



*Música oral del* **ur**

+ **PAPELES DEL FESTIVAL**  
*de música española*  
**DE CÁDIZ**

**Revista internacional**  
Nº 9 Año 2012

***Música hispana y ritual***

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

Centro de Documentación Musical de  
Andalucía

**Depósito Legal:** GR-487/95                      **I.S.S.N.:** 1138-8579  
**Edita** © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.  
Centro de Documentación Musical de Andalucía  
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

[informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es)  
[www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical)

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>  
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

## **Presidente**

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

## **Director**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

## **Presidente del Consejo Asesor**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

## **Consejo Asesor**

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)  
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)  
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)  
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)  
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)  
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)  
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)  
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)  
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)  
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)  
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)  
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)  
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)  
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)  
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)  
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)  
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)  
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)  
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)  
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)  
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)  
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)  
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)  
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)  
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)  
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)  
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)  
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)  
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

## **Secretaría del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

## **Secretaría**

M<sup>a</sup>. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)  
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

## **Acceso a los textos completos**

### **Web Centro de Documentación Musical de Andalucía**

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html>

### **Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía**

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

# COPLA, FLAMENCO Y CANCIÓN DE AUTOR

## **Juan José Tellez**

*Escritor y periodista. Ha publicado numerosos libros de poemas y de relatos, habiendo obtenido varios premios por su labor literaria. Al mismo tiempo, desarrolla un largo trabajo como ensayista, destacando sus aproximaciones biográficas a músicos como Paco de Lucía, Chano Lobato o Carlos Cano, entre otros.*

### **Resumen:**

La globalización de la música, en nuestros días, permite la convivencia en similares propuestas del arte flamenco con la copla andaluza y la canción de autor. Sin embargo, sus orígenes difieren en una cuestión clave, la de la autoría. Mientras que el jondo parte del anonimato y del simple quejío, la llamada canción de autor practica el culto a la palabra, a sus poetas y a sus compositores. Y la copla requiere de un elemento narrativo que no siempre está presente en las otras manifestaciones: cada composición encierra una historia completa, un folletín en tres minutos con presentación, nudo y desenlace. Pero hoy en día, a partir de la mundialización de las armonías y no sólo de los capitales, la heterodoxia y el eclecticismo no constituyen un accidente creativo sino una necesidad de primer orden.

**Palabras clave:** Flamenco, copla, canción de autor, anonimato, músicas del mundo.

## **Copla, Flamenco and Singer-songwriters**

### **Abstract:**

The globalisation of music nowadays permits the coexistence in similar contexts of flamenco, songs by singer-songwriters, and the Andalusian popular songs known as *coplas*. However, their origins differ in a key respect, that of recognized authorship. While flamenco singing (*cante jondo*) is an anonymous expression of woe, so-called “original songs” celebrate the cult of the word, of poets and song-writers. And the *copla* has a narrative dimension not always found in the other two sorts of music: every composition contains a complete history, a melodrama in three minutes with a prologue, climax and resolution. With the globalisation of music, these distinctions are increasingly blurred, and far from being a creative accident, heterodoxy and eclecticism are now an imperative.

**Keywords:** Flamenco, *copla*, original songs, anonymous, world music.

**Tellez, Juan José.** “Copla, flamenco y canción de autor”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 102-153, 2011, ISSN 1138-8579.

Ya hace un mundo que los géneros musicales dejaron de estar enrocados en sí mismos sino que participan desde antiguo de una transversalidad nutricia que fija en su capacidad de mestizaje su mejor marca de pureza. Ni siquiera las composiciones clásicas,

sujetas al dogma de una partitura, han permanecido inalterables desde su origen, transformándose a menudo la forma de interpretarlas, como bien ha demostrado su deconstrucción por parte de la llamada música popular a lo largo del siglo XX, desde Queen a Los Canarios, desde Miguel Ríos a Paco de Lucía o Chano Domínguez, por mencionar unos cuantos ejemplos a vuelapluma.

Si ya nadie parece obviar las líneas tangenciales que puedan existir entre el flamenco y el jazz en época reciente, todavía hay espíritus que tienden a diferencias dogmáticamente entre la copla y el jondo:

*“Muchos flamencos –escribe Manuel Francisco Reina en su excelente manual ‘Un siglo de copla’-- se han negado a aceptar que la copla tuviese que ver con el cante jondo y, sin embargo, desde sus inicios, nobilísimos intelectualmente hablando, con el estudio riguroso del padre de los Machado, Demófilo, de estos mismos, de los grandes músicos como Falla o Granados, y de prácticamente toda la Generación del 27, con Lorca y Alberti a la cabeza, su revitalización, su auge y puesta en valor está unida. Es más, en muchas de las grandes coplas, los arreglos musicales y sus compases son los mismos que los de los grandes palos flamencos: zambras, soleares, peteneras, alegrías, tarantos, tangos, bulerías, etc”.*

¿Fue la zambra, en su origen, un estilo flamenco o un estilo de copla? La respuesta está, seguramente, en el piano que acompañaba a Manolo Caracol como ahora acompaña, a veces, a Rancapino.

Más complicada podría parecer a primera vista la vinculación del flamenco o de la copla propiamente dicha con la canción de autor, una denominación ambigua de origen italiano y ligada a otros términos, a menudo despectivos, como la canción protesta. De entrada, entre un flamenco en donde prima el anonimato y reina el quejío, frente a una canción en la que la palabra suele marcar la pauta y la autoría resulta casi imprescindible, media un mundo.

Pero no tanto: sus asuntos, el amor, la muerte, la denuncia social o política, son comunes. Tanto en el flamenco como en la canción de autor, hay ritmos que se solapan, como los llamados cantes de ida y vuelta –milonga, vidalita, colombiana, guajira, etc--, que provienen del folklore tradicional y que pueden encontrarse grabados bajo uno u otro registro. Por no hablar de los cantes de trilla emulados desde el neofolk por Pablo Guerrero, por ejemplo, o los romances, que lo mismo aparecen en la obra folklórica de Joaquín Díaz, de Paco Curto, Nuevo Mester de Juglaría o de los grupos Andaraje y Almadra que en la voz incalificable de El Negro de El Puerto o de José Menese. Por no hablar de las sevillanas, tan similares a las seguidillas manchegas o castellanas, que hemos podido oír en voces tan antípodas como pudieran ser las de Víctor Manuel o Amancio Prada. Sin olvidar homenajes jondos a la canción de autor, como los que suele tributar José Mercé en los discos producidos por Isidro Sanlúcar y en donde comparecen títulos de Luis Eduardo Aute, Víctor Jara o Pablo Milanés, por citar algunos casos concretos.

Existía un distingo tradicional entre copla y cante, que estribaba en la estructura de lo cantado: el flamenco articularía un mensaje sintético y directo, cargado de misterio y de lirismo mientras que la copla respondía a un esquema muy distinto:

*“La diferenciación del género de la ‘copla’, aunque tenga raíces comunes con el flamenco, y sus características, viene marcada por la exigencia de que en ella tiene que haber una exposición, un nudo y un desenlace. No en vano su nombre, el nombre de la ‘copla, proviene de la palabra latina copula que significa ‘unión, ‘lazo’, ‘ilación’. Nace así un género que se convierte en una especie de novela cantada, hecho por el que, probablemente, alcance su gran difusión y éxito en poco tiempo”.*

¿Cuenta historias el flamenco? No, necesariamente. ¿Y la canción de autor? No, necesariamente, pero con más frecuencia. Manuel Vázquez Montalbán entendía que el gran renovador de la copla, concebida a la manera de Quintero, León y Quiroga, Valerio, Ochaíta, Perelló, el maestro Jaén, el maestro Guerrero y tantos otros, era un cantautor llamado Joan Manuel Serrat, en una secuencia que cabría aplicar a cantautores de diverso rango, origen y generación, como pudieran ser Patxi Andión, Víctor y Diego, José Luis Perales, Javier Ruibal, Javier Krahe, Joaquín Sabina, Jorge Drexler o Ismael Serrano. Pero sobre todo, porque así lo reivindicó expresamente, es el caso de Carlos Cano, de cuya muerte acaba de cumplirse el décimo aniversario. *“No es canción, se llama copla”*, reivindicó Cano respecto a un género que había abanderado el Manifiesto Canción del Sur en la Granada de 1968 y que él convertiría en mascarón de proa de su propio repertorio – María la Portuguesa, por ejemplo—o de los cuadernos de coplas ajenos, que él haría suyos, como el de Miguel de Molina.

Hay, sin embargo, otros puentes entre el flamenco y la canción de autor. Es la estética que rige en escena, a partir de los años 70. Es esa severa presentación de Paco de Lucía a finales de esa década, vestido de negro y con la pose habitual de la chanson francesa –sobre todo Jacques Brel— que habían importado Alberto Cortez, el propio Serrat y que contagió incluso a Raphael.

## HASTA QUE EL PUEBLO LAS CANTA

Desde su origen, el flamenco se dejó contagiar por otros ritmos y a su vez contagió a terceros. Hubo un momento histórico en el que su versatilidad hizo creer que se encontraba en peligro su esencia: ahí fue donde intervino el canon mairénista para intentar forjar un imaginario de las pautas que debían seguir la recreación ortodoxa de sus diferentes estilos. Pero, hasta entonces y como vuelve a ocurrir en el momento actual, coexiste la recreación primitiva de los cantes con una clara mixtificación y aproximación a otras dimensiones musicales. Algo que sencillamente sucede en todas las latitudes, desde el tango argentino, que se muestra felizmente promiscuo con el jazz, con la bossa y con el propio flamenco, hasta la música tradicional africana, a partir sobre todo de que Peter Gabriel la redescubriese como un filón musical y artístico, hasta entonces oculto a occidente: grandes músicos de Senegal, por ejemplo, como Youssoun D’our saben establecer distingos entre las grabaciones dirigidas exclusivamente al mercado interior de su país y la que pueden exportar al exterior.

En la era de la globalización, insistir en la idea arcana de la música como una fortaleza inexpugnable y endógena es como pretender que no entren inmigrantes de manera irregular

al territorio europeo o estadounidense. De manera a menudo imperceptible, a lo largo de los últimos años, tradiciones folklóricas españolas como el antiguo flamenco y la joven copla – que superando a la tonadilla dieciochesca no se presenta en sociedad hasta el umbral del siglo XX--, han compartido intérpretes, actitudes e incluso autores. Es especialmente a partir del pasado siglo cuando se rompe aquel código decimonónico, hasta cierto punto romántico, que enunciara Manuel Machado en un célebre poema:

Hasta que el pueblo las canta,  
 las coplas, coplas no son,  
 y cuando las canta el pueblo  
 ya nadie sabe el autor.  
 Tal es la gloria, Guillén,  
 de los que escriben cantares:  
 oír decir a la gente  
 que no los ha escrito nadie.

El concepto de autoría en el flamenco es bien reciente. Si hasta prácticamente la revolución guitarrística de los años 60 del siglo XX, los guitarristas seguían siendo los escuderos del cantaor, por mucho Ramón Montoya, Niño Ricardo o Sabicas que hubieran destacado antes, ¿qué decir de los letristas? En muchos casos, claro, se trataba de los propios cantaores. En otros, un sinfín de poetas populares que aún permanecen en el anonimato como si fueran Homero o los valedores épicos que acechan tras los hermosos hemistiquios del Mío Cid.

Cuando el escritor José Manuel Caballero Bonald recorría España con una gramófono a cuestas donde impresionar voces añejas y a menudo desconocidas, en su casa de Jerez de la Frontera, se topó con Tía Anica La Piriñaca o La Periñaca, que a veces sólo cantaba allí a cambio de una lata de Cola-Cao o de una caja de galletas: «*Cuando canto –le dijo la vieja--, la boca me sabe a sangre*». Ese sabor de siglos, doméstico, fuera del circuito comercial y diríase anticapitalista si no fuera porque sus protagonistas vivían bajo el capitalismo y tenían que pagar su peaje excluía el concepto de propiedad del arte.

Tía Anica, con aquella expresión se nos mostraba heredera de una larga historia de anonimato, el último eslabón de una cadena genética a la que, en muchas ocasiones, se le negó la propiedad. Aunque Tía Anica, en puridad, no fuera gitana aunque tuviese un cuarterón sanguíneo, su estilo de vida sí se correspondía con el de aquel pueblo que quizá eludió las expulsiones que afectaron a moriscos y a sefarditas porque no tenían propiedad apetecible para los colonos de sus católicas majestades. Hay un viejo proverbio español que recomienda: «*La letra, con sangre entra*». Esto es, nada se aprende sin sufrimiento. Y he ahí que Tía Anica estaba hablando –es muy probable– de la memoria de su pueblo que un idioma mestizo traído probablemente de Asia supo resumir en tres versos la epopeya de una larga persecución, igualmente anónima, marginal, indocumentada hasta la historiografía más reciente y que Félix Grande recogerá en «*Memoria del Flamenco*»:

Sinos plastaré  
 y tá chuqueles chalamos najando  
 deltó boquiné.

(Somos perseguidos  
 y como perros andamos huyendo  
 con hambre constante)



¿Qué poesía gitana conocemos en España, qué Rabindranat Tagore, popular o culto, hasta la irrupción de José Heredia Maya y su “Penar Ocono” en la Granada de 1968?

Para cantar de una forma consciente, militante y plena la historia de dicho pueblo, la mayonesa –como diría Fernando Quiñones—de la ensaladilla rusa del flamenco, hubo que esperar también a que congeniase un intelectual con un creador jondo, en aquellos corridos que tal vez fueran galeras recobradas o ingeniadas por Félix Grande y por Juan Peña El Lebrijano:

Los gitanitos del Puerto  
fueron los más desgraciaos  
que a las minas del azogue  
se los llevan sentencias.

Los gitanitos del Puerto  
y también los de Jerez.  
Dichosos serán los ojos  
que los golverán a ver.

La larga crónica de marginación y miseria que incumbe al pueblo gitano late en buena medida en las letras que han ido cantando desde la promulgación de las pragmáticas reales que les persiguieron como persiguieron a judíos y a moriscos en la intolerante España cristiana que siguió a la desaparición de Al Andalus.

Otras veces los gitanos  
gastaban medias de seda  
y ahora por su desgracia  
gastan grillos y caenas.

¿Quién nos contaba ese drama, esa tragedia colectiva? Sólo el silencio lo sabe. Los cancioneros, iniciados por Antonio Machado “Demófilo” no ofrecen gran información sobre su autoría, tal vez porque como acertó su hijo Manuel las coplas que terminan siendo del pueblo olvidan el nombre de quien las escribió sobre el papel o sobre el aire. Quizá el jipío jondo, el quejío, el ayayay, no sea más que una expresión muda de tanto dolor colectivo acumulado durante siglos. Es cierto que al flamenco no le hace falta letra para emocionar, pero hay letras que nos emocionan como un buen cante, como un buen toque, como un buen zapateado sobre el tablao de la historia.

Los lamentos d’ un cautivo  
no pueden llegar a España  
porque está la mar por medio  
y s’ajogan en el agua.  
Llevo las mano en el remo  
y los pies en el timón,  
no hay quien navegue en er mundo  
con más fatigas que yo.

Y es que las galeras y los trabajos forzados fueron el destino que aguardaba a gitanos, a murcios, a mercheros –hoy prácticamente desaparecidos--, a maragatos, a pícaros o a supervivientes del siglo de Oro, pero también es cierto que los gitanos fueron vigilados y

humillados hasta la Constitución democrática de 1978. Hasta esa fecha, los gitanos tenían que personarse ante la Guardia Civil cada vez que llegaran a un pueblo o lo abandonasen.

Nací gitano,  
Si no soy bueno  
Será por algo.

Así de hermosamente sencillo resumía el ya mentado poeta gitano José Heredia Maya – prematuramente fallecido en enero de 2010-- la imagen de marginalidad de su pueblo. Era una de las letras incluidas en “*Camelamos naquerar*”, que en el lenguaje de los calés significa “queremos hablar” y que supuso un nuevo grito para que acabaran de una vez por todas cinco siglos de persecución.

