación.

Funciones de
tarde y noche.



DANIEL CORDOBA

PRESENTA EL GRANDIOSO ESPECTÁCULO

"CABALGATA"

*de éxito triunfal en los Teatros de Lara y de la
Comedia, de Madrid, durante 380 representaciones*

CON

MARÍA DEL PILAR - CARMELA MONTES
ISABEL DE LA VEGA - ANTONIA MORENO
TINO MORO - MANOLO «EL MALAGUEÑO»
ADOLFO MORAN - «LOS KOSKEROS»

Malena Montes - Adela Villagrasa - Elena Quesada - Juan José
Amadeo Llauradó - «Niño Ricardo» - Emilio del Río
Enrique Reñones - Luis Heredia - Marcelino Marno

Sara de Mesa - Elena Barrios - Emilia Montañó - Antonia Ramírez - Elena Espejo
Isabel G. Valenciano - Teresa del Pueblo - Mercedes de la Riva - Maruja Gómez
Felisa Ramos.

MAESTRO DIRECTOR Y CONCERTADOR:

CARLOS ARIJITA

DIRECTOR ARTÍSTICO:

DANIEL CORDOBA

*¡Un deslumbrante y fastuoso espectáculo en un marco maravilloso de arte, color y alegría, con los mejores
artistas del folklore español!*

PRIMER PROGRAMA 1945

PRIMERA PARTE

- | | | |
|-----|--|---------------------------|
| 1.º | Sinfonía CABALGATA | ARIJITA Y REÑONES. |
| 2.º | Café del cojo (<i>Estampas de 1900</i>).
<i>La niña</i> , Carmela Montes; <i>La florera</i> , Antonia Moreno; <i>Cbarito</i> , Malena Montes; <i>Soleá</i> , Elena Quesada; <i>Señora</i> , Adela Villagrasa; <i>El primo</i> , Adolfo Morán; <i>Silverio</i> , Manolo el Malagueño; <i>El cojo</i> , Amadeo Llauradó; <i>Currito</i> , Emilio del Río; <i>Terremoto</i> , Luis Heredia; <i>Señoritos y flamencos</i> . A la guitarra, «Niño Ricardo». | DÍAZ. |
| 3.º | Norteñas (<i>Canciones populares</i>). «Los Koskeros» | POPULAR. |
| 4.º | Atardecer en Mallorca . <i>Fantasia sobre un vals de</i>
María del Pilar, Sara de Mesa, Elena Barrios. Al piano, Carlos Arijita. | CHOPIN. |
| 5.º | La jaca cartujana (<i>Canción</i>). Antonia Moreno | CANTABRANA Y MORADIELLOS. |
| 6.º | Nuestras islas (<i>Estampa canaria</i>).
«Los Koskeros», Cuerpo de baile y Coro. | DÍAZ. |
| 7.º | No te camelo (<i>Canción</i>).
Carmela Montes. A la guitarra, «Niño Ricardo». | CURRITO Y MONREAL. |
| 8.º | El feico (<i>Recitado</i>). Juan José. | SOYOMAYOR. |
| 9.º | Ronda en Ternel (<i>Estampa aragonesa</i>).
María del Pilar, Eleña Quesada, Tino Moro, Adolfo Morán, «Los Koskeros» y Cuerpo de baile. | GALINDO Y MONREAL. |

SEGUNDA PARTE

- | | | |
|-----|---|---------------------------|
| 1.º | Sinfonía | POPULAR. |
| 2.º | Oro y sangre . <i>Romance de QUINTERO Y LEÓN, sobre música de</i>
<i>La novia del torero</i> , María del Pilar; <i>El torero</i> , Adolfo Morán; <i>El majó</i> , Juan José. Conjunto y Cuerpo de baile. | BARBIERI. |
| 3.º | Cancionero . Manolo el Malagueño. A la guitarra, Niño Ricardo. | POPULAR. |
| 4.º | El alma de Gayarre (<i>Estampa de 1880</i>).
<i>Gayarre</i> , Tino Moro; <i>El ciego</i> , Amadeo Llauradó, <i>El Guardia</i> , Marcelino Marro; <i>Damas</i> , Sara de Mesa y Elena Barrios. | MÉNDEZ H. Y ROMO, |
| 5.º | Romance de Juan Limón (<i>Canción</i>). Carmela Montes. | QUINTERO, LEÓN Y QUIROGA. |
| 6.º | Rima (<i>Estampa sevillana</i>).
<i>La rima</i> , María del Pilar; <i>Chacha</i> , Adela Villagrasa; <i>Rimas 2.ª y 3.ª</i> , Sara de Mesa e Isabel Valenciano; <i>El poeta</i> , Juan José; <i>El guarda</i> , Amadeo Llauradó; <i>Cantaor</i> , Manolo el Malagueño; <i>Mocitas</i> , Malena Montes y Antonia Ramírez. A la guitarra, «Niño Ricardo». | QUINTERO, LEÓN Y QUIROGA. |
| 7.º | Venga tela (<i>Canción</i>). Antonia Moreno | PERALTA Y MONREAL. |
| 8.º | Caminito de Santiago (<i>Estampa gitana</i>).
<i>Narda</i> , María del Pilar; <i>Clavellina</i> , Carmela Montes, <i>La vilana</i> , Adela Villagrasa; <i>Santiago</i> , Tino Moro; <i>Clavel</i> , Adolfo Morán; <i>El viejo</i> , Amadeo Llauradó. Conjunto y Cuerpo de baile. | QUINTERO, LEÓN Y QUIROGA. |

DECORADOS propiedad de la Compañía, según bocetos
 VESTUARIO propiedad de la Compañía, según figurines de V

SEGUNDO PROGRAMA 1945

PRIMERA PARTE


- | | | |
|-----|---|---------------------------|
| 1.º | Sinfonía CABALGATA | ARIJITA Y REÑONES. |
| 2.º | Coplas de la Alameda (<i>Estampa sevillana</i>)
Carmela Montes, Antonia Moreno, Malena Montes, Adolfo Morán,
Emilio del Río, Luis Heredia y Conjunto. | QUINTERO, LEÓN Y QUIROGA. |
| 3.º | Aires populares (<i>Canciones</i>). «Los Koskeros». | POPULAR. |
| 4.º | El alma de Gayarre (<i>Estampa de 1880</i>)
<i>Gayarre</i> , Tino Moro; <i>El ciego</i> ; Amadeo Llauradó; <i>El guardia</i> , Mar-
celino Marno; <i>Damas</i> , Sara de Mesa y Elena Barrios. | MÉNDEZ H. Y ROMO. |
| 5.º | Pena y alegría
I. <i>La reja de hierro</i> : María del Pilar y Manolo el Malagueño.
II. <i>La reja de plata</i> : Carmela Montes y Adolfo Morán. la guitarra,
«Niño Ricardo». | DÍAZ Y SERRAPÍ. |
| 6.º | No me pegue usted (<i>Canción</i>). Antonia Moreno. | S. DE LEÓN Y MORADIELLOS. |
| 7.º | Oro y sangre (<i>Romance de</i> QUINTERO Y LEÓN, <i>sobre música de</i> . . .
<i>La novia del torero</i> , María del Pilar; <i>El torero</i> , Adolfo Morán; <i>El</i>
<i>majo</i> , Juan José. Conjunto y Cuerpo de baile. | BARBIERI. |