La temática de algunas coplas flamencas proviene de antiguas jarchas andalusíes, viejos zéjeles con denominación de origen y la presencia de los judíos ha sido frecuente en el repertorio del cante, pero también incorpora una tradición igualmente anónima, la del folklore popular castellano y sus peculiares romances, cantos de trilla o seguidillas manchegas. Cuando a partir de los Reyes Católicos se vulnera abiertamente el contenido de las Capitulaciones de Santa Fe y se apuesta por la unificación de los reinos peninsulares, frente a la relativa diversidad que hasta entonces había existido en Al Andalus, otros pueblos distintos al gitano iban a tener que cambiar de nombre o perderlo definitivamente en público. No puede descartarse en modo alguno que los sefarditas y los moriscos ¿Va a ser cierto quizá aquello que pensaba Blas Infante, que la palabra flamenco venía de la expresión árabe “felah mengu”, campesino huido? ¿O que el canto de las sinagogas pudo influir en el germen inicial del cante jondo? No hay que ir muy lejos en la historia para descubrir que la suerte de ambos pueblos ha corrido pareja en muchas otras ocasiones: quinientos mil gitanos fueron asesinados por los nazis durante el largo holocausto del siglo XX.

Como los judíos,  
Aunque las carnes me quemem,  
No reniego de lo que he sío.

Y reza una petenera:

¿Donde vas bella judía  
tan compuesta y a deshora?  
Voy en busca de Rebeco  
que está en la sinagoga.

Claro que como el flamenco nunca ha sido políticamente correcto, también podemos toparnos con letras como la que sigue:

Si la Inquisición supiera  
Lo mucho que t’he querío  
Y el mal pago que me has dao,  
Te quemaban por judío.

## LAS LETRAS EN LA HISTORIA

Las letras flamencas no son inocentes. Constituyen un reflejo de la historia, tanto por lo que dicen como por lo que no dicen. Una de las más estremecedoras seguiriyas que se conocen nos cuenta y nos canta:

Cuando yo me muera,  
Mira que te encargo  
Que con las trenzas de tu pelo negro  
Me amarren las manos.

La primera vez que apareció escrita fue en la edición de “*Cantes flamencos*” de Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”, el padre de Antonio y de Manuel Machado. El la incluye en una antología en la que pone negro sobre blanco lo que hasta entonces sólo había sido de transmisión oral. Pero él no menciona la palabra trenza sino la palabra cinta. En cualquier caso, las dos versiones estremecen, pero lo de las trenzas estremece más, porque como advierten Félix Grande y Antonio Hernández, vender las trenzas de su pelo era lo único que le quedaba a muchas viudas para sobrevivir tras la muerte del esposo. Caben, pues y al menos, dos interpretaciones de esa letra: el marido la quiere tanto que quiere que en su mortaja el pelo de su amante le ate para siempre o es que el marido se cree propietario de ella y le reclama hasta el último clavo ardiendo al que puede agarrarse para ir tirando.

En cuanto a la temática, en las letras del flamenco hay tiempo para la intimidad y hay tiempo para la historia. Hay una letra antigua que reza:

La reina doña Isabel  
Puso sus tiros en Baza,  
Y yo los he puesto en ti  
Porque me haces mucha gracia.

Francisco Rodríguez Marín y Antonio Machado Demófilo discutieron en torno a si se debía clasificar dicha letra “entre las históricas o las amorosas”. “*Machado la considera claramente perteneciente a las segundas, pues en ella lo histórico no es más que una alusión, un recuerdo o una reminiscencia, siendo lo fundamental el sentimiento amoroso que en ella se expresaba*”, rememora a este propósito Enrique Baltanás, en la introducción a su excelente edición de “*Los Cantos Populares Españoles*” de Francisco Rodríguez Marín, rescatados hace cuatro años por la Editorial Renacimiento en su colección “*Espuela de plata*”.

Se trataba de una colección de textos correspondientes a la lírica popular andaluza, que se transmitían a través del folklore tradicional que no sólo incluía al flamenco sino otras formas musicales que, en la actualidad, se encuentran dramáticamente preteridas bajo el frondoso árbol del jondo. Aquella selección excluía el romancero, que forma parte de otras tradiciones y que influirá también en el ámbito cantaor, como ocurriera feliz y surrealmente con El Negro del Puerto: la audición de sus romances, a finales del siglo XX, resulta altamente recomendable y no sólo para los antropólogos.

En cuanto a su temática, Rodríguez Marín y Demófilo, nos hablan de nanas y coplas de cuna, rimas infantiles, adivinanzas, pegas, oraciones, ensalmos y conjuros, requiebros,

declaraciones, ternezas, constancias, serenatas y despedidas, ausencia, celos, quejas y desavenencias, odio, desdenes, penas, reconciliaciones, matrimonio, teoría y consejos amorios, cariños y penas filiales, religiosos, sentenciosos y morales y, aún más, fiestas y bailes, columpios –que darían pie a las controvertidas bamberas–, sentenciosos y morales, jocosos y satíricos, estudiantes o carcelarios.

¿Qué nos cuentan las canciones, qué nos cuentan los poemas? A pesar de su anonimato, conservan una clara hilazón con la poesía culta. ¿Es el Ubi Sunt medieval o la vanitas de la pintura barroca una forma de protesta o, antes bien, una forma de resignación? Ese mismo distingo puede materializarse en letras de cante como aquella que dice:

El que se tenga por grande  
que se vaya al cementerio  
y verá lo que es el mundo  
es un palmo de terreno.

Esto es, si no hay justicia en el mundo, vamos a resignarnos hasta que la muerte nos democratice. No es cierto que el cante excluya a la política de sus asuntos, pero es verdad que abunda más en la queja, en el lamento sin rebeldía.

Sentaíto en la escalera,  
Esperando el porvenir  
Y el porvenir nunca llega.

La invasión napoleónica de la Península y el auge del liberalismo a comienzos del siglo XIX marcará sin duda el repertorio poético de las cantiñas, aprovechando tanto acontecimientos militares como sucesos cotidianos. Es el caso de la célebre cuarteta que reza:

Con las bombas que tiran  
Los fanfarrones  
Se hacen las gaditanas  
Tirabuzones.

En realidad está inspirada en el folklore popular, en lo que Joaquín Díaz identifica como un canto gaditano cuya letra decía así:

Con las bombas que tira  
El mariscal Sout  
Se hacen las gaditanas  
Mantillas de tul.  
Con las bombas que tiran  
Los valentones  
Se hacen las gaditanas  
Tirabuzones.  
Si a Cádiz le apuntaran  
Las baterías  
La Virgen del Rosario  
Las hundiría.  
Con las bombas que tiran  
Los valentones  
Se hacen las gaditanas

Tirabuzones.

Y es que, en efecto, ante la falta de recursos muchas gaditanas usaban las esquirlas de las bombas para sujetarse el pelo. Fue muy posteriormente cuando se le añadieron otros párrafos, como el que dice:

Las murallitas de Cádiz  
 Son de piedra y no se nota  
 Para que allí los franceses  
 Se partan la cabezota.

Cabe recordar que Cádiz fue una de las escasísimas ciudades españolas que no cayó bajo el dominio de la Francia napoleónica y que, en el interior de sus murallas, se refugiaron los diputados venidos de toda España y de sus colonias, que promulgaron la primera Constitución democrática de mi país, la de 1812, a la que llamamos cariñosamente La Pepa porque vio la luz un 19 de marzo, día de San José. Se trata de composiciones que responden a lo que el leninismo definiría un siglo más tarde como “agitación y propaganda”. El espíritu más o menos idéntico de la canción de autor desde sus orígenes.

En aquel clima de comienzos del XIX, las cantiñas gaditanas asumieron incluso jotas de Aragón como la que se sigue cantando y que proclama:

Que no quiere ser francesa.  
 La Virgen del Pilar dice  
 Que no quiere ser francesa,  
 Que quiere ser capitana  
 De la tropa aragonesa.

Si las Cortes de Cádiz promulgaron la libertad de imprenta en 1810, los periódicos de la época se llenaron de poemas, no necesariamente satíricos y con más frecuencia firmados por sus autores o enmascarados bajo un seudónimo. En cambio, el flamenco empezaba a configurarse sin que se conociera en muchos casos el nombre de sus protagonistas, salvo el celeberrimo de El Planeta, recientemente identificado por Manuel Bohórquez.

A veces, la literatura ha logrado aproximarse tanto al estereotipo de lo popular que ha terminado convirtiendo a sus personajes ficticios en personajes reales para la tradición flamenca. El sitio y la resistencia de Zaragoza frente al poder napoleónico propició que el flamenco comparase a ambas ciudades, en una letra popularísima e interpretada por artistas tan distintos como Rafael Romero El Gallina o El Beni de Cádiz:

Una mujer, primito, y un cañón  
 y un puñaíto de valientes  
 hicieron en Zaragoza  
 retroceder a los franceses  
 y en Aragón Agustina  
 y en Cádiz la Lola  
 demostraron al mundo  
 ser españolas.

Se refiere esta letra, naturalmente, a dos heroínas de la independencia española coincidente, por cierto y por diferentes causas, con la de numerosos países americanos. Agustina de

Aragón murió en Ceuta pero su cuerpo fue velado oficialmente en Cádiz cuando el barco que llevaba su féretro tocó tierra en la Península. Sin embargo, la Lola a la que se alude no es otra que Lola la Piconera, un personaje que no existió en realidad y que protagoniza la obra de José María Pemán “*Cuando las cortes de Cádiz*”, convertida en una exitosa serie de televisión en los años 60 del siglo XX. En este caso, fue la literatura quien nutrió a la poética del flamenco y no al revés.

Siendo antiguas estas letras, otros acontecimientos históricos, vinieron a confirmar parte de su vigencia en años posteriores a la derrota de Bonaparte. También fueron franceses los Cien Mil Hijos de San Luis, que fue como se llamó popularmente a los mercenarios que contrató el rey español Fernando VII para reprimir a los liberales españoles tras el trienio de 1820 a 1823.

Aquellas viejas letras elogiaban el orgullo español, al tiempo que atacaban el imperialismo francés. Esa fue la última guerra que ganó España. La última guerra, al menos, que no fuera en contra de los propios españoles. Tal vez por ello, aquellas letra pervivirían en el repertorio cantao e incluso conocerían variaciones bien recientes como las que les imprimió Camarón de la Isla:

Es la isla de León  
 un baluarte invencible  
 porque con los gaditanos  
 no pudo Napoleón  
 Napoleón Bonaparte  
 con sus escoltas  
 no pudo llegar al barrio  
 de la Victoria

El viejo imperio español se hundía en una deriva política que le alejaba del liberalismo y progresiva democratización de su entorno y de la industrialización como base de la economía, persistiendo una eterna España del pelo de la dehesa, del latifundio y el caciquismo como bien reflejan las letras flamencas, aunque desconozcamos a sus autores.

## LA ESPAÑA DE CHARANGA Y PANDERETA

Encerrada en sí misma, con el solitario juguete de sus glorias pasadas, hay una España que pretende viajar a sus raíces para resurgir. Es la que inspirará a la Generación del 98, sobre todo a partir de los últimos desastres coloniales de Cuba y Filipinas. El mismo rechazo machadiano hacia la España de charanga y pandereta, parece sentirlo el flamenco hacia lo extranjero, quizá hacia aquellos pintorescos viajeros románticos que chamullan un idioma que no se entiende y que frecuentan cafés, tabancos y barrios bajos a la búsqueda de la autenticidad, del exotismo, del mito del buen salvaje que ocultaba el flamenco y que logran apoderarse, desde Chateaubriand a Merimée, de aires y coplas que trasladan a aquella jerga suya tan franchute, tan ajena a un mundo que había creado su propia jerga —el romanó— como defensa propia frente a la persecución paya. A la contra, el flamenco desarrolló una cierta dosis de xenofobia, como buena parte de aquella España aislada del mundo que permanecería encerrada entre barrotes hasta el final de la dictadura franquista. Se dice que

el nombre de bulería proviene de burla hacia los viajeros ingleses, franceses o alemanes que llegaban a la España de finales del XIX. Ese cierto cachondeo hacia lo extranjero se da la mano con poemas clásicos españoles como demuestra una letra de los tangos extremeños en la que se arremete contra el otro país convecino de España.

Admirase un portugués  
De cómo los niños de Francia  
De niños hablan francés.

Lamentablemente, esa cierta xenofobia y ese cierto racismo no sólo se redujeron a las letras del flamenco, sino que castigaron y humillaron a buena parte de sus intérpretes. A menudo, ese rechazo hacia lo extranjero o hacia lo payo y lo gitano dentro de la propia tradición jonda, no eran más que la cara y el reverso de una misma moneda, esa que funde el poder político y económico para evitar que los más débiles terminen juntándose para derribarlo o para transformarlo. José María Castaño suele referir un sucedido de Terremoto de Jerez cuando en un festival cantó esa letra que dice:

Los gitanitos a caballo  
Y los moritos a pie.

Al salir del escenario, le abordó Fernanda de Utrera que le reprochó de inmediato:

*“Has cambiado la letra, se dice `los moritos a caballo y los gitanos a pie”.*

*1. Si, Fernanda, si ya lo sé, ¿pero no cree usted que ya es hora de que los gitanos vayan a caballo?.*

En los viejos mirabrás de Cádiz, tras el pregón inicial y en un tiempo en el que el rey Fernando VII iba a sofocar cualquier intento de liberalismo, su remate no dejaba ningún lugar a dudas sobre la intencionalidad política de su autor:

A mí qué me importa  
que un rey me culpe  
si el pueblo es grande y me abona:  
Voz del pueblo voz del cielo.  
No hay más ley que son las obras ...

En nombre de la libertad también se alzó el general Torrijos, ejecutado en la playa de Málaga pudo dar pie incluso a un cante denominado torrijo, derivado de la cantiña y que probablemente se distinguiera por citarle en su letra. En 1895, según precisa Manuel Ríos Ruiz, José Navarrete cita los torrijos del Granaino, que pudiera ser Tío José El Granaíno, divulgador de diversos cantes de Cádiz y los puertos como del mirabrás, los caracoles, las romeras y estos otros. Ríos Ruíz se pregunta si pudiera ser un torrijo la letra que dice:

El día que mataron  
A Torrijos el valiente,  
Grandes guerras se armaron  
Y hasta el cielo se nubló.  
Y los buenos liberales  
Juraron aquel día:  
Yo me vengaría,  
Pero matarte a ti, no.

Numerosas letras de este corte se extienden a lo largo del siglo XIX, cuando la pregunta habitual en España era qué pasa en Cádiz, como escenario frecuente de estallidos liberales que pretendían doblegar el autoritarismo de los borbones.

Doblaron campanas  
De San Juan de Dios  
Como mataron a Torrijo el valiente,  
¡mirad qué dolor!  
Salgan los santitos  
De San Juan de Dios  
A pedir limosna p' al entierro de Riego  
Que va de por Dios.  
Viva Prim y el gran Topete  
Y toítas las legiones.  
Viva Emilio Castelar  
Que es contrario a los borbones.

Que va de por Dios quiere decir que es un entierro de caridad, que no puede pagarse y que por lo tanto su cuerpo puede acabar en una fosa común. Tanto Riego como Prim, Topete y Castelar fueron héroes republicanos en la España decimonónica y monárquica.

Como durante la Segunda República lo fueron Fermín y Galán: una letra alusiva a ambos fue popularizada por José Ruiz, “Corruco de Algeciras”, que es uno de los primeros cantaores a los que se reconoce la condición de autor:

Un grito de libertad  
dio Galán y García Hernández.  
Tembló el trono y la Corona  
y con dolor hizo triunfar  
la República Española.

## COPLA, FLAMENCO Y GENERACIÓN DEL 27

Aunque durante el siglo XIX se habían utilizado indistintamente los términos “cantes”, “cantares” y “coplas”, alusivos a lo que entonces se cantaba a través de diferentes géneros de nuestras tradiciones orales. En la España de Demófilo y tal como apunta Manuel Francisco Reina en su impresionante obra *“Un siglo de copla”*, reinaba el cuplé y la tonadilla, *“que reinaron indiscutiblemente en espectáculos de revista y cabaré desde finales del siglo XIX hasta casi avanzados los años veinte”*. Se trata de una deriva de la canción que ya popularizaba la tradición dieciochesca de los espectáculos considerados ‘del género ínfimo’ o ‘de variedades’, con figuras tan diversas y tan internacionales al mismo tiempo como Lola Montes, Anita Delgado, Tórtola Valencia, la Goya, Raquel Meyer o Pastora Imperio que, como apunta Manuel Francisco Reina en su libro ya citado, *“pronto sería una de las figuras más importantes de la copla y de las primeras en usarlas en su repletorio”*.

*“Con asiduidad se mezclaban en estos ambientes el mundo más oscuro de la noche, con lo que eran muy malfamadas habitualmente y despreciadas socialmente. Por derivación*



*del cuplé y la tonadilla, muchas cantantes de copla fueron llamadas tonadilleras o cupletistas, válido para las primeras, que participaron de ambos género, pero no de las más consolidadas a partir de los años veinte y treinta”, asegura Reina en relación con los inicios del pasado siglo.*

Ya entonces se había producido un cambio sustancial en las costumbres: el flamenco había salido del ghetto, de la tribu, de la familia o de las ceremonias de iniciación para abrirse a la popularidad del café –Silverio Franconetti—o del teatro –Antonio Chacón--, por no hablar de los registros sonoros, desde los cilindros iniciales a los discos de pizarra. En este contexto, las tabernas no sólo eran frecuentadas por filósofos, poetas, artistas, cantaores, compositores, pintores, políticos, actores o cantantes sino que en los espectáculos no existen un canon unívoco a la hora de ofrecer flamenco y copla, humor y otras atracciones.

*“En estos ambientes cosmopolitas, donde las cupletistas se mezclan con poetas y filósofos, con políticos y bailaoras, con militares y toreros, la copla, prestigiada literariamente, va a encontrar sus primeros soportes musicales en el flamenco, cantado por Carmen Amaya, desde el famoso Colmao de Villa Rosa, o Manolo Caracol, que obtiene el primer premio en el Concurso de Cante Jondo de Granada, en 1922, que organizara Federico García Lorca, aunque su primera gran baza es una forma musical, el pasodoble, que proviene de los ritmos de las marchas militares ‘paso-doble’, que se populariza rápidamente desde sus orígenes valencianos, y da lugar a las primeras grandes coplas. Tanto es así que, Paquito El Chocolatero, de Gustavo Pascual Falcó, compuesto en 1937 para la fiesta de moros y cristianos, es un pasodoble que acaba convirtiéndose en himno republicano con el paso del tiempo. El primer pasodoble de éxito que se conoce, la primera copla en realidad, es Suspiros de España, del maestro Antonio Álvarez Alonso, que se estrena en 1902, y al que le pone letra su amigo José Antonio Álvarez, que se sabe con precisión que lo estrenó la banda de Marina de Cartagena el día del Corpus de ese año, y que se convertiría en lema de los exiliados después de la Guerra Civil. Tan prestigiada está la copla que el maestro Manuel Penella, abuelo de las conocidas actrices del mismo apellido, importante músico autor de óperas, zarzuelas y espectáculos musicales, introduce un pasodoble, ‘El gato montés’, en su ópera del mismo nombre, en 1916, haciendo que la cante una muchacha por entonces desconocía por la que él apuesta como cantante y de nombre Conchita Piquer, lanzándola al estrellato, y triunfando en su estreno en Madrid, Barcelona, Nueva York y México”, describe Manuel Francisco Reina.*

La copla conoce, de hecho, una expansión sorprendentemente rápida a escala mundial. A finales de 2010, quedó plenamente confirmado que una cinta encontrada en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos probaba que Concha Piquer protagonizó la primera película sonora en español en 1923, cuatro años antes de que Alan Crosland rodara El cantante de jazz, protagonizada por Al Johnson y considerada por los historiadores como la primera obra cinematográfica hablada.

Según el guionista Águstin Tena, trata de una cinta de once minutos que Lee DeForest rodó con una adolescente Concha Piquer y que incluye recitados, un cuplé andaluz, una jota aragonesa e incluso un fado luso (Ainda Mais), lo que también la convertiría en "la primera película sonora en portugués".

*“En el filme, exhibido en el cine Rivoli de Nueva York en 1923, la artista valenciana acompaña con sus castañuelas los bailes y canciones. Una biografía de la intérprete de Ojos verdes ya mencionaba la existencia de esta película, aunque la databa en 1927, debido a que fue en ese año cuando DeForest viajó a España para intentar vender su sistema de cine sonoro.*

*Sin embargo, Tena comprobó en la Internet Movie Data Base (IMDB), la mayor y más fiable base de datos cinematográfica en la red, que el copyright de la película aparecía fechado en 1923, y con este dato localizó a un coleccionista estadounidense, ya octogenario, que tuvo en su poder la cinta hasta que la cedió a la Biblioteca del Congreso. El filme apareció finalmente en este lugar y el Congreso estadounidense donó a la productora del documental Conchita Piquer los derechos mundiales de la cinta, de la que se cederá una copia a la Filmoteca Española”, según puede leerse en un despacho de la Agencia Efe.*

Todo ello coincide, además, en el tiempo con la gran depresión que sigue al crack de 1929 y con los orígenes de la canción de autor propiamente dicha, en Estados Unidos, de la mano de Woody Guthrie o de Joe Hill. Pero también coincide, a escala española, con la Generación del 27, también llamada Generación de la República, que reivindica el folklore popular, tanto el flamenco como las canciones populares y la propia copla, como identidad lírica de nuestro pueblo, sin tantos complejos como en la generación precedente.

Es el tiempo del *“Romancero gitano”* y el *“Poema del cante jondo”* de Federico García Lorca, pero también el momento en que Rafael Alberti, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan Rejano y muchos otros se inspiran en la lírica popular para construir su lírica culta. Pero es el tiempo en que Pastora Imperio pide a Manuel Falla un libreto y él le compone *“El amor brujo”*, o el momento histórico en el que la copla y el cante se juntan en *“Las calles de Cádiz”*, un espectáculo o una leyenda, o ambas cosas, según se mire.

El triunfo de La Argentinita estuvo cantado desde 1914. En 1932, en el Teatro Español de Madrid, presenta su Compañía de Bailes Españoles, con un rosario de artistas flamencos que incluía a Manolita Maora, pero también a la orquesta Bética de Cámara con 40 profesores dirigida por Ernesto Halffter y a su propia hermana, Pilar López. Ignacio Sánchez Mejías y Federico García Lorca habían respaldado la función, bien con la redacción del guión, en el caso del torero, o con la aportación de canciones populares andaluzas, en el caso del poeta.

*“Era el más ambicioso empeño de Encarnación y, en muchos aspectos, algo nunca visto: de este espectáculo bebieron —y beben aún— muchos de los que después han sobrevenido en la escena y el cine españoles”, afirman Miguel Espín y Romualdo Molina.*

Sánchez Mejías, que firmó el libreto con el seudónimo de Jiménez Chavarri, ya había estrenado en 1928 las obras *“Sinrazón”* y *“Zaya”*. Otras dos de su autoría, *“Ni más ni menos”* y *“Soledad”*, no pasaron nunca a escena. Ángel Álvarez Caballero, en su libro sobre Pilar López (Ed.) asegura que *“participó activamente en toda la preparación del espectáculo”*.

*“En especial –añade– en la búsqueda y contratación de los artistas, de muchos de los cuales era él amigo por ser un gran aficionado al flamenco y hacer con frecuencia reuniones de cante que él pagaba. Ignacio hizo para ello varios viajes a Cádiz y Jerez, consiguiendo el concurso de gentes como Juana la Macarrona, La Malena, Fernanda Antúnez, Rafael Ortega, Antonio Triana, una jovencísima Adela la Chaqueta, el guitarrista Manolo de Huelva, el niño Gloria, Espeleta y otros”.*

La Argentinita le habría acompañado en alguno de esos viajes, contratando a artistas como Ignacio Espeleta, que ya se encontraba en la última etapa de su vida, pero también a niños como Pablito de Cádiz, que apenas frisaba 18 años o su hermano Gineto, mucho menor.

*“Las calles de Cádiz”* comenzaba con una versión adaptada por Federico García Lorca de *“El Amor Brujo”*, prescindiendo, a tenor de Álvarez Caballero, *“de las cuevas y los peroles con humo y lo típicamente gitano, resolviendo el decorado con un ciclorama de fondo azul y dos columnas de gasa que iban anunciando por el color lo que pasaba en escena: en las partes dramáticas, las columnas daban una luz morada; en las alegres, rosa, amarilla...”*. El programa seguía con diversos números de variedades, agrupados a la manera de un *“divertissement”*, en los que cabía la Danza V de Granada, que interpretaba La Argentinita, antes de su versión de *“El Sombrero de Tres Picos”* de Manuel de Falla y, entre ambas piezas, Pilar López recreaba un baile gallego. La segunda parte del espectáculo era propiamente *“Las calles de Cádiz”*, una estampa lírico-coreográfica de un mundo urbano y artístico que ya entonces estaba en decadencia y –así se creía– en vías de extinción. Por primera vez, se presentaba un cuerpo de baile flamenco en el que seis bailaoras interpretaban las alegrías con batas de cola de diferente color y todas a un tiempo. De hecho, tuvieron que habilitar un biombo para ocultar al guitarrista, Manolo el de Huelva.

A continuación, se sucedían tangos, el romancillo de Lorca *“Los Reyes de la Baraja”* en compás de bulerías y bailado por un corrillo gitano. A partir de ahí, se oían los pregones del camaronero y la florista, el tango de la hija de Villacampa, que interpretaba Encarnación y otros números como el del zapatero. Como colofón, *“Nochebuena en Jerez”*, una zambomba en toda regla con un Nacimiento ante el que el Niño Gloria interpretaba sus ya hoy populares villancicos. El espectáculo también incorporó como novedad una apoteosis final en semicírculo, imprescindible en el flamenco actual pero que hasta entonces no se había puesto en práctica.

*“¿En el Teatro Español de Madrid, no en ningún chiringuito! –alerta Pilar López–. La gente se enloqueció; la gente... había gente que iba... Me acuerdo que el duque de Alba iba todos los días. La gente chillando en los palcos... Fue un éxito fenomenal, nunca visto... Fue la primera compañía que montamos. Mi hermana se adelantó en cuarenta años: tenía una visión muy certera de lo que tenía que ser el teatro”.*

Y añadiría ante Manolo Herrera Rodas:

*“Las calles de Cádiz’ fue, sobre todo, un éxito de dirección porque figúrate tú lo que era conjuntar a aquella gente en aquellos tiempos (...) Un señor que vendía camarones y que se daba dos desplantes... Ignacio Ezpeleta que hacía unos tangos de Cádiz ‘pa comérselo’. Con un niño que bailaba con cuatro o cinco años. Y tú figúrate, aquello era espectral –casi de Walt Disney– porque Ignacio era gordo y con dos metros de alto,*

*y el niño era un renacuajo y que no bailaba más que cuando le cantaba Ignacio. ¡Era asombroso! ¡Como si un elefante le cantara a una hormiguita...! Aquello era surrealista. Parecía que lo iba a aplastar”.*

El niño, naturalmente, era Juan El Gineto, padre del cantaor Juanito Villar. Por su parte, Ignacio Espeleta (Cádiz-1871-1938), era un icono de la gracia gaditana que luego han mantenido artistas como Pericón de Cádiz, El Cojo Peroche, Beni de Cádiz o nuestro Chano Lobato:

*“Y a pesar de ser un artista tan grande, no vivía de su arte. Trabajaba en el mataero, como Antonio el Mellizo y como El Morcilla; y cuando los aficionaos güenos, como Sánchez Mejías, querían oírlo, tenían que ir al mataero a buscarlo”.*

*“Sánchez Mejías se metía en el mataero a verlo matar rese y luego se iban de fiesta; lo tenía dos días cantando, le regalaba un jamón, y se iba Ignacio tan contento pa su casa... Que de ahí, de l'amistá con Sánchez Mejías, fue de donde le salió lo de ‘Las Calles de Cádiz’”.*

Pericón, que actuaría en la versión de Concha Píquer formando trío con Pepe El Limpio y Luis El Compare, describía a Ignacio con las siguientes palabras: *“Ezpeleta era un gitano que no cabía por una puerta; fuerte, grande, y comía...”*. Cuando se entrevista con Ortiz Nuevo en 1975, Pericón ya conocía los posteriores montajes de *“Las calles...”*, incluyendo el de Concha Píquer y otros posteriores, apócrifos:

*“Lo de ‘Las Calles de Cádiz’ la primera que lo sacó fue La Argentinita. Y Sánchez Mejías, como conocía tan bien el ambiente de Cádiz, s’encargó de hablar con Ignacio pa que hiciera el papel de zapatero. A lo primero Ignacio no quería, pero Sánchez Mejías lo convenció:*

*- No sea usted tonto, Ignacio; usted lo único que tiene que hacer es cantar dos veces por alegrías y los tanguillos de la plaza la Catedral. Sale usted con su mandil puesto, con el martillo y la horma... Y cuando llegaron a París y se levantó el telón del teatro, na más salir él de pie, con la horma y el martillo, le dieron una ovación de miedo, y nunca había trabajado en un teatro”.*

Aurelio Sellé le refirió a Blas Vega que El Pata, el padre de Espeleta, hacía un cante que le iba pintiparado a dicho papel:

Zapatero que estás remendando  
De día y de noche  
A la luz del candil  
Lo llaman para ayudar a misa  
Y dice de pronto que no puede ir  
Y lo llaman para beber vino  
Y suelta la lezna y tira el martillo  
Y apaga el candil  
Esto es tan verdá  
Por mu chica que sea una hostia  
Está Dios entero sin faltarle ná.

Según Aurelio Sellé,

*“Ignacio Ezpeleta por lo que cantaba bien era por seguiriyas. Ignacio Ezpeleta es que era gracioso cantando, pero cantaba que no se podía bailar, muy lento”, y ahí cantñeaba el torototrón del te las doy a entender, tengo contigo unas quejas, que te las doy a entender”.*

*“Eso era lo que cantaba. Porque antes de ir Ignacio Mejías en busca de Ignacio Ezpeleta, vino en busca mía y no me quité de en medio, porque yo no quería na con Ignacio Mejías, no me gustaba Ignacio Mejías pa fiesta y todas las fiestas que venía a Cadiz me las daba a mí, todas las fiestas, cuando venía con Manuel Torre, con la Niña los Peines, con Tomás que vino otra vez, con Arturo vino otra vez, siempre me las daba a mí las fiestas, siempre, pero yo pa ir en turné, no quería yo ir en turné ninguna, y entonces buscaron a Ignacio”.*

Federico, que elogió su “cultura en la sangre”, piropeó a Espeleta llamándole “hermoso como una tortuga romana”. García Lorca, quien tras una juerga con los Florida, elogió el flamenco de Cádiz en su “*Conferencia sobre el duende*”, había colaborado con Manuel de Falla en el concurso de cante de Granada de 18 de junio de 1922 y había aprendido por boca de José Vara, otro gaditano, la copla “*El Café de Chinitas*”.

También fue en Cádiz, según cuenta Fernando Quiñones, donde “*García Lorca, en La Venta de la Palma, hirió involuntariamente con una copa a Manolo Vargas, quien, comprendiendo el arrebató en que su cante había sumido al poeta, le pagó la herida con un abrazo, ante La Argentinita e Ignacio Sánchez Mejías*”.

Quiñones, que atribuía a Federico el título de “*Las Calles de Cádiz*”, rememoraba como “*García Lorca, en una conferencia, contó que Ignacio Ezpeleta le había explicado: ¡Pero cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz!*”...

Álvarez Caballero destaca otras circunstancias:

*“Todas las coreografías fueron de la Argentinita, mientras Ontañón realizó los bocetos de los decorados, excepto el de El Amor Brujo que fue obra de Fontanals. El espectáculo en su conjunto fue un enorme éxito, celebrado unánimemente por la crítica y el público. Fue la primera vez que Pilar López bailó junto a su hermana, haciendo el personaje de Lucía en ‘El Amor Brujo’”.*

Las críticas fueron entusiastas, destacando en especial la segunda parte del programa:

*“Y por muy despegado que uno se crea de la gitanería andante, se siente ante estos cantes y bailes un estremecimiento que viene no sabemos de qué entresijos del alma”, podía leerse en el Heraldo de Madrid a 16 de octubre de 1933. De similar tenor, “Ahora” recogía la impresión siguiente: “Todos los cuadros son de un gran colorido, de añejo sabor popular, presentados con ponderada estilización y fino sentido artístico; fueron muy celebrados”.*

Ignacio encontró la muerte en 1934 y Encarnación, su amante, se refugió en el trabajo. Un contrato la llevó junto a Pilar hasta América, cuyo continente recorrieron desde Buenos Aires a México. Ambas volvieron a comienzos de julio de 1936. Desembarcaron en Santander y Federico las aguardaba en Madrid, para saludarlas pocos días antes de regresar a Granada donde le pilló la barbarie.