SEGUNDA PARTE

- | | | |
|-----|--|---------------------------|
| 1.º | Sinfonía | POPULAR. |
| 2.º | Vispera de boda (<i>Estampa extremeña</i>)
<i>La novia</i> , María del Pilar; <i>La madrina</i> , Adela Villagrasa; <i>El novio</i> ,
Adolfo Morán; <i>El tío Juan</i> , Amadeo Llauradó. Conjunto y Cuerpo
de baile. | MONTERO Y SOLANO. |
| 3.º | Con el pañuelito blanco (<i>Zambra</i>). Carmela Montes | QUINTERO, LEÓN Y QUIROGA. |
| 4.º | Populares . Manolo el Malagueño. A la guitarra, Niño Ricardo. | DÍAZ Y SERRAPÍ. |
| 5.º | La copla de Luis Candelas (<i>Estampas de 1830</i>)
<i>Lola la naranjera</i> , Antonia Moreno; <i>Luis Candelas</i> , Tino Moro; <i>Re-</i>
<i>citador</i> , Juan José; <i>Alguaciles</i> , Amadeo Llauradó, Luis Heredia y
Marcelino Marno; <i>Majas</i> , Cuerpo de bailes. | LEÓN Y QUIROGA. |
| 6.º | Junto a la reja (<i>Baile</i>). María del Pilar. | |
| 7.º | Mal de amor (<i>Canción escenificada</i>)
Carmela Montes, Adolfo Morán, Luis Heredia, Sara de Mesa y An-
tonia Ramírez. | MONTERO Y SOLANO. |
| 8.º | Caperucita y los lobos (<i>Cuento escenificado</i>).
<i>Caperucita</i> , Malena Montes; <i>Los campesinos</i> , «Los Koskeros»; <i>Los</i>
<i>lobitos</i> , Cuerpo de baile. | QUINTERO, LEÓN Y QUIROGA. |
| 9.º | Barrio de la Viña (<i>Canción</i>). Antonia Moreno | MEZQUIDA. |
| 10. | Caminito de Santiago (<i>Estampa gitana</i>)
<i>Narda</i> , María del Pilar; <i>Clavellina</i> , Carmela Montes; <i>La vilana</i> ,
Adela Villagrasa; <i>Santiago</i> , Tino Moro; <i>Clavel</i> , Adolfo Morán; <i>El</i>
<i>viejo</i> , Amadeo Llauradó. Conjunto y Cuerpo de baile. | QUINTERO, LEÓN Y QUIROGA. |

de BURGOS, CABALLERO y CASTELLANOS, realizados por RESSETI.

de JESUS, HIJÓN y CABALLERO, realizados por ENCARNACIÓN y RAULA.

<p style="text-align: center;">TEATRO AUDITORIUM CASINO MAR DEL PLATA</p> <p style="text-align: center;">❧</p> <p style="text-align: center;">MIÉRCOLES 19 A LAS 22.30 HORAS.</p> <p style="text-align: center;">Debut de la Orquesta Sinfónica Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.</p> <p style="text-align: center;">Director LAMBERTO BALDI.</p> <p style="text-align: center;">❧</p> <p style="text-align: center;">PROXIMAMENTE ACTUACION DE LAS CONCERTISTAS DE PIANO:</p> <p style="text-align: center;">ESPERANZA LOTHINGER LIA CIMAGLIA ESPINOSA ELSA PIACCIO PIA SEBASTIANI</p> <p style="font-size: small; text-align: center;">Casa DE FALCO - Rivadavia 2552-56 - Mar del Plata</p>	<p style="text-align: center;"> LOTERIA DE BENEFICENCIA NACIONAL Y CASINOS CASINO MAR DEL PLATA Temporada Oficial 1947</p> <p style="text-align: center;">☆</p> <p style="text-align: center;">GRAN TEATRO AUDITORIUM PRESENTA</p> <p style="text-align: center;">LA Compañía de Bailes y Canciones Españolas QUE DIRIGE <i>Miguel de Molina</i></p> <p style="text-align: center;">☆</p> <p style="text-align: center;"><i>desde el 14 al 18 de Febrero</i> A LAS 22.30 HS.</p>
--	--

GRAN TEATRO AUDITORIUM DEL CASINO											
MIGUEL DE MOLINA	PROGRAMA										
COMPAÑÍA DE BAILES	Y CANCIONES ESPAÑOLAS										
del 14 al 18 de FEBRERO a las 22.30 Hs.											
— PRIMERA PARTE —											
<p>1º INTERMEDIO SINFONICO. — Sinfonía por la Orquesta.</p> <p>2º SEVILLA. — Por Cristina y Moll.</p> <p>3º EN TIERRA EXTRAÑA. — Por Pepita Llaser.</p> <p>4º CAPRICHIO ESPAÑOL. — Por Anita del Río.</p> <p>5º SOLO DE GUITARRA. — Por Esteban de Sanlúcar.</p> <p>6º LA GABRIELA. — Por Pepita Llaser.</p> <p style="text-align: center;">INTERMEDIO DE QUINCE MINUTOS</p> <p style="text-align: center;">— SEGUNDA PARTE —</p> <p>7º EVOCACION. — Sinfonía por la Orquesta.</p> <p>8º BAILLETTE DE PRESENTACION. — Por Aurelio de Vedia y Matilde Montilla, con el cuerpo de Baile.</p> <p>9º ROSA PASTORA Y QUINTILLA GITANA. — Por MIGUEL DE MOLINA.</p> <p>10º DANZA DE LOS PITOS. — Por Cristina y Moll.</p> <p>11º AQUEL MADRID. — Por Pepita Llaser.</p> <p>12º LA NIÑA CARACOLA. — Por MIGUEL DE MOLINA.</p>	<p>13º EL BARBERILLO DE LAVAPIES. — Por Anita del Río.</p> <p>14º SOLO DE GUITARRA. — Por Esteban de Sanlúcar.</p> <p>15º MI RITA BONITA. — Por MIGUEL DE MOLINA.</p> <p>16º DANZA DEL FUEGO. — Por Anita del Río.</p> <p>17º SI VAS A CALATAYUD... — Por Pepita Llaser.</p> <p>18º OJOS VERDES. — Por MIGUEL DE MOLINA.</p> <p>19. SOLERA. — Por Cristina y Moll.</p> <p>20º LA BIEN PAGÁ. — Por MIGUEL DE MOLINA.</p> <p>21º SOLO DE GUITARRA. — Por Esteban de Sanlúcar.</p> <p>22º CANCIONES A GUITARRA. — Por MIGUEL DE MOLINA, acompañado por Esteban de Sanlúcar.</p>										
PRECIO DE LAS LOCALIDADES											
<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 80%;">Fila 1 a 14:</td> <td style="text-align: right;">\$ 6.—</td> </tr> <tr> <td>„ 15 a 17:</td> <td style="text-align: right;">\$ 5.—</td> </tr> <tr> <td>„ 18 a 23:</td> <td style="text-align: right;">\$ 4.—</td> </tr> <tr> <td>„ 24 a 26:</td> <td style="text-align: right;">\$ 3.—</td> </tr> <tr> <td>Plateas altas:</td> <td style="text-align: right;">\$ 2.—</td> </tr> </table>		Fila 1 a 14:	\$ 6.—	„ 15 a 17:	\$ 5.—	„ 18 a 23:	\$ 4.—	„ 24 a 26:	\$ 3.—	Plateas altas:	\$ 2.—
Fila 1 a 14:	\$ 6.—										
„ 15 a 17:	\$ 5.—										
„ 18 a 23:	\$ 4.—										
„ 24 a 26:	\$ 3.—										
Plateas altas:	\$ 2.—										
Decorados y Vestuarios, ideados y creados, propiedad de MIGUEL DE MOLINA.	Realización del Espectáculo bajo la Direc- ción de MIGUEL DE MOLINA.										
Regisseur: JOSE M. CASTRO.											