Ellas abrazaron el exilio, a través de Orán en Argelia, para pasar luego a París, Londres, Bélgica, Holanda y, finalmente Estados Unidos. Encarnación bailó por última vez en público en Filadelfia, en abril de 1945, antes de que un cáncer la reuniera con sus amigos en el colmao del otro mundo.

## FLAMENCO, COPLA Y GUERRA CIVIL

En las páginas del libro *“Corruco de Algeciras”*, Juan Rondón desvela que la guerra sorprendió al popular cantaor mientras actuaba en Ceuta, uno de los primeros escenarios de la rebelión franquista. Ello no lo impedirá que, al mes siguiente, participe en Málaga en una gran función a beneficio del Frente Popular Antifascista. Pero durante algunos meses, al menos, se mantendría en retaguardia, dado que en 1937 acudió a cantar saetas a Algeciras, como cada año. Rondón describe a Corruco como *“vitalista y pacífico”*, por usar sus propias palabras. Sin embargo, fue movilizadado y alistado en las filas de los llamados nacionales, en las que combatió hasta morir por herida de fusil el día 11 de abril de 1938, en el Frente de Teruel y como soldado del Ejército Nacional. Sus restos –tenía sólo 28 años de edad– están sepultados en algún lugar del cementerio de Balaguer, en Lérida.

Como el resto de la sociedad española y por motivos bien diversos, tanto vitales como ideológicos, los artistas se posicionaron a favor de uno o de otro bando. Entre los partidarios de la República, figuraron Manolo el de Huelva o Tomás de Antequera. Durante la guerra civil, Juanito Valderrama formó filas como miliciano anarquista en el batallón Fermín Salvochea y estuvo a punto de perder la vida en la batalla de Brunete, mientras Corruco de Algeciras, célebre por sus fandangos republicanos entregó la vida en Balaguer, en Lérida, como consecuencia de heridas de guerra sufridas durante la batalla del Ebro. Pero, curiosamente, vestía el uniforme de los nacionales y se le esperaba en Algeciras para cantar una saeta. Su paisano Antonio El Chaqueta, por cierto, también combatió en aquella batalla.

Aquellos diez años de carnicería dieron para mucho: incluso hubo desaparecidos como José Cabello Luque, más conocido como “Chaconcito”, un precoz imitador de las figuras de la época y del que no se tienen noticias desde el final de la guerra civil: se dice que aquel artista veinteañero fue uno de los caídos en las ejecuciones sumarísimas que convirtieron a España en un formidable cementerio.

Aquello no fue una guerra civil, aquello fue una masacre, una operación de exterminio decidida por el fascismo como escarmiento para cualquier conato de aventura izquierdista tanto en España como en el resto de Europa. Sin embargo, lejos del heroísmo, de la crueldad y del martirologío, numerosos acontecimientos luctuosos vividos en la contienda fueron sobre todo frutos del mal fario. Es el caso de la pasión y muerte de Pedro Martín, el cantaor madrileño que fue conocido como El Chato de las Ventas y creador de una controvertida malagueña basada en la de La Trini.

Se sabe que era un letrista jocosos y un bromista consumado; también, que tenía extrañas manías, como la de no llevar gafas a pesar de sus graves defectos de visión. Se cuenta, por

ejemplo, que mientras actuaba en un teatro de Almadén y desatendiendo las advertencias del ya mentado guitarrista Luis Yance, se cayó por el hueco reservado para la concha del apuntador, desapareciendo sorpresivamente a la vista del público, que estalló en carcajadas.

*«El Chato y varios compañeros más organizaron una compañía, con la que recorrieron varias regiones. Ya de regreso a Madrid, dispusieron pasar una temporada en Cáceres y de mutuo acuerdo así lo hicieron. ¡Maldito acuerdo, dirán desde arriba! ¿Por qué? Pues porque de sopetón vino la guerra civil de 1936-39 y quedaron atrapados en la capital extremeña».*

De hecho, según asegura Manuel Yerga Lancharro, murió en la cárcel de infarto de miocardio ante el anuncio de su fusilamiento. Manuel Cerrejón discrepa de dicha hipótesis y piensa que el cantaor, a quien se debe el primer registro sonoro a favor de la autonomía andaluza, murió ejecutado o bajo la tortura de sus captores. Sus restos mortales, como los de tantos otros, reposan en alguna fosa común, de esas que ahora cuesta tanto trabajo abrir.

Pero no fue detenido ni condenado por casualidad en un juicio sumarísimo. La ciudad había caído en manos franquistas y El Chato había destacado por su republicanismo e incluso compuso varias letras de fandangos alusivas a sus ideas y que se hicieron muy populares en la España tricolor. Claro que también había criticado al federalismo por colombianas. Pero eso no contaba para los tribunales del Caudillo.

Si el Chato de las Ventas murió por sus fandangos republicanos, por las mismas o parecidas razones podrían haber muerto otros que tuvieron más suerte: Vallejo, que fue el primero en grabarlos, Guerrita, El Niño de la Huerta, Niño Fanegas, Angelillo, que también tuvo que exiliarse, o la propia Pastora Pavón Cruz, Niña de los Peines, que pasó la guerra civil en Madrid donde llegó a participar en un homenaje póstumo a Federico García Lorca. Lo curioso es que ella apenas se hablaba con el poeta porque aunque él la había elogiado mucho y hablaba incluso de su voz de estaño fundido, también había referido como en cierta ocasión que en Cádiz no le salían los cantes como ella quería, un espectador le gritó con guasa “¡Viva París!”. Así que Pastora se habría bajado del escenario, tomado una copa de cazalla y vuelto a subir a cantar por derecho. Pero lo cierto es que la Niña de los Peines era sencillamente abstemia y la narración de aquella supuesta hazaña no le gustó ni un pelo. Tanto ella como Caracol cantaron a favor de la república en Madrid, por más que Manolo gozara luego del favor del franquismo.

Aunque la represión más brutal, por su carácter sistemático, es decir, estratégico, y duración, la ejercieron los rebeldes a la República, también hubo flamencos víctimas de la represión del gobierno legítimo de España. Es el caso del poeta Rafael de León, el autor de coplas eternas a quien se encarceló en Barcelona por tener un título nobiliario y que tuvo que apelar a su amistad con Federico García Lorca o con Antonio Machado para evitar su ejecución. O el caso del propio Pepe Marchena, quien según Juanito Valderrama, estuvo a punto de morir fusilado, en la Cartagena de los primeros días de guerra, y que salvó la vida gracias a la intervención del cuñado de Sabicas, amigo de Federica Montseny. Acaso los motivos de su encarcelamiento obedecieran a la saeta antirrepublicana dedicada a la Virgen Macarena y que cantó en Sevilla en 1935. Entre los que sobreviven al pelotón de ejecución en aquellos primeros días de la guerra se encuentra Antonio Sánchez Pecino, el padre de Paco de Lucía o el letrista Ramón Perelló, hijo de minero y de convicciones anarquistas, el

autor de “*Soy minero*”, “*La bien pagá*” o “*La Falsa Monea*”, que fue detenido y condenado a muerte, aunque se conmutó su pena por un largo periodo de prisión en las cárceles de Carabanchel, Yeserías y El Puerto de Santa María. Y entre quienes conocerán los calabozos de la posguerra estarían el cantaor Juan Varea, preso en Ávila, y Canalejas de Puerto Real, un republicano convicto al que la guerra le sorprendió en Martos, cantando ay Triniá, mi Triniá, pero que luego hizo popular aquella copla que decía:

"Entraba por la ventana  
 en la prisión que sufría,  
 entraba por la ventana  
 una paloma traía  
 desde tierras muy lejanas  
 besos de la mare mía".

También fueron numerosos los creadores del mundillo flamenco que tuvieron que exiliarse, bien por la frontera francesa tras la caída de Barcelona, o por vía marítima, rumbo a Orán, en Argelia donde nacerá Antonia Rodríguez “La Negra”, la madre de Lole Montoya, y a Tánger o Casablanca, donde se exiliaron los padres gaditanos del actor francés Jean Reno, también conocido como Juan Moreno; o, con posterioridad, hacia México, Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Chile y Argentina principalmente. Por azar, la primera exiliada de la guerra fue Antoñita Mercé, La Argentina, la amiga de Falla. El 18 de julio de 1936 se celebró en San Sebastián un festival de danzas vascas en su honor. Al terminar, se sintió mal y cruzó la frontera hacia Bayona. Murió en el camino, pero ese día hubo otras noticias terribles y de mayor importancia.

Entre los artistas exiliados, había quienes estaban abiertamente en contra de la dictadura franquista y otros que reaccionaron estrictamente por miedo, porque temían perder la vida en aquel laberinto de sangre. Lo cierto es que, en esa larga nómina, en algún momento u otro, figurarán artistas de la talla de José Greco, Carmen Amaya, los guitarristas Sabicas y Esteban Sanlúcar, Antonio Triana, El Pena Hijo, El Niño de Utrera, Carlos Montoya, Juan Serrano, Mario Escudero o el propio Antonio Ruiz “Antonio”, el bailarín que terminó encarcelado en los años 70 y en Arcos de la Frontera por blasfemar durante un ensayo y que tendría que ser indultado entonces por el propio Francisco Franco. Algunos de ellos, como Carmen Amaya, José Greco o el propio Sabicas, llegaron a volver a España, aunque fuera de forma intermitente. Ese también fue el caso de Angelillo, que tuvo que embarcarse precipitadamente hacia Orán, huyendo del fascismo y que llegó a Argentina junto a Sabicas. Hay quien dice que no corría peligro pero que temía ser llamado a filas por los vencedores de la contienda, lo que hubiera supuesto un parón para su carrera artística. Sin embargo, Angelillo se encontraba alineado con la estética cultural de la república, había cantado para dicha causa y se relacionaba con una de sus principales productoras cinematográficas, Filmófono, que habían impulsado Ricardo María de Urgoiti y Luis Buñuel como aparato propagandístico de la legitimidad democrática y tricolor.

Angelillo se llamaba, en realidad, Ángel Sampedro Montero; cantaor payo y madrileño, terminó de hecho muriendo en su patria de adopción, en 1973, tres años antes del golpe de estado que consagró a la siniestra Junta Militar presidida por César Videla. Fue la estrella de los espectáculos de Vedrines, el más célebre de los empresarios flamencos de la República. Se exilió de España a comienzos de la guerra civil y tardó 18 años en volver,



aunque nunca lo hizo definitivamente: durante ese periodo, llegó a estar prohibida la impresión de su nombre por lo que cuando se proyectaba, por ejemplo, “*La hija de Juan Simón*” o “*Currito de la Cruz*”, se decía, por ejemplo, que era interpretada por el que hacía el papel de Nonell, el limpiabotas, en “*El negro que tenía el alma blanca*”. Incluso su nombre llegaba a ser ocultado con una cinta adherente en los fotogramas publicitarios que se exhibían a la puerta de los cines.

*“El exilio de Angelillo a Argentina en 1937 –escribe José Luis Rubio– le apartó del público español, que una vez acabada la Guerra Civil Española, tuvo que seguir las actividades de Angelillo casi de manera clandestina por la prohibición oficial de mencionar su nombre en la publicidad y en las reseñas periodísticas”.*

Esa costumbre de omitir el nombre de personalidades de la cultura que se apartasen por cualquier motivo de la disciplina del régimen franquista afectó a algunos intelectuales relacionados con el ámbito flamenco, como José Manuel Caballero Bonald o Fernando Quiñones, a raíz de que a finales de los años 60 reclamasen explicaciones a Manuel Fraga, entonces ministro de Información y Turismo, sobre la extraña muerte de un joven izquierdista en la comisaría de Jerez.

Más tardío fue el exilio de Miguel de Molina, ya entrados los años 50 y a partir de que la dictadura le hiciera la vida imposible a instancias, al parecer, de un mando de Falange Española que ejerció como secretario de Serrano Suñer y que, al parecer, llegó a desempeñar un alto cargo en el ministerio de Asuntos Exteriores. Republicano como era, nunca entendió muy bien cómo en lugar de otra condecoración, la España democrática le concedió el lazo de Isabel La Católica, “*con lo que tenía que oler esa señora*”, solía decir.

También Argentina fue el primer punto de destino del tardío exilio de la rapsoda Gabriela Ortega, sobrina de Rafael y de Joselito El Gallo. Pero muchos otros flamencos, considerablemente más humildes y de menos relevancia, tomaron esa misma dirección. Fue el caso del nieto de Enrique El Mellizo, Antonio Jiménez “El Morcilla” –realmente le llamaban así en memoria del padrino de su padre, el célebre torero Hermosilla–, quien hasta su muerte lució en el rostro la señal visible de una bala que le había atravesado la mejilla y que sirvió para que le dieran por muerto los verdugos de un pelotón de ejecución. Durante una jocosa noche de finales del pasado siglo hizo entrega de unos supuestos gemelos y de un bastón del genial cantaor de Cádiz, que supuestamente habría robado Franco y que habría obtenido supuestamente del Museo Vaticano.

Los exiliados vinieron a reforzar el ambiente flamenco de Manhattan, donde Vicente Escudero ya había actuado a precios millonarios en fiestas privadas, o de Buenos Aires, donde ya era frecuente la presencia de artistas españoles como la propia Antonia Mercé, Carmen Amaya y muchos otros. Otro tanto ocurriría en Francia, que no sólo se convierte en tierra de paso para el exilio flamenco sino que servirá como residencia para muchos otros creadores. Dicha circunstancia así como la cercanía con España consolidará el flamenco en dicho país, sobre todo a partir de 1953, cuando Franco logra romper el aislamiento internacional al suscribir los primeros acuerdos con Estados Unidos y el concordato con la Santa Sede. Es precisamente ese año, cuando Edgar Neville presenta en el festival de Cannes la película “*Duende y misterio del flamenco*”, cuyo reparto por cierto estaba lleno

de artistas no demasiado afines al franquismo y entre quienes figuraba un joven Chano Lobato que todavía recuerda como un vecino denunciaba a su padre anarquista por leer junto a sus amigos el diario “España” de Tángier en la azotea de su casa. Pocos meses después, el guitarrista Perico del Lunar preparará la célebre *“Anthologie du cante flamenco”*, quizá la primera de la historia, editada por el sello francés Ducretet-Thomson durante el verano de 1954 y que comercializó Hispavox.

Frente al exilio exterior, hubo otra más terrible, el exilio interior. Un largo periodo en el que los flamencos hicieron lo que mejor sabían hacer: esto es, sobrevivir. Así hizo Pericón de Cádiz, que le contó a José Luis Ortiz Nuevo que como él había cantado también fandangos a favor de la República, en cuanto triunfó el alzamiento franquista, lo primero que hizo fue apuntar a su hijo como balilla, que eran las juventudes fascistas de Mussolini y que sirvieron como antecesoras de la OJE y de otras organizaciones juveniles del falangismo español. Así que un día que se presentaron unos tíos con unos correajes y armamento a la puerta de su casa, Pericón se jiñó y se escondió debajo de la cama, temiendo que fueran a fusilarle por aquellas dos letras de las que siempre se acordó: *“Juan –le dijo su mujer–, sal de ahí que es que vienen a traerle el uniforme al niño”*.

O como cuenta Chano Lobato del padre de Manolo Caracol, El del Bulto, le llamaban, que fuera mozo de estoques de Joselito El Gallo que cuando el fascismo tomó Madrid estaba a dos velas, boquerón perdido.

*“Y --narra Antonio Burgos que se lo oyó decir a Chano Lobato-- como vio que para mangar en Auxilio Social había que responder a los gritos de «España, Una; España, Grande; España, Libre» y no se lo sabía, resolvió la papeleta con la más patriótica lección de aritmética alimentaria. Pues a los gritos, Caracol respondía: «España, ¡Una! España, ¡Dos!, España, ¡Tres!»”*.

Manolo Caracol, que no es cierto que formara parte del grupo de falangistas que obligaron a cantar el Cara al Sol al izquierdista Antonio Mairena, pero que parece que fue verdad que se puso de rodillas ante Francisco Franco para que le permitiera abrir el tablao de Los Canasteros y que le cantaba bulerías a doña Carmen Polo y a Mariola en una finca de los alrededores de Madrid.

La copla, por su parte, ejerció una labor terapéutica para las heridas abiertas de aquellas posguerra terrible, un universo musical en el que lo mismo reinaba el son deconstruido de Antonio Machín –quien vino a Andalucía tras los pasos de su hermano, inmigrante en la Exposición de 1929-- que los trinos de Antonio Molina, padre de toda una saga de cantatrices como Ángela y Mónica Molina y a cuya muerte, en 1992, Carlos Cano escribió lo siguiente:

*“Hoy recuerdo el nido de los ruiseñores, la copla de los pobres por calles empedradas en balcones abiertos, llenos de ropa tendida. El ruido de las máquinas de coser, los bastidores, las risas, los pregones y el humo de las cacerolas. Y con su voz vienen mi madre, y mi abuela, y los niños de rodillas sucias con rizados rebeldes sobre el rostro. Y los sueños de un pueblo vencido”*.

Tan popular fue la copla que el franquismo la hizo suya, por lo que a muchos les costaría luego asumir que se trataban de mundos completamente distintos: la copla, apasionada, y la

dictadura, gris. De ahí que fuera perdiendo fuelle a partir de la juventud de la tecnocracia, que irrumpe en los años 60 del siglo XX, bajo otros gustos y una marcada querencia por lo que le estaba vetado, esto es, lo extranjero y especialmente el rock, como una rebeldía hasta cierto punto tolerada, por inevitable, en una península que no toleraba rebeldía alguna. Manuel Vázquez Montalbán, en su *“Cancionero general de España”*, también barajaba otras explicaciones:

*“El impacto de los mass media uniformadores repercutió dialécticamente sobre la mecánica del gusto popular. Había un tiempo lento de memorización que era la garantía de la supervivencia de canciones viejas y tradicionales. Esta lentitud no se perdió de la noche a la mañana, por cuanto los mecanismos para estimular la mecánica de consumo no eran tan omnipresentes y omnipotentes como ahora. Todavía, en esta etapa inicial, una canción como Mi jaca sobrevive con total vigencia y utilidad durante casi veinte años (de los años treinta hasta el borde de los cincuenta). Dentro de los años cuarenta, cualquier éxito de Machín, la Piquer o Raúl Abril se mantenía durante cinco, seis años, sin que el público necesitara consumirlo y olvidarlo con avidez”.*

El gran momento histórico de la copla media entre los años de 1939 a 1954, esto es entre el final de la guerra civil y el fin del aislamiento internacional cuando, en 1953, Madrid logró firmar el concordato con la Santa Sede y los acuerdos con Estados Unidos, liquidando el periodo de la llamada autarquía e incorporándose progresivamente a los organismos internacionales como Naciones Unidas:

*“Esa etapa se caracteriza por el intento de creación de una canción nacional, melódica y temáticamente condicionada por una determinada idea de la peculiaridad española. Es una canción andalucista en la imaginería, la melodía y la pronunciación, vinculada a una España agrícola y provinciana. Tiene por lo tanto frecuentes conexiones con la lírica tradicional. Incorpora aires y estrofas de la misma, está formalmente muy influida por el andalucismo de los poetas del 27, especialmente por García Lorca y tiene en Antonio Quintero y sobre todo en Rafael de León a sus más inspirados letristas”,* suscribe Manuel Vázquez Montalbán.

El franquismo no siguió una línea coherente con casi ningún aspecto de la vida pública, salvo con la represión y con la seguridad social. Mientras Manolo Caracol y Lola Flores triunfaban como pareja artística y como pareja sentimental encubierta en la España del nacional-catolicismo, un antiguo anarquista como Juanito Valderrama, pudo seguir formando compañía e incluso enrolar en ella a artistas que se habían significado como simpatizantes de partidos de izquierdas.

## JUANITO VALDERRAMA, CANTAUTOR

Juanito Valderrama decía que él había sido el primer cantautor de la historia de España, sobre todo a raíz de su canción “El emigrante”, de la que el mismo Franco llegó a pedirle un bis, durante la fiesta que siguió a una cacería en la que participaba el dictador. Actuó entonces medio enfermo y con el toque de Niño Ricardo.

*“Hizo Ricardo una introducción a la guitarra, con el fondo del piano del maestro Quiroga –relató Juanito Valderrama a Antonio Burgos en el libro de memorias que*

*firmó--, y allí delante de Franco, por culpa de quien tantos españoles se habían tenido que ir de España y no podían volver y tenían que vivir lejos de su tierra, me puse a cantar la canción que precisamente hablaba de ellos, porque entonces no había todavía emigrantes a Alemania con la maleta amarrada con guita, sino exiliados de nuestra tragedia por todo el mundo:*

*Quando salí de mi tierra/volví la cara llorando  
porque lo que más quería/atrás me lo iba dejando,  
llevaba por compañera/a mi Virgen de San Gil,  
un recuerdo y una pena/y un rosario de marfil.  
Adiós mi España querida,/dentro de mi alma  
te llevo metía,/y aunque soy un emigrante  
jamás en la vida/yo podré olvidarte.*

*Me tocaron las palmas los que estaban en el salón, los ministros, los militares, la gente de la grandeza del dinero que estaba allí en la cacería. Y hasta Franco vi que me tocaba las palmas como él las tocaba, con desgana, como por lo militar”.*

Valderrama se acercó a cumplimentar al caudillo, quien sorprendentemente le dijo:

– Valderrama, muy bonita esa canción, es muy patriótica...

– Muchas gracias, Su Excelencia, muchas gracias.

“Y Franco se queda callado un buen rato, sin pronunciar palabra, mirándome sin mover un músculo de la cara, y de pronto va y me suelta:

–Valderrama, ¿usted serían tan amable de cantarla otra vez?

*Yo me quedé más cortado todavía de lo que estaba. Yo no sabía dónde meterme. Yo pensé, muerto de miedo: “Esto es para enterarse bien de lo que digo en El emigrante y meterme preso...”*

*Y la tuvo que cantar, sin dejar de estar mosqueado: “¿Qué va a pasar ahora como este tío se entere bien y ya no le parezca tan patriótica? ¿Pensará de buenas o pensará meterme en la cárcel?”. Y se acordó entonces de cuando escribió El Emigrante, inspirada en parte en las lágrimas de los exiliados españoles en Tánger.*

“Yo los vi llorar allí en la puerta del teatro, agarrados a mí, rodeándome cuando entraba para los camerinos por la puerta de artistas:

–Juanito, que yo soy de Málaga, a ver si me dedicas un cante...

–Que yo te oí cantarle a mi batallón en Andújar...

*Y uno de los que se acercó fue precisamente el que me salvó de morir en la batalla de Brunete, como tantos muchachos de mi pueblo movilizados, cuando me dio el carné de la CNT y me metió de soldado en Fortificaciones: Carlos Zimmerman. Este anarquista, que había sido el jefe de la CNT en Jaén, el que tanto me protegió, había podido escapar de España después de la guerra, si no, lo fusilan. Se había orientado allí en Tánger y trabajaba como perito electricista, que era su profesión. Nos vimos, nos abrazamos y nos hartamos de llorar los dos, porque los dos sabíamos que él no podía volver a España mientras viviera Franco –relató en las memorias que redactó Burgos--. A mí me pareció que media España estaba allí, refugiada en Tánger, en esa emigración forzosa,*

*con esa emoción que vi luego en el teatro, todos en pie aplaudiendo los cantos de España, sin colores, sin bandos, con lágrimas en los ojos. Allí ni se decía nada en contra del régimen de Franco ni a favor de nadie. Nada más que llorar recordando nuestra tierra: –¡España, España!”*

Valderrama solía asistir cada año, en vísperas del 18 de julio, a las fiestas que Fernando Fuertes de Villavicencio, secretario de la casa civil del Caudillo, organizaba en los jardines del palacio de La Granja como recepción para el cuerpo diplomático y autoridades de toda índole. Puntualmente, se recibía allí un parte facultativo que impedía la presencia de Juan Peña El Lebrijano, que entonces formaba parte del elenco, a lo que el de Villavicencio solía comentar: “*¡Qué mala salud tiene este chiquillo!*”.

Uno de los festivales benéficos clásicos que se celebraban en España durante el mes de diciembre de cada año era el que tenía lugar en Madrid, organizado por la junta de la campaña de Navidad y que solía presidir la esposa de Francisco Franco, Carmen Polo, también llamada La Collares por una cierta cleptomanía cuya leyenda corría de boca en boca cada vez que llevaba a cabo algún viaje oficial.

El festival navideño no sólo era un acto filantrópico sino que suponía un homenaje del mundillo artístico a la dictadura por parte de artistas que eran oficialmente invitados al mismo y que no se podían negar a participar en dicha gala que, por otro lado, confirmaba su fama y prestigio. Repasando su programación, puede comprobarse lo próximo que, en el imaginario popular, quedaba la copla del flamenco, hasta el punto de que el mairénismo tuvo que rebelarse e imponer un canon para establecer los distinguos.

Al principio aquel festival se celebraba en el teatro-cine de El Pardo y, a partir de los años 60, en el Teatro Calderón de la capital. Desde Raphael a Julio Iglesias, desde Celia Gámez a Torrebruno o Marisol, Joselito y Rocío Dúrcal, pasando por artistas vinculados a la copla o al arte flamenco como Lola Flores, Carmen Sevilla, Antoñita Moreno, Carmen Morell y Pepe Blanco, Antonio Molina, Estrellita Castro o Antonio El Bailarín figuraron entre los habituales. ¿Dónde estarán ahora aquellas fotografías que se hicieron todos ellos con La Caudilla? Claro que quizá las cosas no sean como parezcan a primera vista. Antonio había estado en el exilio, Pepa Flores se rebeló contra Marisol y Rocío Dúrcal terminó secundando la huelga de actores de 1975, hasta el punto de ser detenida hasta que Lola Flores se presentó en los calabozos de la Puerta del Sol de Madrid para preguntar por la suerte de la niña.

## FLAMENCO, COPLA Y CENSURA

Antes que la de Franco, hubo otras censuras que pesaron sobre el flamenco y sus alrededores, sobre todo aquellas que pesan sobre la moral y sus costumbres. Claro que, durante el franquismo, quizá haya que aceptar lo que Salvador Távora suele decir, que “*el cantante era lo que más se escapaba de la censura porque, aunque se camuflara la letra,*

*nunca se podía camuflar el dolor que tiene la voz”..*

Hubo una letra histórica, que popularizó La Niña de los Peines y que rezaba *"Triana, Triana / Qué bonita está Triana / Cuando le ponen al puente Banderas republicanas..."*, que provenía de antes, de cuando en los días señalaitos de la Velá, le ponían al puente la bandera de Santa Ana. Bajo el franquismo, se adoptó una versión pintoresca, según la cual, al puente le ponían *"las banderitas gitanas"* que, por aquel entonces, nadie sabía a ciencia cierta en qué consistía dicho pabellón.

En Sevilla, desde la guerra civil, corre una expresión que reza - *"!Que te vas a enterar tu de lo que le pusieron al puente !"*. Julio Domínguez Arjona la explica en función de aquella letra de la soleá republicana, en aquel barrio tan capillita y tan rociero pero, al mismo tiempo, tan frentepopulista que Queipo de Llano aisló el barrio para cebarse con todos sus izquierdistas, a pesar de que durante los días de la velá, el 22 y el 23 de julio de aquel terrible año 36, Triana apareció llena de banderas blancas colgando de balcones y ventanas. Y es que donde, en otros tiempos, estuvo el castillo de San Jorge, cede de la Inquisición, floreció también y muy a menudo el altozano de la rebeldía.

*"Cuentan ( y sera verdad porque el dicho ha quedado ), que un hombre con algunas copas de mas en el cuerpo en la Velá en los años siguientes a la Guerra Civil comenzo a entonar la canción , pero no pasaba de la estrofa de "cuando le ponen al puente", que cantaba de forma machacona y reiterada , ( ya saben la papa pesada ) –narra Rodríguez en su blog--. Unos policías que estaba cerca de él, se quedaron expectantes para saber como terminaba la letra de la conocida soleá y porque versión optaba. Impacientes inquirieron al cantante preguntándole "que le pusieron al puente", a lo que este le respondió, pudiéndole mas la prudencia que la borrachera : -"!Que te va a enterar tu de lo que le pusieron al puente! "-*

Por lo común, los cantaores optaron por la autocensura, aunque no ocurrió igual en la copla, cuyos autores e intérpretes, durante los años de plomo del franquismo, fueron más arriesgado. Y no es sólo que el autor Ramón Perelló padeciera cárcel por sus ideas republicanas o que Miguel de Molina tuviera que exiliarse tras una monumental paliza y no pocas amenazas. La tonadillera sevillana Mikaela se atrevía a cantar versos de Rafael Alberti en un disco ilustrado por Pablo Picasso, a mediados de los años 60. Y las tijeras del régimen se cebaban con obras maestras como *"Ojos Verdes"*, la célebre copla basada en la letra de Rafael de León, que comenzaba diciendo:

Apoyá en er quicio de la mansebía  
miraba ensenderse la noche de mayo;  
pasaban los hombres y yo sonreía  
hasta que a mi puerta paraste el caballo.

La censura o la prudencia se cebaron con el primer verso, porque la mancebía, esto es, la prostitución, era común y corriente pero era pecado. Así, Rocío Jurado llegó a cantarla, incluso en democracia, bajo una pazguata versión que dice: *"Apoyá en la trama de mi celosía"*. Raphael, por aquello de no quedar en entredicho cuando la homofobia del franquismo se mofaba de su amaneramiento, lo cantó de la siguiente forma: *"Apoyao en el quicio de tu casa un día"*. Imperio de Triana, como refiere José Manuel Rodríguez *"Rodri"*, fue incluso mucho más allá y cambió el verso completo, por el de *«Sobre el agua clara que*

*llevaba el río».*

Habría que esperar a la irrupción del pintor y letrista Francisco Moreno Galván para que el repertorio de autor hiciera temblar los cimientos de aquella cárcel de papel: *"Me gustaba el cante, pero veía que las letras eran siempre las mismas y me molestaba que aquel gitano o aquel aficionado no cantara otra cosa -penas y alegrías- que ya había oído a otros"*, aseguró. Desde La Puebla de Cazalla, modela la carrera y el repertorio de su paisano José Menese, quien cantará luego una letra suya alusiva al ambiente social de la dictadura y que reza así:

Que pestilente amasijo  
con los eternos valores  
el brazo seco de una santa  
el Opus Dei y los masones  
con el demonio y el Papa.

Primeras y augustas damas  
nobles hijos de algo y ussia (bis)  
los que España se vendimian  
la ilustre archicofradía  
del zarpazo y la rapiña.

Y una casta compañero  
que reparte dividendos  
y con ansiosa avaricia  
a cachos se van comiendo  
patria, panes y justicia.

Y los pueblos se despueblan  
y a paso a paso caminan (bis)  
cubriendo por Europa  
los talleres y las minas  
de clase trabajadora.

Que el ayer como el ahora  
Miguel Hernández y Besteiro (bis)  
Centeno y Julián Grimau,  
mil estudiantes y obreros  
muertos o martirizaos.

Hubo flamencos bienintencionados como Antonio Fernández "Fosforito" –un excelente letrista por otra parte al que debemos una hermosa canción sobre Andalucía que interpretase Turroneiro durante la transición-- que no comprendían demasiado bien esa toma de postura antifranquista de Menese, principalmente por aprecio personal hacia su figura y hacia lo que suponía como cantaor, ya que dicha militancia podría perjudicarlo en tiempos tan duros. Fosforito hablaba por la herida: él mismo había sido detenido en El Puerto de Santa María, en 1944, y encarcelado por el simple hecho de haberse identificado ante un brigadier como cantaor flamenco siendo apenas un adolescente, con tan sólo doce años de edad.

En el entorno de Moreno Galván, aparecen otros artistas flamencos, como fue el caso de Manuel Gerena, un electricista que se define actualmente como cantautor y que sufrió

serias dificultades por la audacia de sus letras, escritas por él mismo: «*Verde, pero no del prao / el verde que vieron sus ojos / cuando cayó apaleao*». Alfredo Grimaldos recuerda que, con estos versos, a compás de soleá por bulerías, denunciaba Gerena, 35 años atrás, la represión que sufrían los jornaleros en el campo andaluz a manos de la Guardia Civil. Activo militante del PCE durante los años 60 y 70, sus Cantes del pueblo para el pueblo, constituyeron un revulsivo en el tardofranquismo, propiciando su celebridad alguna que otra detención y la suspensión de algunos de sus recitales. Al cabo del día, su obra recuenta casi 40 discos, secundados por guitarras tan solventes como las de Juan y Pepe Habichuela.