TEATRO IDEAL

MARTES, 28 de Febrero de 1950
A LAS 7'45 Y 10'45 NOCHE

Presentación de los auténticos

Chavalillos de España

con el espectáculo folklórico arrevistado,
original de A. QUINTERO y R. LEON, música
del Maestro QUIROGA



B U L E R I A

bajo la dirección artística de JOSE DE CABO

..... E L E N C O

Amparito Pinilla
Primera cancionista y bailarina

Pepita Ortega
Primera bailarina clásico español

Goyo Reyes
Primer bailarín clásico español

Hermanos Zarzo
Extraordinaria pareja cómica
Ases de la gracia



Naranjito de Triana
Primer cantaor flamenco

Ricardo Moscatelli
Tenor

Manolito Ortiz
otro primer cantaor flamenco

MARI TERE HERNANDEZ
Bailarina

JOSE LUIS REQUEJO
Bailarin

MERCEDES MATOS
Bailarina cancionista

ANGELITA SEGOVIA
Bailarina

LOLITA CABALLERO
Bailarina

CONCHITA ARANDA
Actriz bailarina

ANTONIO NAVARRO
Guitarrista

AURITA PRADO
Bailarina

HERMANOS RIVERO
Pareja de baile moderno

MANOLO CALVO
Bailarin

Dirección musical: DIEGO CORTES

Coreografía y bailes: PALITOS - Vestuario: H. CORNEJO

Regidor de escena: JUAN AYALA - Decorados: BENSI

Maquinista: SANGREDO - Sostén: AMELIA LAHOZ

La estampa de la jota, montada por
GOYO REYES

El Acontecimiento Teatral del
Año en Madrid

*10. CASA CARFOR - Valdepeñas




EL ARTE LLAMADO «JONDO» DEL TABLADO AL ESCENARIO

En aquel concurso—único en el mundo—que se celebró en Granada, y que citan y recuerdan siempre todos los buenos aficionados al canto, actuó Manolo Caracol—rama del árbol de Faraón—, como le ha llamado recientemente Manuel Díez Crespo—. Pero «El Caracol», como todos los grandes artistas del arte profundo, con una hondura de noche aspirada, que se transforma en jota, era intérprete del canto en fiesta privada, en la clausura de azulejos del «colmao» o, a lo sumo, en el tabladiño «para iniciados» donde se realizaban estas estibaciones. El arte llamado «jondo» tuvo que sobrepasar la desviación comercial de la «ópera flamenca» y presentarse con todo decoro y dignidad en los escenarios para que Manolo Caracol, como todos los auténticos creadores y recreadores de este arte, llegara al gran público.

¿Y quién iba a decir que aquella chiquilla de Jerez, que se llama Lola Flores, y que sabía levantar los brazos como nadie, iba a triunfar también en los escenarios, escoltada de oles y ovaciones, sin ceder ni un ápice en la pureza ortodoxa de lo auténticamente «jondo»?... Es el propio Manolo Caracol—con quien habíamos entre los bastidores del teatro Reina Victoria, de Madrid—el que lanza esta interrogante en el aire, con su voz caliente y expresiva, y luego levanta con intención cínica un dedo, que es como una vela de oscura cera, y dice a guisa de comentario:

—¡En el mundo!

Es muy difícil entrar en el secreto del arte gitano, como es casi imposible seguir estrictamente una conversación entre apoderados, representantes o ganaderos que conciertan una corrida de toros. Todo son medias palabras, alusiones y elusiones, insinuaciones y paráfrasis, valores entendidos sobre los que si uno pide aclaración está a punto de echarlo todo a perder. Sólo encontrará sonrisas despectivas y el vocablo «payo» a flor de labio.

Lola Flores, en quien se hizo verdad el tópico de los ojos de noche, de la tez de

aceituna, del pelo azabache, y Manolo Caracol, siempre exaltado y febril cuando le hablan de cosas relacionadas con el canto o el baile, rechazan todas las campañas que se hacen contra lo que comúnmente se denominan «conjuntos folklóricos».

—Escuche usted—me dicen—, las variedades eran ya un género muerto. Y lo «jondo» y lo flamenco no salían del colmao, de la juerga o del cafetín. Pero llegaron dos poetas con entendimiento claro de lo andaluz, Antonio Quintero y Rafael de León, y un gran músico sevillano, el maestro Quiroga, y aquella cosa misteriosa, que sólo entendían, saboreaban y paladeaban unos pocos, hoy está al alcance de todos. Claro que—añaden—hay conjuntos buenos y malos, pero ya el público sabe distinguir.

Un hombre alto, serio, cetrino, de hablar ronco, mesurado y respetuoso, a quien se le adivina—aunque, por casualidad no lo lleva—el sombrero ancho, interviene en el diálogo. Es «El Caracol» (padre). Dice:

—Perdone «calayero», pero al que ataca a este arte le daría yo un castigo.

—¿Cuál?

—Le haría ir con una hija suya—o con su novia, si es soltero—a la Feria de Sevilla, y cuando esa dama se pusiera la falda de volantes, porque se la pondría, ¡no le quepa duda!, le pararía para preguntar: ¿por qué la viste usted de flamenca?... Y ahora, ¿qué pasa?

Aprovechando el silencio que sucede a la exposición de este raro y fino

sónico castigo, «Caracol», padre, concluye:

—Falta también es de los nuestros. Y no le digo más.

Lola Flores y Manolo Caracol siguen haciendo su defensa del arte «jondo». No hay más que cante grande—afirman—y, sobre todo, originalidad. Antes de don Antonio Chacón y de Silverio Franconetti está «Enrique el Mellizo». Ese es el innovador genial. Donde suene al son del martinete o de la «seguiriyá», donde tiemble la saeta o arda la «soled» o abra su armonía la malagueña, el fandanguillo no tiene nada, que hacer, y respecto a los «sustitutivos»...

—Y ¿eso qué es?

Me miran con asombro, y después se guñan y se dan con el codo, compadeciéndose:

—Usted ha oído hablar de las «milongas» o de las «colombianas»?...

Pero no puedo contestarles. Lola Flores, que, según su propia expresión, baila por todo lo alto «hasta cuando está coja», y Manolo Caracol, que canta «hasta cuando está ronco»—y eso es verdad—, hacen una demostración, explican, con los trémolos del canto grande y con el repiqueteo de las voces de lo «cañí» verdad, esas cosas que sólo quieren decir a medias palabras.

Y la música más antigua que existe les acompaña y el coro de caras y voces moranas de los «egipcianos» les escolta.

Y la vela de cera oscura del dedo vuelve a alzarse rígida en el aire:

—¡En el mundo!

ALFREDO

MARQUERIE

Fotos Sanz

Bermúdez



MANO A MANO

JUANITO VALDERRAMA



Juanito Valderrama, de Torre del Campo, Jaén; «cantaor».

—¿No hay mucho río revuelto en esto del cante?

—Sí, hay un poco de confusión.

—¿Están todos los que son? ¿Son todos los que están?

—Ni son todos los que están, ni están todos los que son.

—¿Faltan y sobran?

—Pues ni faltan ni sobran, ya que el que está es porque lo ha puesto el público, que es el que manda.

—El público acepta todo; ¿no nos dan mucho gato por liebre?

—Mejor que esa frase yo diría que el público no quiere complicaciones ni dificultades.

—¿Todo lo que se oye por ahí es folklore?

—¿Folklore puro?

—Usted sabrá.

—Desde luego que no; lo puro entiendo yo que es el flamenco.

—¿Usted lo es?

—Yo, sí; yo hago las dos cosas: canto flamenco y canto para mayorías.

—¿Hacemos un repaso general de los «cantaores» que hay por ahí?

—Es muy molesto.

—Sin molestar, ¿vamos a llamar a cada uno por su nombre?

—No, que todos son amigos míos.

—Olvidese y siéntese en una butaca. Usted es un espectador a secas; ¿qué dice de «Caracol»?

—Que es muy bueno.

—¿Del «Niño de Marchena»?

—Que es extraordinario.

—Olga, ¿va a jalearse a todos?