*«Durante muchos años he hecho un flamenco de urgencia, he sido una especie de periodista del cante –suele recordar–. Antes era más importante lo que se decía que cómo se decía. Yo tuve muchos problemas con la censura: me tiraban las letras para atrás, con el estudio ya contratado...».*

Vuelvo a citar a Antonio Burgos al enjuiciar a Manuel Gerena:

*“Aquí no teníamos “nova cançó” y por eso nos mirábamos en Manolo Gerena, que era, en una sola pieza, nuestro Serrat, y nuestro Pi de la Serra y nuestro Lluís Llach. No sabría cantar, pero los de la Brigada Político Social bien que se quedaban con su cante, que eran los más fieles asistentes a sus recitales, como que yo creo que acabó aficionando al flamenco a Martín el de la Social... Manolo Gerena tuvo que ir muchas veces al Tribunal de Orden Público, que era para nosotros como si le hubieran dado las llaves de oro del cante. Las llaves de oro de aquellas puertecitas de sus soleares, que estarían muy malamente cantadas, no lo niego, pero que para nosotros eran las puertecitas que nos abrían el aire de la libertad...”*

## CANCIÓN DE AUTOR Y CANCIÓN PROTESTA

Canción de autor es un término italiano pero contradictorio. ¿Qué relación guardan Julio Iglesias y Phil Collins con Raimon o con Bob Dylan: “*Llamaremos a este fenómeno “EL MOVIMIENTO DE LA CANCIÓN SOCIAL Y ANTROPOLÓGICA”, es decir, el definido por el intento de aproximación crítica a la vida y a la realidad del hombre y del pueblo en un momento concreto de su desarrollo y de su historia*”, propone en cambio Fernando González Lucini, autor de numerosos ensayos respecto a este asunto.

Como ya se ha dicho, sus orígenes reales cabe situarlos en la canción de agitación que, en Estados Unidos, popularizaran el sindicalista Joe Hill –condenado a muerte y ejecutado en 1915—o Woody Guthrie, un ejemplo que prendería tras la Segunda Guerra Mundial, tanto en Europa –especialmente Francia, con una nueva chanson protagonizada por Charles Trenet, Jacques Brel, Georges Brassens, pero también Edith Piaf, Charles Aznavour, Yves Montand, Leo Ferré, Barbara o Maxime Le Forestier, por citar distintos ejemplos generacionales--, como en América Latina con Atahualpa Yupanqui o Violeta Parra.

También se tratará de una canción basada en formas del folklore tradicional que conformarían experiencias como la Peña de los Parra en Chile, de donde partirían peripecias individuales como Víctor Jara. En Argentina y Uruguay, dichas formas vendrían a coincidir con las del tango y las del candombe, contribuyendo a su regeneración, a partir



de creadores como Susana Rinaldi o Adriana Varela, pero también Mercedes Sosa o Daniel Viglietti, León Gieco o Jorge Drexler. También puede resultar curioso que dentro del ámbito flamenco, desde mediados del pasado siglo, exista una aproximación clara al tango argentino de la mano de Flores El Gaditano, Chano Lobato, El Cabrero, Pepe de Lucía o Diego El Cigala, entre otros.

Los orígenes de la nueva canción en español hay que buscarlos en la copla y en el flamenco, aunque en esencia, sus orígenes reales cabe precisarlos durante los últimos 50 y comienzos de los 60, sobre todo a partir de la llamada Nova Cançó Catalana, muchos de cuyos intérpretes –Serrat, Lluís Llach, María del Mar Bonet—colaborarán a menudo con artistas flamencos tan diversos como Paco de Lucía, David Palomar o Paco Cepero, pero también se aproximarán a la copla junto a Carlos Cano y versionarán palos flamencos como la célebre penitencia de Marina Rossell.

De un lado a otros del Estado, irán apareciendo creadores como Chicho Sánchez Ferlosio, con canciones muy comprometidas pero al mismo tiempo profundas conocedoras del folklore tradicional; Paco Ibáñez, autoexiliado en Francia, muy influido por la chanson y que pone su guitarra y su voz al servicio de la poesía “de ayer y de hoy”.

Dejando al lado excepciones como Pau Riba o Sisa -que abogaban por una música más progresiva-, o Miguel Ríos y Noel Soto, más ligados al espíritu del rock and roll, la canción de autor estuvo ligada al activismo antifranquista, aunque con una base profundamente sentimental y con letras de amor en gran medida, que también sirvieron para poner en valor idiomas preteridos por la dictadura como el catalán, el vasco o el gallego.

Pero en la canción de autor hay un reflejo claro del folklore tradicional, especialmente en la obra de José Antonio Labordeta, Joaquín Carbonell, La Bullonera o Carmen París, en el caso de la jota aragonesa; de Los Sabandeños, Taburiente y el Taller de Música, en Canarias; de Pablo Guerrero en el caso de Extremadura, Elisa Serna en Castilla; Bibiano en Galicia o por supuesto los vascos Mikel Laboa, Gorka Knorr o Imanol, entre muchos otros. Cuando este último fue amenazado por ETA por haber dedicado una canción a Yoyes, la arrepentida de dicha organización que había sido asesinada en presencia de su hijo de tres años, Enrique Morente participó en un homenaje que llenó el polideportivo de Anoeta en 1989. Al día siguiente, la prensa vasca le definía expresivamente como “*un cantautor de aire agitanado*”.

Esta conjunción entre copla, flamenco y canción de autor ha sido recreada desde el pop-rock por artistas tan diversos como Aguaviva, Nuestro Pequeño Mundo, Javier Ruibal, José Manuel Soto, Mecano, Loquillo, Estopa, Ojos de Brujo, Manu Chao, Macaco, La Canalla y muchos otros.

“*Podríamos decir que Serrat es, a su manera, un poeta popular*”, afirma Luis García Gil a propósito de su libro “*Serrat, cantares y huellas*”, publicado por la editorial Milenio en 2010, con prólogos de José Ramón Pardo y de Ismael Serrano. “*Puede que no un poeta en un sentido estricto*”, advierte de inmediato porque el propio cantautor ha huido de ese tipo de calificativos, “*pero sí alguien a sus canciones un indudable sentido poético*”.

Por este ensayo, desfilan las influencias literarias y los ecos del viejo niño del Poble Sec, en las páginas de la narrativa y de la poesía, desde Raquel Lanseros con su Oda a Joan Manuel Serrat, hasta Felipe Benítez, Pedro Sevilla o Tito Muñoz, quien le acompañó en “*Cansiones*” y en otros discos, pero también en la memoria de narradores como Gabriel García Márquez, Antonio Muñoz Molina, Manuel Vázquez Montalbán o su Juan Marsé, que llegó a definir las canciones de Serrat como “*formas de felicidad*”.

*“Serrat es, ante todo, un cantautor pero en el sentido amplio y no trasnochado de la palabra, tal como han querido dárselo sus detractores. Cantautor o canción de autor, según el término que fundara el periodista italiano Enrique de Angelis, canción que busca desvincularse de las razones puramente comerciales del canto más efímero, canción que funda sus bases en los trovadores de la Edad Media, canción que se busca a sí misma, que se exige, que dialoga con el oyente con sensibilidad y coherencia”.*

García Gil –autor de tres libros de poemas y de anteriores ensayos sobre el propio Serrat, Atahualpa Yupanqui, Jacques Brel o François Truffaut—recuerda que a Serrat le acusaron a menudo de no hacer canciones de denuncia, un supuesto del que defendía con un argumento ciertamente razonable: “*Una canción de amor como ‘Paules d’amor’ puede remover más conciencias que muchas canciones de contenido explícitamente político*”.

Como poeta, Serrat pivota también, al igual que el flamenco y la copla, sobre los cimientos de Gustavo Adolfo Bécquer y de Antonio Machado, en un largo itinerario lírico que no siempre coincide plenamente con los autores a los que ha puesto música o voz: entre otros, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Joan Salvat Pappaseit, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, su amigo José Agustín Goytisolo, Joan Barril, Eduardo Galeano, el propio Tito Muñoz o Luis García Montero, entre otros muchos.

Los datos rigurosamente recopilados durante años por Luis García Gil y que vienen a sumarse a ensayos anteriores sobre su obra a partir de la biografía y la antología que firmase Manuel Vázquez Montalbán, pudieron ser contrastados por el propio Serrat en una entrevista que ambos mantuvieron durante la gira del disco “*Hijos de la Luz y de la Sombra*”, de nuevo en torno a Hernández:

*“Como es un libro en cierta manera interpretativo, he preferido aproximarme al entorno creativo suyo, a Albert Miralles, a Tito Muñoz, a Joan Barril, a otra gente que ha colaborado con él. Serrat es muy reservado para el tema creativo”.*

Por el libro, como advierte José Ramón Pardo, pasan también sus arreglistas, desde Juan Carlos Calderón al malogrado Bardagí y “Kitflus”:

*“No es una biografía ni al uso ni al desuso –avisa el prologuista—. Es una introspección en el mundo musical y poético de uno de esos hombres que nos ha hecho comprender que una canción de tres minutos puede ser, también, una obra de arte”.*

En el libro, tampoco faltan anécdotas. En su conversación con Serrat, sin embargo, a García Gil le sorprendió por ejemplo que no recordase la película “*Jeremy, concierto para dos*”, una película dirigida por Jaime Oriol y protagonizada por Lucía Bosé, en cuyo reparto aparecía su nombre:

*“Fue una película en cierta medida maldita, que aparece a finales de los 70, que se estrenó y desapareció de cartelera en un par de días. Se lo pregunté y me dijo que no, que no había intervenido ni conocía el filme. Investigando, resulta que era Queco, el hijo de Serrat, el que aparecía en la película. Y esa circunstancia se utilizó publicitariamente. Si te vas al cartel de la peli, viene Joan Manuel Serrat en el reparto. Pero es, en todo caso, Serrat jr”.*

Junto a un análisis pormenorizado de toda su discografía en español, en catalán e incluso en brasileño, el libro de García Gil incluye las colaboraciones de Joan Manuel Serrat en otros discos, las principales versiones de sus temas, canciones en las que se le homenajea y se le cita, así como sus incursiones cinematográficas: *“Serrat es el autor más influyente en toda la música que se escribe en castellano o en catalán”*, sentencia Ismael Serrano.

A Carlos Cano, le fastidiaba Joan Manuel Serrat, porque cada vez que llegaba a algún sitio, el Nano había estado antes. En el primer disco del cantautor granadino, *“A duras penas”*, ya aparece premonitoriamente la voz de Enrique Morente. Y en el entierro de Morente, su hija Estrella interpretaría la *“Habenera imposible”*, de Carlos Cano.

Pero más allá del jondo, a Carlos Cano le interesaba la copla. A la que rindió diversos homenajes a partir de la década de los 80, reinventando incluso su relación con el fado, que ya explorase mucho antes Amalia Rodrigues. Desde su punto de vista, no se trataba de un experimento oportunista sino de bucear en la memoria de su abuela, la viuda de un químico del Fargue ejecutado por los fascistas y que no se había enterado de que la copla era supuestamente franquista en lugar de rabiosamente republicana, como las de Estrellita Castro:

*“Probablemente, no se había enterado ella que las coplas eran franquistas. Era sorda, seguro, y no lo había oído. Ella me hablaba de la República, muy bajito, con mucha ternura. Con tanta ternura, que yo pensaba que la República era una tita. La República no vino, mi abuela se fue, pero me dejó las coplas”.*

*“Mis primeros discos son producto de esa memoria, pero más inconsciente que conscientemente. Musicalmente, ahí estaba esa influencia. La Verde, blanca y verde es una copla, un pasodoble”*, aseguraba en torno al himno oficioso de Andalucía que popularizó antes de que oficialmente fuera consagrado lógicamente el de Blas Infante.

Durante un tiempo, Carlos Cano se negó a cantar la Verde y Blanca porque, según aseguraba, había sido escrita para un pueblo que soñaba y Andalucía había dejado de soñar:

*“Lo que cuenta esa canción ha sido una de las cosas que más he querido y soñado, con todo el significado que ha tenido para mí individualmente, aun siendo compatible con la utopía colectiva. No me gusta el mundo, no me gusta nada, no estoy muy de acuerdo con el mundo en que vivo y no quiero despertar falsas ilusiones. A veces, tengo un sentido de frustración con ella, no en sentido político, sino en sentido humano”*, aseguraba al final de su vida.

La copla ya estaba presente en el universo musical de Carlos Cano desde sus primeras grabaciones y especialmente a partir de *“Cuaderno de coplas”*, de 1985. Sin embargo, el disco que sirvió como punto de partida para una reivindicación clara del género se tituló *“Quédate con la copla”* y apareció en 1987. Paradójicamente, fue su primer trabajo para CBS y era una reivindicación en toda regla de un género casi marginal, que se asociaba

automáticamente con el pasado franquista o con lo cutre en tiempos de la movida, pero que sin embargo, durante la transición, había sido felizmente reivindicado por el underground, desde el cómic a las artes plásticas que protagonizan los Costus o el pintor y showman José Ocaña, al que Carlos Cano también rindió tributo póstumo, como un “*torbellino andaluz en las ramblas de Cataluña*”.

*“Hay copla y hay subcopla –llega a declarar Carlos Cano-- No es lo mismo El porrompompero que Ojos verdes y los dos son andaluces. No es lo mismo No me gusta que a los toros me vengas con minifalda que La Lirio. El problema que tiene la copla en estos momentos es la falta de creadores, porque no hay ninguna incitación a la juventud a que trabaje en ese campo, y lo que hay es una serie de fórmulas foráneas machacando por todos los medios de comunicación. El rock es de Estados Unidos y yo estoy con Moustaki cuando dijo aquello de que es un estilo de la anticultura. Lo universal, si no lo consigues desde la Alhambra, por muchos imperdibles que te pongas y mucho Chicago que digas, no lo conseguirás jamás. Lorca es universal desde Granada y desde Macondo lo es García Márquez”.*

En su repertorio, a partir de ese *genius loci* que Carlos Cano reivindica, también influyeron lo suyo por extensión los trovos alpujarreños o las chirigotas de Cádiz, por no hablar de habaneras –de la mano de Antonio Burgos--, pasodobles y otros excesos musicales. La copla era una memoria sentimental, individual y colectiva. A solas o en compañía de Antonio Burgos, Cano rindió homenaje expreso a Rafael de León o a Miguel de Molina, al que intentó ver durante una visita a Buenos Aires: “*Llamé a la puerta y me dijo que el señor no estaba, que él era tan solo el jardinero. Pero yo creo que era Miguel de Molina y no quería verme*”, reconocía.

## POESÍA, ANTIFRANQUISMO, FLAMENCO Y CANCIÓN DE AUTOR

La copla contaba con poetas tan solventes como Rafael de León, mucho más que un epílogo de la Generación del 27. Poeta aristócrata que renunció a su linaje, bohemio y forajido de los círculos intelectuales al uso, participaba de la amistad de Federico García Lorca y de buena parte de su estética.

Mucho antes que Carlos Cano, la gran olvidada Mikaela --Micaela Rodríguez Cuesta (1935-1991)--- rinde tributo en pleno franquismo a aquel Federico García Lorca que recoge o inventa canciones de tradición popular o versos de Rafael Alberti, editados en 1970, cuando el poeta gaditano todavía se encontraba exiliado en Roma. Injustamente olvidada, a pesar de su discografía y filmografía, murió prematuramente como consecuencia de una leucemia, pero abrió el camino que luego seguirían María Jiménez, de la mano de Gonzalo García Pelayo como productor, o la actual hornada de tonadilleras que hermanan la copla con otros géneros y con una fuerte carga intelectual, entre quienes descuellan Pasión Vega, Clara Montes o Diana Navarro. Hay otra línea de copla con fuerte contenido literario en la que caben clásicos como Bambino o continuadores como Falete.

En flamenco, la llamada poesía culta encuentra numerosos precedentes, al menos desde los

años 60 hasta la actualidad que nos conduce a la obra de Juan Pinila o de Miguel de Tena. Mucho tiempo atrás, mientras Enrique Morente logra grabar en clave flamenca poemas de Miguel Hernández y de Antonio Machado, muchos otros artistas como Manuel de Paula, Miguel Vargas, Paco Moyano, Diego Clavel, Calixto Sánchez, José el de la Tomasa, El Lebrijano o El Piki, se atreverían a cantar textos no demasiado gratos para los funcionarios del ministerio de Información y Turismo que era quienes solían visar las letras de todos los compositores españoles, con un sello azul en caso de que fueran autorizadas o con un sello rojo en caso de que les fuera “denegado” el permiso correspondiente.