—A los que me gustan y son buenos, sí.

—¿Pepe Pinto?

—Muy bueno.

—¿«Angellillo»?

—«Angellillo» es otra cosa — responde después de pensarlo mucho.

—¿Qué cosa?

—Es un gran artista de mayorías, más o menos flamenco; pero un artista muy bueno.

—¿El «Príncipe Gitano»?

—Enrique canta bien.

—¿Antonio Molina?

—Molina tiene una gran personalidad.

—¿Antonio Amaya?

—Mi paisano es distinto; es otro género — responde rápido.

—¿Pepe Blanco?

—Es un gran cancionero — no lo ha pensado.

—¿Me he dejado alguno en el tintero?

—Pues sí; quedan algunos que, con menos cartel ante el público, tienen un sitio entre la afición, así Varea y Malrena, y otros menos actuales, como Vallejo y «la Niña de los Peines», que son dos figuras máximas.

—Dígame: ¿por qué salen «cantaores» como si fueran setas?

—¿«Cantaores» como setas? Pues cada quince o veinte años sale uno bueno. ¿Usted ve que hay tres mil quinientos? Pues los buenos no llegan a media docena.

—¿Usted se ha oído?

—Cojo un disco y lo escucho; ¡cómo no!

—¿Le gusta?

—Algunas cosas, sí; otras, no. A veces el público coincide conmigo y a veces no.

—¿Oye a los demás?

—Sí, y me gustan «Marchena» y «la Niña de los Peines».

—Dicen que la letra de sus canciones es suya; ¿es verdad?

—De muchas de ellas: «El emigrante», «El caminante solitario», «La primera comunión», etc., y todas las de la película «El rey de la carretera».

—¿Por qué cantan ustedes sólo pensando en un público popular?

—Porque es el que más siente esto y la comprende. Y así las coplas salidas del pueblo son las mejores. Oiga esta, muy antigua, de autor anónimo:

«Los alres llevan mentira;
el que diga que no miente,
que diga que no respira.»

—Muy bien dicho; sí, señor — corea su guitarrista, «Niño» Ricardo.

—¿Quiere usted otra? — ofrece el «cantaor».

—No, que nos meteremos en juerga...

DEL ARCO



FLAMENCO

NARANJITO

José Sánchez «Naranjito» de Triana, cantaor, guitarrista, constructor de guitarras, estudioso del canto, profesional de cuerpo entero, con casi treinta años de oficio a las espaldas, acaba de grabar un disco, el cuarto de los de larga duración que ha hecho solo. Malagueña de «La Trini», cantes de La Unión y Almería, cantina, seguidilla, caracoles, petenera, polo, soleá apolá, fandango de El Glorío, malagueña de «El Melizos» y tientos, forman la nómina de esta grabación, en la que se mezclan cantes de varias provincias, estilos personales de varios maestros, cantes «paraos» y rítmicos, en una especie de pequeña antología del saber y las facultades de Naranjito.

Este hombre, que en su día aportó a la historia del flamenco una nueva forma de ser, es quizás el cantaor joven que más sabe de su oficio, el único que da opiniones irrefutables por la solidez de sus conceptos. Preocupado desde que inició sus primeros pasos en el arte por el origen, la evolución y la historia de cada cosa que hacía, tiene hoy día una cultura flamencológica fuera de lo común, apodada naturalmente en su voz y su dedicación. Lo voy a decir de una vez: es un cantaor que llegará muy alto, mucho más de lo que está ahora, y que lo hará por derecho propio.

Me alegro de que Naranjito —que ahora está cantando en «Los Gallos»— haya grabado «larga duración». El verano pasado, en la crónica de un festival flamenco, escribí que preocupaba ver cómo un cantaor como Naranjo se estaba encasillando en dos o tres cantes, sólo porque el público se los pedía insistentemente, porque parecía que era más fácil seguirle la corriente que imponerse y demostrar que poseía poder y sapiencia para hacer otros cantes, y que podía construirlos dignamente. El disco es, para mí por lo menos, como si se hubiera sacudido el yugo de esa servidumbre.

Es una grabación que llenará al rotundamente aficionado. Naranjito cuida celosamente de tonos, de medidas, de formas. Desde su joven magisterio de conocimientos, afronta, seguro de sí, el dictamen de los que, sabiendo, son gente en el canto. Grabación con valor documental. Anticipo de un próposito o unas posibilidades. Naranjito —joven madurez— podrá, cuando quiera, poner en pie toda una antología de cantes. En su hechura, en su voz, en su verdad y en su respeto.

Pepe Marchena, puntal del cante

“No hay cante payo ni cante gitano; lo único que hay es cante andaluz, que lo da la tierra, no la raza”

«Fui el primero en cantar flamenco con orquesta, en 1925, porque así lograba atraer más al público para nuestro arte»

Llevo diez minutos delante de la máquina y no sé por donde empezar. He pasado con don José Tejada, «Niño de Marchena» o Pepe Marchena, seis horas oyéndole contar su vida artística y escuchándole cantar, y ahora no sé cómo condensar la lección magistral que me ha dado este hombre. Pepe Delmido, marchenero militante de primera fila, arregló la entrevista, a la que también asistieron su hermano Juan, Pedro Yáñez, el guitarrista Benito de Mérida y mi compañero Blázquez. El maestro —título que le reconocen incluso los partidarios de su gran amigo y eterno rival, Caracol— viste a su aire: camisa de cuadros rojos y blancos, jersey azul celeste, pantalones bermellón, zapatos claros, chamarra verde oliva y pulsera de oro. Nadie sabe a ciencia cierta su edad, que él oculta tras un físico cuidado, pero hasta el menos aficionado sabe que lleva «en el arte» por lo menos sesenta años. Es quizá el único artista al que siguen aplaudiendo los bisnietos de sus primeros admiradores y, desde luego, una página o un capítulo entero de la historia del flamenco, un arte que lo debe casi todo lo que es en la actualidad.

—Ya sabes que nací en Marchena, y por eso llevo ese nombre como seudónimo, pero no te digo la edad, porque, al fin y al cabo, todo el mundo la sabe o la sospecha. Desde chico oí cantar a mi padre, que era un buen cantaor aficionado, y también desde muy chico empecé yo a cantar; la primera vez que lo hice en público fue en un festival en Fuentes de Andalucía, teniendo yo doce años, acom-

pañado por Pepe Pachica, que no era profesional, pero que tocaba la guitarra estupendamente. Por el año 1916, teniendo yo trece, hice una tournée por La Puebla, Osuna, Estija, Alcalá y Paradas, cantando por los casinos y pasando luego una bandeja; siempre me acompañaba Manuel Velmé «El Indio Manuel», que era entonces un guitarrista modesto y que luego llegó a ser muy famoso en Sevilla. Después de esta gira me establecí en Jerez y me puse a cantar (seguitrías y soleá, que era lo que hacían los cantaors de la época) en un colmado que se llamaba «La Candelaria», donde también actuaban Maestro Cabeza, que era zapatero, El Loli de Jerez, El Chicharro, Carapiedra, Luisa Requejo, El Chuli de Jerez y un guitarrista que se llamaba Cristóbal. Por aquel entonces «La Candelaria» era la catedral del cante. Luego me vine a Sevilla a cantar en el Duque.

—¿Cómo era el ambiente flamenco de la Sevilla de los primeros años de este siglo?