Pero como la libertad es contagiosa, este fenómeno se extendió a buena parte de las poblaciones andaluzas al finalizar el franquismo, en voces de muy diversa suerte artística como son los casos de José Sorroche en Almería, Paco Cañete y Rafael Rocha en Alhaurín de la Torre o Antonio Madreses, en Algeciras. Hubo un tiempo en el que incluso letras inocentes adquirirían una dimensión política de las que quizá carecieron originalmente.

Al amanecer,  
al amanecer,  
con un beso blanco  
yo te desperté.

Eso cantaban Lole y Manuel en su primer disco, “*Nuevo día*”, aparecido en 1975 y que hacía presumir que acababa la larga noche del franquismo y se aproximaba el alba que Luis Eduardo Aute intuía en una canción dedicada a los últimos condenados a muerte por la dictadura y que José Mercé, muchos años más tarde, reinterpreto en un insólito compás por bulerías.

Había otras formas de censura, claro está. Emilio de Diego, compositor y guitarrista de la compañía de Antonio Gades, les refirió a José Manuel Gamboa y a Faustino Núñez lo que contestó Paco de Lucía en un programa de TVE a la pregunta de cómo se definía políticamente: “*Me acuerdo que íbamos a la tele en el taxi, y Jesús Quintero, que era el mánager e iba a ser el locutor en el programa, llevaba un cuestionario. Él iba sentado delante y Paco y yo detrás. Me acuerdo que íbamos por la Castellana y Quintero le empezó a leer el cuestionario a Paco. Paco, que ya se sabe lo tímido que es para esas cosas, empezó:*

-¿Pero yo tengo que hablar?

-Pues claro, si es un programa para ti.

-¿Y qué digo?

*Me acuerdo de que una de las preguntas era : ‘¿Qué mano es más importante para tocar la guitarra, la izquierda o la derecha?’. Entonces Paco me preguntó cómo lo veía y le dije:*

-Hombre, la izquierda, simplificando, es la que busca, la inteligente, y la derecha la que ejecuta.

-¡Coño, qué bien!

*Maldita la hora. [...]*

*Bueno, pues salió el programa y Paco dijo todo eso, y unos días después de emitirse el*

*programa, a la salida del cine Avenida -en plena Gran Vía madrileña-, que Paco estaba con Casilda (hija del general Valera), todavía no se había casado con ella, asaltó a Paco un grupo de la ultraderecha:*

*-Tú. ¿Dices que la derecha ejecuta? Pues toma, hijoputa. Ya no vas a tocar más.*

*Y le pegaron, le pisaron los dedos y las manos. Le pudieron destrozarse para siempre, lo que pasa es que hubo gente allí que se metió y detuvo la agresión”.*

Así, a 15 de diciembre de 1976, un año y pico después de la muerte de Franco, el diario ABC se hacía eco de un despacho de la Agencia Cifra en el que se informaba sobre el hecho de que,

*“el guitarrista andaluz conocido como Paco de Lucía fue agredido el lunes por la noche en la avenida de José Antonio, de Madrid, por un grupo de ocho o nueve desconocidos.”*

*“El guitarrista se encontraba junto a un quiosco de periódicos comprando algunas revistas, antes de entrar en un cine, junto con su novia, Casilda Varela, hija del general del mismo apellido.*

*Los desconocidos se aproximaron a Paco de Lucía, y uno de ellos le preguntó si opinaba que los muertos en la guerra civil eran ridículos, aludiendo a ciertas declaraciones hechas por el músico en Televisión Española.*

*A continuación, otros individuos le sujetaron por el pelo y los brazos y le llamaron rojo, mientras le propinaban golpes, pese a lo cual el conocido guitarrista se defendió como pudo, propinando también golpes, aunque declaró: “Recibí más que pude dar”.*

*Mientras, su novia, llorando, se dirigió a varias personas en demanda de ayuda, sin éxito, y entre éstas a un policía de la circulación, que manifestó que no podía desatender el control del tráfico.*

*Sobre el objeto de la increpación de la que fue objeto, Paco de Lucía explicó a Cifra que él no declaró que fuesen ridículos los muertos en la guerra civil española, ni en ninguna concreta, sino que su opinión es que “lo absurdo y ridículo es el porqué de las guerras mismas, mientras que por los muertos en ellas siento un profundo respeto. Lo ridículo es morir en una guerra, pero no en una en concreto”.*

El propio Franco creía que sus censores eran idiotas. Y el propio dictador tuvo que interceder en algún caso para evitar que el peso de la ley cayera sobre artistas que le habían demostrado su adhesión. Fue el caso del bailarín Antonio quien, en 1971, se desplazó a Arcos de la Frontera para rodar la película “*El sombrero de tres picos*”, sobre música de Manuel de Falla y dirigida por Valerio Lazarov. Lo cierto es que el día 14 de Diciembre de aquel año, cuando rodaban una de las escenas, Antonio blasfemó y un guardia municipal le denunció. Cuentan las crónicas de que el alcalde, que tenía la intención de hacerle hijo adoptivo de Arcos, hizo la vista gorda y el agente se dirigió al juzgado. Allí, Antonio fue condenado a una pena de dos meses y un día de arresto mayor, que sólo alcanzó finalmente a 16 días merced a un indulto concedido por el dictador.

## COMPAÑEROS DE VIAJE

Durante la transición, el flamenco y la canción de autor comparten sin complejos los mismos escenarios frente a la cultura oficial del franquismo. Pero la copla era otro cantar. A pesar de los intentos de renovación de Manuel Alejandro o de José Luis Perales, habría que esperar al compromiso personal de Rocío Jurado o a la heterodoxia de Lolita, que llegaba a versionar a Serrat, para que la nueva tonadilla se alejase del estereotipo que consagraba Lauren Postigo y una estética casposa que la seguían ligando a la dictadura.

Pero el flamenco y la canción de autor fueron compañeros de viaje. Y si Carlos Cano cantaba “*que ya las dentaduras están muy duras para esas huesuras, y llega la rotura y el personal...*”, cuando realmente quería decir “*que ya las dictaduras están muy duras para esas huesuras y llega la ruptura y el personal..*”, de aquel tiempo y sus vicisitudes nos quedan letras prodigiosamente sintéticas de Moreno Galván, como aquella que reza, en clave de bulerías por solear:

No quieren soltar la prenda  
 porque España la ganaron  
 -golpe a golpe y muerto a muerto-  
 como trofeo de guerra.

Claro que el pintor y el poeta de La Puebla de Cazalla, al igual que Luis Eduardo Aute con “*Al Alba*”, también anunció lo que venía llegando:

Ya se va acabando el miedo,  
 ya la lucha no descansa  
 ya se funden en el aire  
 el temor con la esperanza.

Frente a los montajes teatrales que, desde la Segunda República, buscaban en el folklore una simple expresión de gracia, al final de la dictadura franquista, el flamenco y el teatro se dan la mano de una forma bien distinta en una serie de puestas en escena que intentan romper con el tópico. Era un camino por el que ya transitaba el Vicente Escudero de los años 50 o el joven Antonio Gades, que, en los años 60, buscará inspiración en Bertolt Brecht para sucesivos montajes que se inician con “*Carmen*” o “*La historia de los tarantos*” (1962), que estrena en La Scala de Milán sobre un libreto de Alfredo Mañas inspirado en el Romeo y Julieta de Shakespeare. Gades, cuyo Don Juan tendría graves problemas con la censura a mediados de los años 60, denunciaría pronto que los oropeles y el exceso de virtuosismo habían “prostituido” la cultura flamenca popular. Su antifranquismo se irá perfilando a medida que avance en su militancia comunista.

Ese mismo camino de reivindicación de la esencia jonda es el que propondrá la Antología Dramática del Flamenco, que José Monleón dirige para el Teatro de las Naciones de París, en 1963, con la presencia sobre las tablas de Manuela Vargas y de Enrique El Cojo, con quienes realiza una gira por el Reino Unido. O su Lorca y el Flamenco, para la compañía de José de la Vega, que tiene que estrenarse en el teatro Valli, de Roma. Monleón también es el responsable de la aportación flamenca que incorpora al espectáculo Oratorio, de Teatro Estudio Lebrijano, concebido por Juan Bernabé en 1969.

Ese será el germen fundamental de La Cuadra de Sevilla, cuyo espectáculo *Quejío*, estrenado en 1972, fue planteado como un estudio dramático sobre Cantes y Bailes de Andalucía. Joaquín Campos, Jaime Burgos, José Domínguez, Leonardo Rodríguez, Miguel López, Angelines Jiménez, Conchi Suárez, Juan Romero y Pepe Suero se suman a esta puesta en escena que recorrerá el mundo bajo la dirección de Salvador Távora, asistido por Lilyane Drillón.

Gitanos y payos, obreros o campesinos, “*Quejío*” y “*La Cuadra*” —el nombre del grupo proviene de un local que dirige Paco Lira en Sevilla— pretendían ser un ejemplo de teatro popular, que, con letras de Salvador Távora y Alfonso Jiménez, concluía exclamando:

“Y esta es la verdá  
To lo que estamos pasando  
Esta es la verdá:  
Las caenas que tienen mis manos  
Caenas que quiero arrancar.

El espectáculo dignificaba también las letras del cante aunque su significado, como refleja la prensa francesa de la época, tampoco importaba demasiado porque la estética era suficientemente explícita y reflejaba una realidad andaluza bien ajena a la del tópic.

El grupo sigue existiendo hoy y al mismo se fueron incorporando otros artistas como, en su día, ocurriese con El Cabrero. A “*Quejío*”, le seguiría otra propuesta titulada “*Los palos*”, que se estrenó el mismo año que murió el dictador y que, basándose en documentos recopilados por José Monleón, rendía homenaje a Lorca, en torno a su asesinato. Una frase en concreto subrayaba el contenido político de la escenificación: “*Yo estaré siempre con los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega*”.

Esa misma línea sería asumida luego por José Heredia Maya y Mario Maya en el espectáculo “*Camelamos naquerar*” —“Queremos hablar”— que levantó como principal bandera la lucha contra el racismo gitano que fue legal en España hasta la Constitución de 1978: de hecho, hasta entonces, los gitanos andarríos tenían la obligación de presentarse ante el cuartelillo de la Guardia Civil cada vez que entraban o que salían de algún pueblo.

Y si bien Heredia Maya llegaría a componer una cantata para Ceferino El Pele, un gitano aragonés ejecutado por los partidarios del Gobierno legítimo de la Segunda República, fueron muchos los gitanos que sufrieron las consecuencias de la guerra civil y de la represión posterior, como el pintor y escritor sevillano y anarquista Helios Gómez, frecuentemente encarcelado durante la dictadura. O casos de despojo intelectual como el que sufriera el autor del carnaval gaditano Manuel López Cañamaque, cuyo compromiso con la causa republicana le reportaría que muchas de sus letras, trasplantadas al flamenco, fueran registradas a nombres de artistas afines al régimen.

El miedo —la jindama— borraría el nombre de muchos autores de coplas que prefirieron ampararse en el anonimato. La censura, sin embargo, provocó en distintas etapas de la historia española que el cante fuera amordazado o sus letras mutiladas o simplemente cambiadas. Claro que desde antiguo la aparente inocencia, sin embargo, de algunas letras, ocultan pretextos mucho más graves, como las cantañas que cuentan:



Desde Sanlúcar al Puerto  
 hay un carril  
 que lo habían hecho las Mirris  
 de ir y venir  
 la Mirri chica  
 la Mirri grande  
 estaban hechas  
 de azúcar cande

La cantiña de las Mirris ha sido estudiada por numerosos investigadores, desde Antonio Murciano a Manuel Ríos Ruíz quien insiste en que proviene de Sanlúcar y se debe a María la Mica, una cantaora a la que cita Demófilo en la relación de intérpretes que sigue a su colección de cantes flamencos de 1881. Al parecer las Mirris eran primas suyas y la compuso para que ellas bailasen. Sin embargo, se sabe que los presos del penal de El Puerto estaban construyendo una carretera entre dicha población y Sanlúcar. Al parecer, ambas eran vendedoras de caramelos y el marido de una de ellas estaba preso y era uno de los forzados que trabajaban en la carretera. Ellas le llevaban cada día algo de comer. En 1988, Manolo Sanlúcar compuso la música de una danza inspirada en esta leyenda que interpretó el Ballet Nacional de España.

No habría que considerar al individualismo del flamenco como una postura reacia al compromiso militante, si se tiene en cuenta que en la Andalucía decimonónica arraigó el anarcosindicalismo, que nunca fue contrario a las actitudes individualistas. Más allá del quejío estrictamente social, solitario y aislado, como ya demostrara José Luis Ortíz Nuevo hay una clara presencia del contenido político en las letras del flamenco, desde el siglo XIX. Una posición ideológica que heredaría desde luego la llamada canción de autor de la segunda mitad del siglo XX, que en cierta forma hereda la actitud de ciertas recreaciones folklóricas que se dan en otros países, donde también empieza a tomar cuerpo la autoría: en plena depresión, Woody Guthrie recorre Estados Unidos interpretando en sus canciones la miseria y la desesperación de sus compatriotas. Quizá con la misma rabia ideológica, sin embargo, que alienta en el flamenco en letras aparentemente lastimeras como la que dice:

Desgraciaíto el que come  
 El pan por manita ajena,  
 Siempre mirando a la cara  
 Si la pone mala o buena.

El estrambote definitivo a este viejo cante se lo pondría, en los años 70 del siglo XX, el pintor y poeta Francisco Moreno Galván, de La Puebla, que renovó considerablemente el repertorio flamenco:

Señor que vas a caballo  
 Y no das los buenos días,  
 Si el caballo cojeara  
 Otro gallo cantaríá.

Las letras de Moreno Galván, como también ocurriría con las de Manuel Gerena o las de El Cabrero y en buena medida las de Enrique Morente, incorporan sin pudor de ningún tipo y lidiando a menudo con la censura asuntos políticos al repertorio cantaor. Así ocurre con El Piki, a partir de textos de José Heredia Maya, o con Juan Peña El Lebrijano, sobre poemas

de Félix Grande. En los textos del primero de ellos hay metáforas colectivas sobre el sufrimiento popular:

Que doló de pueblo,  
lo que ha soportao  
golpes y golpes - y más golpecitos  
en el mismo lao.

Ya en ese momento el flamenco convive plenamente con la canción de autor, también llamada nueva canción o canción protesta. Y si bien, como asegura Fernando González Lucini, eran poemas de amor la mayor parte de las letras de aquellos cantautores melencidos que tanta sospecha despertaban entre los censores de la dictadura, así seguiría ocurriendo en el flamenco y en sus aldeaños, con creadores muy unidos a toda aquella estética como Lole y Manuel. Pero no faltaban alusiones directas a la obstinación de los franquistas por no dejar el poder usurpado, como denunciaba José Menese a partir de la palabra certera de Moreno Galván:

No quieren soltar la prenda  
porque España la ganaron  
-golpe a golpe y muerto a muerto-  
como trofeo de guerra.

O, cantadas muchas de ellas por José Menese, referencias a la actualidad más inmediata:

Mala cara tiene el paro  
y ná buena la sequía  
y entre la Marta y María  
estamos pasando un mal trago.

O llega a anticiparse, incluso, a las reivindicaciones ecologistas que llegarían mucho después:

Quien pudre el aire y el agua  
quita la vida a la tierra  
como de una puñalada.

## FLAMENCO FUERA DE LA LEY

El flamenco era anarquista y la canción de autor, reformista. Esta creía, en el fondo, en el Estado pero necesitaba modificarlo. El jondo creía tan sólo en la rebeldía, apostaba por el no, pero no sabía a ciencia cierta donde quedaba el si.

El flamenco, a menudo, quedaba fuera de la ley como las propias actividades de sus intérpretes. Como muestra, aquella cantiña de la contrabandista que cantaba Rafael El Tuerto:

Yo soy la contrabandista  
Que meto tanto ruío.  
Yo me voy con mi marío  
A la plaza de Gibraltar  
Y si me tiran al resguardo  
O me meto en el zipizape,

Tiro mi jaca al escape  
Y me voy por donde he venío.

Siglo y pico atrás, Demófilo lo avisaba:

*“Las coplas populares no están hechas para venderse, ni aun para escribirse; por lo tanto, es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que no sólo la música sino el tono emocional, les da una significación, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener”.*

Por lo común, las letras son de tradición popular, esto es anónimas, aunque llegaran a licenciarse derechos de autor para algunas tan antiguas como aquella que Camarón cantaba:

Al verte las flores lloran  
Cuando entras en tu jardín,  
Porque las flores quisieran  
Todas parecerse a ti.