—Pues mira, en el Duque cantaban conmigo José Rodríguez «El Colorado», Fernando el Herrero, Rafael Pareja, Salvatorillo, que era compadre de Chacón, El Gordete y Cayetano el Pintor, que tenían sus oficinas por el día y por la noche cantaban en las fiestas que se terciaban. Los profesionales, es decir, los que vivíamos de eso, éramos, aparte de mí, que era el más joven, Chacón, Pinto, Torre, Carbonerillo y Tomás Pavón, que actuábamos juntos en el Novedades, cobrando un duro los «normales», ocho pesetas las figuras y doce Chacón. Yo, cuando terminaba allí, me iba de juergas para sacar unas pesetas extras, siempre acompañado del Niño Medina, Cepero, que era de los que más dinero ganaba por entonces, y el Cojo de Málaga. También había cantaoras, pero la única que actuaba, y eso en las ferias de los pueblos, era la Niña de los Pelnes. Era una época en la que los cantaors tenían que ser además valientes; el prototipo era Chacón, que era un verdadero deportista, un señorito, rumboso y desgarrado, que no le hacía gracia a los señoritos que pagaban las juergas porque siempre quería ser más que ellos. Era también la época en que se llevó por primera vez el flamenco a un disco —de pizarra, entonces—, que lo hizo el Cojo de Málaga.

—Maestro, ¿qué le gustaba al público de entonces?

—Se cantaba de todo, pero lo que le gustaba a la gente, como siempre ha pasado, eran los fandangos; en cuanto a los intérpretes, los mejores y los que más agradaban al público eran Tomás Pavón y Chacón.

—¿Era también por esta época cuando empezaron a interpretarse esos cantes «americanos»: vidalitas, colombianas, guajiras...?

—No, ¡qué va! Esos cantes me los inventé yo el año 1927, sobre la base de unas canciones populares mexicanas que me enseñó Juan Bringas, un amigo de Gaona el matador de toros, y que yo me-

SUYBALEN
CAMISERIA DE LUJO
EN LOS MEJORES ESTABLECIMIENTOS

tis por el aire flamenco para que llegara más al público.

—Volvamos, maestro, a su historia, que se nos había quedado en Sevilla hacia el año veinte...

—A primeros del veintuno me fui a Madrid con Pareja, mi padrino, que era un cantor muy bueno, y Arturo Pavón, padre del actual Arturo, que tenía una voz muy fea, pero que era un sabio del canto. A Arturo lo oí yo en un mano a mano con Chacón por martinets, en el que se cantó por lo menos doce o quince tipos distintos, pero de martinets de verdad, y no como los de ahora. Cuando yo llegué a Madrid ya estaba allí Chacón, Cepero y Escacena, y se cantaba flamenco todas las noches en Villa Rosa y Los Gabrieles. También por esa época me centré y me reorganicé, haciendo unas turnés en las que llevaba a Vicente Pantoja y Antonio el Mellizo, hijo de Enrique y mucho mejor cantor que él.

—¿Fue entonces cuando grabó usted su primer disco?

—Sí; eso fue en el año 1921 y llevaba «La Rosa».

—¿También fue 1921 el año de su primer espectáculo flamenco?

—No, eso fue en 1924. Carlos Vedrines, suegro de Lusarreta, hoy vicepresidente del Real Madrid, que era entonces mi representante, me propuso hacer un espectáculo al que él llamaba «ópera flamenca» y en el que iban a actuar los mejores cantores de la época. Fuimos a medias y lo montamos con ese mismo nombre.

—«Ópera Flamenca», llevando a Chacón, la Niña de los Peines, Cepero, el Cojo de Málaga y yo. No te puedes hacer idea del éxito que tuvo; tanto, que lo mantuvimos hasta 1929.

—¿Y espectáculo con libreto?

—También hice yo el primero, en 1926: «Cancionera», que los hermanos Álvarez Quintero me autorizaron expresamente a adaptar para darla cantada.

—Maestro, volvamos a la historia...

—En 1926 inauguré aquí el patio del hotel Alfonso XIII (ya sabes que primero se hizo el patio y luego el hotel) con Chacón, Ramón Montoya y Carrito de la Jeroma; poco después estuve también en una fiesta que le dieron los duques de

ESTA TARDE, TEATRO FLAMENCO EN LA PUEBLA DE CAZALLA

Hoy y mañana, a las ocho y media de la tarde, se presentará en el cine San José, de La Puebla de Cazalla, la obra teatral «Oración de la tierra» de Alfonso Jiménez Romero, que será interpretada por Fernanda Romero, Diego Clavel, José Domínguez «El Cabrero», Joaquín García Real, Manuel Reina Vera, Adela Abad, Esperanza Hidalgo, Rocio Jiménez, Victoria Montes, Victoria Rueda, Consuelo Vidal y Juan Morilla, bajo la dirección de Alfonso Jiménez Romero y Francisco Díaz Velázquez.

La obra es una tragedia de ambiente andaluz, donde el coro clásico ha sido sustituido por un grupo que cumple esa misma función mediante la interpretación de cantos y bailes flamencos. El diálogo ha sido sustituido por formas folklóricas, de las que se ha extraído su simbolismo, para lograr un espectáculo de raíz popular.

La obra cierra la trilogía de Jiménez Romero sobre el mundo andaluz y es, en cierto modo, una continuación temática de su «Oratorio».

Alba al rey en el palacio de las Dueñas. En el año treinta, después de la «Ópera Flamenca», que ya te dije que la estuve poniendo hasta finales del 29, hice una turné por Francia con Ramón Montoya, y luego me volví a Madrid y me estuve una buena temporada sin trabajar, porque yo he sido siempre un bohemio y me ha gustado trabajar cuando me apetece. Luego, ya en 1933, hice «Cuadros de Romero de Torres», de un periodista que se llamaba Portillo, y al año siguiente, «Consuelo la trianera», que precisamente la estaba poniendo en Cartagena cuando estalló la guerra.

—¿Y su primera película, maestro?

—Fue poco antes de la guerra y la producía Lauro Castriño; no me acuerdo de cómo se llamaba, porque Ramón Montoya —que también actuaba en ella— y yo nos tuvimos que ir a la mitad, porque no nos pagaban. La primera película que hice realmente fue «Martingala», junto a Lola Flores, que entonces tendría dieciocho años; estoy hablando del año 1939, en el que también presenté el espectáculo «La encontré en la serranía», de Rambal y López del Alamo, que tuvo mucho éxito y pasé por toda España.

—Maestro, usted que ha sido el primero en tantas cosas, ¿también lo fue en ponerle música a las poesías, tal como ahora está de moda?

—En 1924, y ahí está grabado en un disco de pizarra para el que no se lo crea.

—¿Cuándo viajó usted por primera vez a América?

—En 1914, a Buenos Aires, pero me quedé allí hasta 1916 recorriendo casi todo el continente. Por cierto que en Buenos Aires hice con Paco Laberinto y Terremoto el mayor espectáculo, llamado «Feria en Sevilla», que fue el primer programa completo de un teatro que se retransmitió en directo por la radio.

—...Y luego, de vuelta a España...

—Sí, con «Pasan las coplas», que tuvo un éxito tremendo. En este espectáculo iban Rosita Durán, Cepero, Sevillano, Juan Varea Guerrita, el Americano, Fregenal, Ramón Montoya y una de las Ortega, que era la que llevaba el ballet. Para entonces ya me sentía yo un poco maduro y

cambió lo de «Niño Marchena» por Pepe Marchena.

A partir de los años cincuenta, Pepe Marchena es ya el artista de hoy, el Marchena que todos conocemos, mundialmente famoso, colmado de galardones y en permanente olor de multitud. A principios de esa década grabó una «Antología del canto» (cinco discos, sesenta y ocho cantos), que mereció el «Disco de Oro», por ser la más vendida. Con lo hecho hasta ese momento, podría haberse retirado siendo ya un elemento decisivo en la historia del flamenco, pero no, él necesita cantar continuamente, porque el canto es su vida. El maestro sabe de esto como pocos, así que llevo la conversación por otros derroteros, para «sacarles» respuestas que son como lecciones magistrales.

—Maestro, los cantos, en su evolución, ¿tienden a crecer o a acortarse?

—Mira, el canto es como el toro; dicen que los toros hoy se caen, pero si se les lleva por bajo, despacio, no se caen ni uno. Pues en el canto es lo mismo, porque de lo que se trata no es de gritar, sino de expresar, y cuando se olvida esto... ¡se ve cada cosa!

—¿Hay un canto payo y otro gitano?

—No, no hay más que un canto, que es el andaluz y que se caracteriza por su musicalidad. Desde luego, hay formas o estilos, pero canto sólo uno y no es ni payo ni gitano, sino de todo el que haya nacido por aquí; es la tierra lo que da el sello, no la raza. Mira, un ejemplo: la guajira, que es un canto traído de Cuba y «metido» por flamenco, se ha perdido allí y aquí ha enraizado de tal manera que ya es nuestro.

—¿Se puede hacer flamenco cantando con orquesta?

—¡Hombre, claro! La primera vez que lo hice fue en 1925, para atraer más aficionados al canto, porque a la gente, al público, lo que le gusta de verdad es la melodía y con orquesta se consigue mejor. Por cierto, recuerdo que lo primero que hice así fue un pasodoble que se llamaba «Sol y sombra», del maestro Mostazo.

—Hablemos de flamencólogos...

—No, hombre, de eso no, que hasta el nombre es «cachondeable». Yo conozco a

oficinas a la medida

En el enclave central del mundo de los negocios sevillanos, «La Avenida», y en el Edificio del Banco Comercial Transatlántico usted puede disponer de los metros cuadrados de OFICINA precisos para su empresa

MIGUEL A. BERMUDO
PLAZA NUEVA, 19-20 TEL. 227612

RELOJES DE CONTROL ITR
ASISTENCIA, COSTOS, PATRONES, VIGILANTES

VARFLORA, 34 Tlf. 227601 SEVILLA

Ruiz

Tresillos, dormitorios, comedores
¿BUSCA UN MUEBLE DE ESTILO?
...EL MUEBLE INGLÉS DE RUIZ
Avda. Sánchez Arjona, 14. Tl. 278283

A B C. MARTES 12 DE DICIEMBRE DE 1972. EDICION DE ANDALUCIA. PAGINA 71.

muchos y la mayoría no saben y ni siquiera tienen afición.

—Bueno, pues hablemos de los festi-
vales...

—No conseguirás que te diga cuáles me gustan y cuáles no, pero sí te diré que si yo hiciera alguno sería sobre estas tres bases: precio popular (¿no dicen que se organizan para el pueblo, pues por qué poner la entrada a trescientas pesetas?), cantaores del gusto del público (y así se escucharía a Valderrama, a Farina, a Antonio Molina, a Caracol, a mí...), y que cada cantor explicara antes de actuar la historia de los cantos que iba a hacer. Así serían populares y de difusión del canto, que es lo que no son ahora.

—¿Qué hay del famoso «triángulo» de los orígenes de los cantos?

—Nada de nada, y la prueba es que el que mejor cantaba por soleá se llamaba José Llanda y era de Andújar, que no está en ninguno de los triángulos que circulan por ahí.

Pepe Marchena habló —e ilustró cantando— del origen de la caña, del de la saca, de la soleá-petenera, de los cantos de Triana, de la voz, del compás, de los cantaores que saben cantar para bailar... Seis horas de conversación no pueden resumirse así como así. Necesitaría más páginas, más tiempo, pero ahí queda algo —muy poco— de lo que me dijo este hombre, que hace cuarenta años que ostenta el título de «maestro de maestros», sin que nadie ose poner en duda su derecho a usarlo. Son sesenta años de artista, y justamente los años más importantes para el flamenco. El y su rival y amigo Caracol son los dos puntales sobre los que se sustenta todo el tinglado del canto, y a uno u otro han salido y salen todos los cantaores jóvenes, es decir, con menos años que ellos.

Es materialmente imposible la recopilación. Han surgido —sugestiva multiplicación— nombres, lugares, fechas, situaciones, motivos..., enreujadas, todas, donde se fragua —al golpe musical de una garganta— la historia de un canto o un estilo que supervivieron a esa guerra permanente de los «ismos» o los «istas». Yo no sé qué formas gramaticales se inventaron para el canto pero lo cierto y verdad es que las filias o las fobias —tema que tendremos que tocar— en este mundo flamenco, todo se remata en un «eros» de filiación casi mitológica, que —esto no hay quien lo derribe— provoca legiones de partidarios. Yo he estado, junto al maestro, en la esquina misma de Lumbreras, la calle que pide a gritos un bautizo nuevo para uno de los monstruos sagrados del canto. Y he escuchado, allí, a la antitesis, al monstruo que derivó por otros derroteros, que buscó distintas formas, que hizo un canto mayoritario, de gran público, de multitudinaria audiencia. Los «eros»... Eso de que el mundo es un pañuelo lo he visto, y vivido, tan de cerca... La porcelana y el cobre; la piedra hecha encaje y la roca viva del acantilado; el langostino de Sanlúcar —aquí define Pedro Vázquez— y el jamón de Jabugo. Yo en medio, y dos gustos, dos divisiones. Los «eros»... Pepe Delnido y Pedro Vázquez, eficacísimos peones de brega para la chachara y el recuerdo, por un lado; enfrente, Juan —también Delnido, como el otro— y el que escribe de «offsidés» y trasposos. Benito de Mérida ha estado —notario impasible, dando fe con trémolos y arpegios— encerrado en su aire indiferente. Marcheneros y caracoleros, sencillamente comentaban.

Pero de todo esto algo sacho. En esto del

cante entre calé y gachó no caben buenas aventuras. Siempre el respeto. Que los demás se peleen. Así debió ser lo de Juan y José. Y siendo dos pilares —puntales de dos estilos rotundamente revolucionarios— nunca se produjo la división —respeto por respeto—, porque nunca, creadores, se pudo generar la equidistancia entre las voces, los ceos, las formas o el estilo.—Juan Luis MANFREDI.

POSPORITO, NARANJITO de Triana y José Cala «El Poeta», ofrecieron un recital con motivo de la inauguración de la Peña Flamenca de La Carolina, celebrada el pasado viernes.

SE HA puesto a la venta el último disco de Pepe Aznalcóllar, en el que interpreta fandangos, alegrías, bulerías, romances, soleares y milongas.

EL DOMINGO actuaron en el programa de TVE «Tarde para todos» La Cambria y sus gitanos, que presentaron varios números de reciente creación.

JUAN PENA «El Lebrijano» se presentó el sábado en Sevilla en un tablado, en el que permanecerá durante toda esta semana.

EL ÚLTIMO disco de Manuel Soto «El Sorderas», Copa Jerez de Cante Flamenco, ha sido puesto a la venta a finales de la semana pasada. Recoge bulerías por soleá, fandangos, alegrías, malagueñas, soleares, bulerías, seguriyas, fandangos de El Gloria, mirabrás, tantos, soleares de Jerez y tangos.

MERCHE ESMERALDA ha sido nombrada madrina del paso del ecuador de la IV promoción de profesores de Educación Física y Deportes.

Canon no es sólo óptica prodigiosa

Su compra
en los establecimientos
autorizados da derecho
a otros importantes
beneficios.



- 1- Certificado oficial de despacho, acreditativo de la legal importación del aparato, con garantía de carácter internacional.
- 2- Servicio post-venta eficaz y rápido.
- 3- Revisión gratuita al término del plazo de garantía.
- 4- Participación en importantes sorteos y concursos de fotografía, con premios de viajes a Holanda, material fotográfico, etc.

ATENCIÓN A LOS NUEVOS PRECIOS CANON:

TOMAVISTAS

Auto Zoom 518 12.320 - ptas.*
Auto Zoom 318-M 7.500 - " *

CAMARAS

EXEE Reflex 10.400 - ptas.*
Nueva CANONET 28 4.650 - " *

* + impuesto de lujo

Canon

Establecimientos de venta autorizada en Sevilla y Córdoba:

Optica
Calle de Volcanes

O'Donnell, 24 y 28
Olavide, 3
SEVILLA

OPTICA

Optica
Guillermo
SEVILLA

Optica
Calle de Llanos

Avda. Guicipo de Llanos, 32
SEVILLA

Studio
JIMENEZ

Plaza Falange Española, 6
Eduardo Dato, 99 - Ac. E
Avenida Sánchez Ariena, 3

Generalísimo, 15
Av. La Viñuela, 17
CORDOBA

Miguel Acal Jiménez es crítico de flamenco y asiduo colaborador de ABC.



Manuel López Quiroga es compositor.



Adelita Domingo es maestra de tonadilleras de Sevilla en su escuela de la Alameda de Hércules.



¿Ha pasado la época de la canción andaluza? ¿Las melodías modernas la han relegado a un segundo plano o simplemente está atravesando una mal momento del que más tarde o más temprano resurgirá con más fuerza si cabe? Desde el año 1945, en que la tonadilla andaluza alcanzó su momento de esplendor, hasta estos momentos en que atraviesa un profundo bache, primeras figuras pusieron su voz a temas

tan inolvidables como «Ojos verdes», «Y, sin embargo, te quiero» o «Torre de arena». Nombres y canciones que han marcado un hito no sólo en la historia del espectáculo, sino en la de nuestra propia historia nacional. Hay que tener en cuenta que la canción andaluza representa la idiosincrasia de un pueblo llevada a las notas musicales, y esta es una razón de peso para que no muera.

¿Está en decadencia la canción andaluza?

Prefiero denominarla canción andaluza, dice Miguel Acal. No es chauvinismo ni ansias patrióticas de reivindicación. La canción andaluza ha tenido figuras de un indudable valor que no eran andaluces. Basta el ejemplo de Concha Fiquer, la que siempre he estimado como la más importante de todas las conzonetistas que hemos alumbrado en la historia. Pero para cantar en andaluz no es absolutamente necesario haber nacido en esta tierra. Y lo cierto es que la mal llamada canción española no es más que un lenguaje andaluz cantado por señores y señoras que pueden ser, o no, de Andalucía. Lo que sucede es que esta tierra nuestra, paridora de tantas maravillas, siempre ha sido mal entendida por nosotros mismos y explotada, manipulada y exprimida por otros. De la canción andaluza se han apropiado todos los demás para cambiarle el gentilicio por otro que, siendo aún más importante, no es exacto. Un lenguaje no es más que la expresión oral de un determinado carácter histórico formado por circunstancias diversas y diferenciadoras. En este sentido, la canción española es andaluza esencialmente, en tanto reproduce situaciones, más o menos tópicos y folcloristas que tienen su ubicación ideal en Andalucía.

El amor y los celos, continú, la amistad y la muerte, el odio o la esperanza tienen un tratamiento andaluz. Es imposible encontrar un tipo de música más imaginativa, más variada, en cualquier otro rincón español. De ahí, posiblemente, la confusión existente, permitida lamentablemente por nosotros mismos, entre flamenco y canción andaluza. En el flamenco, estrictamente considerado, no se dan situaciones melodramáticas. Su esencialidad se encuentra en el enfrentamiento del hombre con verdades fundamentales y, a veces, ajenas a su libre albedrío. En la canción, con respecto al cante, es posible el alargamiento, la narración de una situación determinada, a partir de una idea concreta. En el cante, sin considerar la puesta en escena comer-

Pasa a la primera columna de la página siguiente

La canción andaluza ha sido y es en la actualidad, para mí, un insuperable éxito, y digo insuperable éxito porque desde la infancia tuve inclinación de hacerme compositor. Ya en mis comienzos, en la carrera musical, que es una carrera que no se termina de aprender nunca, mis grandes maestros de piano, armonía y composición me prohibieron que hiciese música, señala el maestro Quiroga.

Eran los maestros, de piano, González Gálvez; de armonía, el gran organista de la capital hispalense Luis Mariani; de fuga, contrapunto y composición e instrumentación, el maestro de capilla de la Catedral Eduardo de Torres. La primera composición que hice fue en el año 1912, tenía yo trece años. Naturalmente, fue una canción, en su ritmo de pasodoble, y fue un gran éxito, pues se estuvo cantando cinco o seis años seguidos. Se llamaba o se llama la canción «La Velá de San Juan» y la estrenó Dora la Cordobesita en el Salón Imperial de la calle Sierpes de nuestra Sevilla. Como ya empezaban los foxtrots a entrar en el mercado, la gran artista Dora me estrenó «El foxtrot gitano».

El año 1917 estrené tres zarzuelas en el desaparecido teatro de El Duque, que estaba cerca de la Campana.

Con gran ilusión me marché a Madrid, en donde había más campo para triunfar en la difícil carrera de la música, y empecé a componer canciones, de las que nombraré unas pocas para no cansar a mis queridos lectores.

Las más salientes son: Ojos verdes, María de la O, Ay, Maricruz, Doña Sol, María Magdalena, No te mires en el río, A la lina y al limón, La Parrala, Almudena, La Lirio, Zapatitos de charol, Lola Montes, La niña de la estación, Coplas de Luis Candela, La niña de fuego, La salvaora, Francisco Alegre, Y sin embargo te quiero, Manuela la de Jerez, Capote de grana y oro, Coquito madrileño, Ay pena penita, y tantas otras, que llegaría a ha-

Pasa a la segunda columna de la página siguiente

«Desde el año 45, aquel año triunfal de la tonadilla andaluza, las principales figuras de nuestra canción popular han pasado por mi escuela. Y no es que lo diga yo —dice Adelita Domingo—, que ahí están las fotos dedicadas a su maestra de las Paqueta Rico, Rocío Jurado, Lolita Sevilla, Micaela, Imperio de Triana, Gracia Montes y tantas y tantas otras que llegaron a ser primerísimas figuras del arte.

Yo, que he conocido, ¡figúrate si lo he conocido!, el tiempo de esplendor de la canción andaluza, no tengo más remedio que reconocer que estamos pasando por horas bajas, muy bajas. Por delante que vaya mi convencimiento de que la canción andaluza no puede morir nunca, porque representa el sentir de un pueblo, su expresión, que a ver quién puede con eso; pero vaya también mi pésame, pues estamos viviendo horas de luto en la tonadilla, sobre todo, qué gran pérdida, después de la muerte de Rafael de León, un poeta de verdad, con mucho sentimiento. Ah, eso sí, la canción andaluza posee un tesoro de canciones, una herencia tan rica, que siempre existirá mientras haya una sevillana graciosa, con arte, que sepa cantar el «Ojos verdes». Tú ves; eso no ocurre con la canción moderna, que es como un cohete: un éxito nunca dura más de dos meses. Las tonadilleras nunca mueren.

Desde luego, yo no voy a culpar a las primerísimas figuras de la tonadilla del bache que atraviesa nuestra canción. Ellas, lo que pasa con Rocío Jurado, son artistas de los pies a la cabeza, igual cantan unas alegrías, que canción andaluza, que un tema moderno. No estoy conforme con los que dicen que las estrellas se hayan dedicado a cantar canciones modernas, abandonando lo otro, lo nuestro. Qué va. Siguen en la misma línea; pero han evolucionado. Respetan lo viejo; y la juventud las quiere y las oye y les gusta verlas en el escenario. Allí, en el escenario quería yo ver a algunas modernas que se creen artistas. En el escenario, con el público frente a frente y sin trucos,

Pasa a la tercera columna de la página siguiente

DEBATES DE A.B.C

● **Miguel Acal:** «De la canción andaluza se han apropiado todos los demás para cambiarle el gentilicio»

Viene de la primera columna de la página anterior □

dial, que tan degradante es en ocasiones, todo se hace concreto, todo se sintetiza hasta la reducción al grito.

Creo que es fundamental esta división porque nos sitúa ante dos esquemas espirituales claramente diferentes, aunque con connotaciones similares, dado que el lugar de nacimiento es el mismo. Si a este dato unimos la traslación al escenario, la comercialización similar para ambos, encontraremos la razón del equívoco habitual fuera y dentro de nuestras fronteras.

Al principio nombré a la Piquer. Creo que en ella, por mor del andalucismo absoluto de letristas y músicos, se dio el encuentro ideal. Su voz y sus maneras, su escenificación escueta y su interpretación sencilla, lograron la más alta cima de calidad. Naturalmente los tiempos han ido cambiando y, con ellos, la visión estética, musical e interpretativa de esta música.

Los nombres de Marifé de Triana, Lola Sevilla, Paquita Rico, Lola Flores o Gracia Montes son importantes, en la escalada hacia la fama, hacia la popularización de esta música que, por andaluza en escena, es española. Isabel Pantoja, María José Santiago o María Vidal son realidades importantes —naturalmente sujetas a los avatares promocionales, a los enjuagues económicos de las casas discográficas— de la actual canción andaluza.

Y, por encima de todos, una voz que se está convirtiendo en mito: Rocío Jurado. En ella han vuelto a encontrarse las cualidades y las calidades necesarias para conformar una estrella. En ella han vuelto a conciliarse los ingredientes para obtener el pasmo, la emoción y el dandé que han sido definidores de la canción nuestra.

● **Maestro Quiroga:** «Los primeros compositores de la canción andaluza fueron los pregoneros»

Viene de la segunda columna de la página anterior □

cerse interminable su mención, manifiesta al maestro Quiroga.

Zarzuelas después de las tres que estrené en El Duque de Sevilla, que se llamaron «El Corrijo de las Matas», «El presagio rojo» y «Sevilla, qué grande eres», aquí, ya en los Madrides, estrené una a cuantas. Entre ellas —que yo me acuerdo— «La marquesa Chulapa», «Los años del barrio», en el Puencarral; en el teatro de la Zarzuela, «Gloria de la peñonera», que fue un grandioso éxito, estrenada por la inolvidable cantante y bailarina Mari-Cruz, manifiesta el maestro Quiroga.

Hicimos para muchas estrellas espectáculos, que Quintero y León bautizaron con el nombre de «Espectáculo folklórico», cuando en realidad debieron llamarse «Revista andaluza». Fueron en total los espectáculos, para varias estrellas del momento, unos cincuenta y dos. En algunas temporadas llegamos a tener en tres teatros obras nuestras. ¡Suerte! Debo a la canción andaluza toda mi popularidad, y, ahí, naturalmente gracias a Dios. De dónde, cómo y por qué van a saber los lectores, a través del maestro Quiroga —sevillano acérrimo—, cómo nació y se formó la canción andaluza.

Sabemos que los árabes vendían toda clase de mercancías en sus respectivos rucos y a los visitantes que querían comprar les decían las preciosas a través de unas bonitas cantinas.

Una vez que fueron expulsados de toda Andalucía los árabes empezó una época —en Sevilla sobre todo— de vender todos los artículos cantando unos pregones que algunos de ellos daban gusto de oírlos. Todos los vendedores eran autores más o menosafortunados. Muchas gentes se asomaban a ventanas y balcones para escuchar aquellas frases musicales tan bonitas. Y si la canción andaluza se fue formando por los pregoneros, yo de pequeño también me inspiré en ellos, señala el maestro Quiroga.

Creo firmemente que los primeros compositores de la canción andaluza, española, fueron los pregoneros, afirma el maestro Quiroga.

En todas las canciones que existen están reflejadas la mar de pregones y rancias preciosas. Por otra parte, el pueblo andaluz, sin reconociendo la influencia árabe, le ha dado luego su personalidad, ya que las canciones provienen de los usos y costumbres de sus gentes.

Y para terminar diré que yo tengo toda la inspiración que Dios me dio, que yo le he puesto en la canción andaluza y que a los dos debo mi fama.

Y con más edad que la sopa del pueblo, todavía estoy componiendo una obra grande —en dimensión— que se titula «Las ocho hermanas andaluzas», letra de Salvador Guerrero, y que de cada provincia cuentan las ocho obras poéticas, dando a conocer en ellas todos los principales monumentos que encierran las distintas provincias andaluzas.

● **Adelita Domingo:** «Las estrellas de la canción andaluza nunca mueren, a pesar del bache que atravesamos»

Viene de la tercera columna de la página anterior □

sin «play-back». A ver qué hacen. El ridículo; no ves que no hay artistas, gente como Juanita Reina, la Piquer, Lola Flores, que cantan hasta sin micrófono y con el piano desafinado.

De verdad, es que es de pena como está el arte. Yo vengo de Madrid, de estrenar un espectáculo con las niñas de mi academia, y hay que ver, hay que ver. Así cualquiera. Está tan mal el arte, que hoy en día cualquiera que se lo proponga puede ser artista, con tantos trucos como se han inventado para dar el pego en escena. Antes, las estrellas se hacían a fuerza de dejarse la voz en cada actuación. Como Marifé, que ahora, hace poco, ha actuado en una discoteca cantando tarde y noche, dos funciones, catorce canciones en cada actuación y sin trucos, un éxito apoteósico. Y no es que hoy no haya afines que el día de mañana puedan ser una Marifé, nada de eso, que aquí en mi escuela hay unas cuantas que son auténticas profesionales; lo que ocurre es que no hay preparación. Salvo unas pocas que acuden a escuelas y academias, que pueñ su estilo, las artistas de hoy no se preparan como hay que prepararse, actuando sin trucos.

Yo ya digo que mi convencimiento es que esto tiene arreglo. Claro, que lo primero que habría que lograr es que la Televisión Española pusiera programas muy malos por la noche y no hiciera su competencia a los teatros y los espectáculos. La televisión es, en parte, responsable de la crisis del teatro y los espectáculos. Ahora, con el vídeo, va a ser el acobose. Ahora, seguro, se cargan el cine.

Por último, quisiera decir desde aquí, desde esta tribuna pública, que a ver cuando la Junta de Andalucía organice un homenaje para Rafael de León, un poeta que tanto ha dado a Andalucía, un sevillano inmortal, y otro a Estrellita Castro. Yo colaboraría desinteresadamente, que no soy vascas, y las artistas andaluzas, se lo digo yo, estarían encantadas de sumarse al homenaje. También quiero desde estas páginas, otorgar mi reconocimiento a otro gran maestro olvidado a la hora de su muerte por Sevilla. Me refiero al maestro Naranjo, que compuso las primeras canciones de Juanita Reina y se murió y nadie habló de él. Y también, ya acabo, quería decirlo a los señores flamencólogos del flamenco, que la canción andaluza existe y también es arte, ¿o no?».

TENERIFE
DESDE SEVILLA
7 DIAS, DESDE 21.000 PTAS.
● Avión, Hotel, Traslados, Fiesta de Bienvenida y Seguro



VACACIONES

Reservas
EN SU AGENCIA DE VIAJE

COMPRO BASCULA 60 TMS.
USADA, 15-16 MTS.
PAGO CONTADO
Ofertas: Apartado 8.863

MATALASCANAS
Apartamentos 1.ª fila de playa
Llave en mano (con escrituras)
ENTRADA A CONVENIR
Resto 12 años. Telf. 45 34 68

El Teléfono de la Esperanza
si escucha tus problemas.
25 09 50.