En el repertorio cantaor, hay letras de pique, letras carcelarias, letras de amor y muerte, que no me resisto a expurgar:

Yo ya no soy el que era  
Ni quien solía yo ser.  
Soy un mueble de tristeza  
Arrumbao a la paré.

Veinticinco calabozos  
Tiene la cárcel de Utrera.  
Veinticuatro llevo andaos,  
El más oscuro me queda.

Ni contigo ni sin ti  
Tienen mis males remedio.  
Contigo, porque me matas  
Y sin ti, porque me muero.

Mataste a mi hermano.  
No te he de perdonar.  
Tú lo has matao liaíto en su capa,  
Sin hacerte ná.

Tu calle ya no es tu calle,  
Que es una calle cualquiera  
Camino de cualquier parte.

Yo no le temo al castigo.  
En medio la calle Nueva  
Me paro y hablo contigo.

A mi me llaman el tonto  
Porque me falta un sentío;  
A ti te falta otra cosa  
Que el tonto se lo ha comío.

Sin excluir, desde luego, el demonio de los celos:

La noche del aguacero  
dime donde te metiste  
que no te mojaste el pelo.

Zapatitos blancos,  
Ni son tuyos ni son míos,  
¿de quien son esos zapatos?

Hay letras de la copla que han pasado al repertorio cantao a través de esa llave maestra que es la bulería, por cuyo compás podría cantarse hasta la guía telefónica. Pero también hay otras como las que interpreta el maestro Chano acordándose de La Niña de los Peines, que provienen del carnaval de Cádiz, una insólita modalidad musical que también ha influido poderosamente en la copla y en la canción de autor. Y viceversa:

A la venta ponen  
estos anticuarios  
esta gran cazuela que tiene más de quinientos años  
la doy en mil duros  
y es casi de balde  
y esta gran cazuela tenía un mérito bastante grande  
la cazuela que aquí les presento  
es de una sustancia que nadie conoce  
fabricada en Medina Sidonia  
el año cuarenta del siglo catorce  
la tenía don Diego Sorullo  
que era temporero de la catedral  
se lavaba los pies los domingos  
y aluego los lunes hacía poleás

Algunos de los versos del cante, por su impronta cotidiana y sin más ambición que la de contar un suceso nimio privado, recuerdan a los del blues:

Bartolo el de la Tomasa  
Le dijo a Alberto una tarde:  
Vamos a pedirle dos gordas  
A la infeliz de tu madre  
P`aguardiente en ca Cristóbal.

Y otras que han pasado a formar parte del repertorio del rock andaluz:

En un cuartito los dos  
Veneno que tú me dieras,  
Veneno tomaba yo,

Este texto lo canta actualmente Kiko Veneno en uno de sus temas más conocidos, en el que explora ese extraño maridaje entre copla, cante y canción que también se palpa en Pata Negra o, con posterioridad, en Navajita Plateá, Jarabe de Palo, o Los Delinquentes, por citar formaciones de muy variado registro.

Muchos cantaores y tocaores urdieron sus propias letras, pero también hubo poetas que se aproximaron al mundo del flamenco, como desde luego Federico García Lorca que además de colaborar con Manuel de Falla en la organización del concurso de cante jondo de

Granada de 1922, escribió poemas inspirados en ese viejo arte, como el que tributo a la guitarra: Paco de Lucía recobró en su disco “*Cositas buenas*” un viejo poema de Manuel Machado:

Una fiesta se hace  
Con tres personas:  
Uno baila, otro canta  
Y el otro toca.  
Ya me olvidaba  
De los que dicen “Olé”  
Y tocan palmas.

Otro poeta, Fernando Villalón, definió a la soleá con las siguientes palabras:

Es el canto del pobre que se encuentra en la vida  
Sin protección de nadie, sin familia y sin fe.  
Sus notas son llamadas a la madre querida,  
Al hijo que mataron... al amor que se fue.

En sus Romances del 800, Villalón incluyó esta letra que mucho después cantaría Camarón de la Isla:

El barquito de vapor  
Está hecho con la idea  
Que echándole carbón  
Navega contra marea.

Pero es que Camarón, en su disco “*La leyenda del tiempo*” cuya estética responde plenamente a la de la canción de autor, llegó a interpretar y lo siguió haciendo hasta su muerte, sin saber quizá qué era lo que estaba cantando, una rubayata de Omar Keiam, la que reza:

Viejo mundo  
que el caballo blanco y negro  
del día y de la noche  
atraviesa al galope  
eres el triste palacio  
donde cien príncipes soñaron con la gloria  
donde cien reyes soñaron con el amor  
y se despertaron llorando  
poquito de pan  
y un poquito de agua fresca  
la sombra de un árbol  
y tus ojos  
no hay sultan mas feliz que ellos  
ni mendigo mas probe.

Uno de los viajes literarios y musicales más interesantes es el del Pequeño Vals Vienés, de Federico García Lorca, que interpretase Leonard Cohen, en inglés, con el título de “*Take this waltz*”.

Now in Vienna there's ten pretty women  
There's a shoulder where Death comes to cry

There's a lobby with nine hundred windows  
 There's a tree where the doves go to die  
 There's a piece that was torn from the morning  
 And it hangs in the Gallery of Frost

Ay, Ay, Ay, Ay  
 Take this waltz, take this waltz  
 Take this waltz with the clamp on its jaws  
 Oh I want you, I want you, I want you

No hay que olvidar que Cohen es discípulo del poeta canadiense Irving Layton, que fue uno de los primeros traductores de Lorca al inglés. La canción apareció en el disco colectivo “*Poetas en Nueva York*” y en su disco “*I’m your man*”. Y fue Enrique Morente quien con la misma melodía la hizo regresar a su idioma original en “Omeg”.

En Viena hay diez muchachas,  
 un hombre donde solloza la muerte  
 y un bosque de palomas disecadas.  
 Hay un fragmento de la mañana  
 en el museo de la escarcha.  
 Hay un salón con mil ventanas.  
 ¡Ay, ay, ay, ay!  
 Toma este vals, este vals,  
 este vals con la boca cerrada.

En las últimas décadas, nuevos autores han ido cambiando la estética del flamenco, pero no sólo en su indumentaria o en su sonido, sino también en sus palabras. Así, Lole y Manuel se dejaron impregnar del espíritu del movimiento hippie en sus canciones flamencas pero ella terminó cautivada por el culto de la Iglesia de Filadelfia y entonando canciones cristianas.

Vicente Soto Sordera fue capaz de cantarle a Fernando Pessoa. Pero quizá las mayores sorpresas de los últimos tiempos provengan de cantaores como Diego Carrasco, digno heredero de André Breton que se aproxima al rap como Junior Míguez en temas como “*Inquilino del mundo*” o, desde luego, José Mercé quien, de la mano de Isidro Sanlúcar ha sido capaz de hablar en su cante de pilas alcalinas, de los imposibles aparcamientos del amor o de reprocharle a su amada que se alejase de él en un tren de cercanías.

Quienes ponen cara rara ante tales heterodoxias olvidan sin duda la ya célebre guajira que hablaba de los papelones a los que llaman diarios o de esta serrana del siglo XIX que trataba un asunto absolutamente contemporáneo:

Al amor lo comparan  
 Con el cigarro;  
 Nadie lo deja y todos  
 Quieren dejarlo.  
 Y el que lo deja  
 Es para volver luego  
 Con mayor fuerza.

## LA RENOVACIÓN DE LA COPLA

Durante mucho tiempo, a la canción de autor y al flamenco le dio repelús la copla, constreñida a la estética de la dictadura hasta que el dibujante Nazario fue capaz de firmar uno de sus cómics underground, en la revista Star, versionando “*Tatuaje*”, lo que le valió una demanda ante los tribunales por parte de los herederos de su autor. El litigio, por cierto, se resolvió a favor de él, con interpretaciones incluidas de dicho cantable.

La renovación de la copla vendrá mucho más tarde, de la mano de intérpretes como Pepa Flores, Pasión Vega, Diana Navarro o Clara Montes, para las que componen creadores de vanguardia, en un abanico que lleva desde Joaquín Sabina al propio Javier Ruibal. Por no hablar de los creadores del Manifiesto Canción Sur de Granada como Antonio Mata, Enrique Moratalla o Raúl Alcóver, así como otros cantantes y formaciones de otras provincias andaluzas desde Jarcha y Maritirio o Ángel Corpa surgidos de dicho grupo, o los sevillanos Benito Moreno, Romero Sanjuán o Pepe Begines, fundador del agropop a bordo del grupo “No me pises que llevo chanclas”.

Pero su historia siempre fue igual de heterodoxa, como pueden demostrar fehacientemente Imperio Argentina o Sara Montiel. Junto a ellas, Manuel Francisco Reina propone un nomenclátor en el que figurarían, en su realidad o en su entorno, por orden alfabético, intérpretes como Dolores Abril, Carmen Amaya, Angelillo, Tomás de Antequera, La Argentinina, Bambino, Manuel Bandera, Conchita Bautista, Pepe Blanco, Concha Buika – una mayorquina de origen guineano guiada por el productor Javier Limón--, Carlos Cano, Manolo Caracol, Estrellita Castro, Diego El Cigala, Antoñita Colomé, Marían Conde, Penélope Cruz, Marujita Díaz, Plácido Domingo, Rocío Dúrcal, Manolo Escobar –que inspiró a Joan Manuel Serrat “*Qué bonito es Badalona*” y terminaron cantándola a dúo--, Falete, Rafael Farina, El Fary, Bibiana Fernández, Rosita Ferrer, Lola y Carmen Flores, Lolita y Rosario, las hijas de la Faraona; Pepa Flores, Aurora Guirado, Perlita de Huelva, Pastora Imperio, María Jiménez, Joselito, Rocío Jurado, la argentina Libertad Lamarque, Malu, Concha Márquez Piquer, Mayte Martín, Martirio, Carmen Maura, Raquel Meller, Mikaela, Nati Mistral, Rosario Mohedano, Amalia Molina, Ángela Molina, Antonio Molina, Miguel de Molina, María del Monte, Clara Montes, Gracia Montes, Carmen Morell, Antoñita Moreno, Estrella Morente, Emilio El Moro, Diana Navarro, Luisa Ortega, Isabel Pantoja, La Paquera de Jerez, Carmen París, Niña Pastori, Mari Paz, Pepe Pinto, El Príncipe Gitano, Pitingo, Concha Piquer, Encarnita Polo, Miguel Poveda, Juanita Reina, Charo Reina, Miguel de los Reyes, Paquita Rico, Pedrito “Rico, Macarena del Río, María José Santiago, Carmen Sevilla, Lolita Sevilla, Pastora Soler, Blanquita Suárez, Gracia de Triana y la grandiosa Marifé—Felisa Martínez López, el último gran mito vivo del género--, Rosarillo de Triana, Juanito Valderrama, Valderrama hijo, Carlos Vargas, Pasión Vega, Concha Velasco, o María Vidal.

Faltan otros, claro, como el sorprendente Tony Zenet, María Dolores Pradera, Enrique Montoya, Alejandro Sanz, Alberto Pérez, Alba Molina, Chico Ocaña y Los Mártires del Compás, Ea, Contradanza –se denominan folk de autor--, La Hoguera, La Jambre, Laura Granados, o todo el elenco del programa de Canal Sur “*Se llama copla*”.

El renovador por excelencia de la copla fue Carlos Cano quien además de ofrecer versiones de títulos clásicos –nuestros estándares—apoyó una regeneración del género y la invención de nuevas melodías, como el rescate de la habanera. Las primeras, las “*Habaneras de Cádiz*”, reinan en su “*Cuaderno de coplas*” (1985). La compuso junto con Antonio Burgos, el periodista y escritor sevillano con quien iniciará una secuencia de colaboraciones periódicas.

*“Este tema significó mi reencuentro con América en general y Cuba en particular. Cuando te das cuenta de que en las calles de La Habana los niños hablan igual que en Cádiz llegas a la conclusión de que es exactamente lo mismo que dice la canción ‘... La Habana es Cádiz con más negritos,/ Cádiz es La Habana con más salero’”.*

Se trataba de la recreación musical de unas declaraciones de Lola Flores en el sentido de que La Habana era como Cádiz con más negritos, un parecido arquitectónico que se base en la estructura militar de los baluartes, también muy similar a los de ambas ciudades, San Juan de Puerto Rico, Cartagena de Indias, Veracruz, Santo Domingo, Montevideo o Manila, entre otras.

Antonio Burgos y Carlos Cano crearon aquel manifiesto inolvidable de Las Habaneras en los primeros días del otoño de 1984, cuando decidieron irse juntos de fin de semana a Matalascañas, frente al Parque de Doñana. El proceso de creación de las mismas, del que ambos han dado cuenta, nos avisa sobre cómo el concepto de autoría, en el último tercio del siglo XX, ya es tan concreto como difuso, en gran medida heterodoxo. Primero escribieron la letra y, luego, la música, mecida por los acordes de “*La viudita naviera*”, de José María Pemán, tal y como recordaba Burgos en un artículo publicado por la revista “*Andana*”, a 7 de noviembre de 1985. Pasada por el tamiz de Paco Alba era aquella “*viudita que se va a casar por poder.... por poder tener un marío que la lleve a la Alamea, y con el chisme que es como un jazmín que se convierte en palmera...*”. A partir de esa inspiración inicial, “*ya solo hubo que dejar hablar al corazón que Carlos y yo habíamos encontrado en La Habana*”. Pero faltaba la argamasa del cuplé para darle sentido a la partitura entera: “*Había que meter una salina de don José Carranza a modo de estribillo de cuplé para rematar la copla*”, escribía Burgos. Fue entonces cuando dieron en el clavo: “*Carlos Cano había venido diciendo de Cuba que quien tenía razón era Lola. Cuando fue a cantar a La Habana de Batista y le preguntaron qué le parecía aquello dijo: ‘Hijo, esto es como Cádiz, pero con negros y con más palmeras que las que hay en el Parque Genovés’ –relataba Burgos—. Había que meter la genialidad de Lola, que no era otra que la gracia de Cádiz*”. Y así fue saliendo aquella mudanza: “*Que tengo un amor en La Habana/ y el otro en Andalucía,/ no te he visto yo a ti, tierra mía,/ más cerca que la mañana/ que apareció en mi ventana/ de La Habana colonial/ tó Cádiz, la Catedral, La Viña y El Mentidero.../ Y verán que no exagero/ si al cantar la habanera repito:/ La Habana es Cádiz con más negritos,/ Cádiz, La Habana con más salero*”.

*“Antonio lo cuenta con mucha gracia y dice que salió de un tirón –rememoraba Carlos—. No, no fue de un tirón, aunque casi. Cogimos un esquema, y a partir de ahí, como si fuera una habanera de ‘La viudita naviera’ de Pemán, empezamos a hablar de cosas. La clave era que La Habana es Cádiz con negritos y empezamos a trabajar. En un momento dijo Antonio que se iba a ducha y yo le contesté que cuando saliese ya tendría terminada la habanera. Era una broma, pero pronto estuvo acabada. El setenta*



*por ciento de la letra y de la música la hicimos entonces, en Matalascañas. El resto, bueno... antes habíamos hablado muchísimo. Había un deseo de hacer algo juntos, que yo no he vuelto a sentir por nadie. ¡Ni con él mismo! Es curioso, pero no soy amigo de colectividades, y Antonio y yo somos distintos. Yo soy una persona, por ejemplo, que rompo mucho. Antonio no rompe casi nada. No digo que esto sea ni bueno ni malo, sino que lo estoy definiendo simplemente. Antonio, lo que hace, está bien hecho, como buen periodista. Yo, lo que hago, está mal hecho, de entrada”.*

Lo cierto es que aquel fue el principio de una fecunda aunque breve relación creativa: *"Carlos, con su guitarra, tomando notas, iba componiendo verso a verso la música de mi letra... Y no había pasado más de una hora de aquella borrachera de Hércules y de los leones, La Habanera estaba compuesta y, entonces, nos abrimos a cantarla”.*

Y así fue saliendo aquella mudanza: *“Que tengo un amor en La Habana/ y el otro en Andalucía,/ no te he visto yo a ti, tierra mía,/más cerca que la mañana/ que apareció en mi ventana/ de La Habana colonial/ tó Cádiz, la Catedral, La Viña y El Mentidero.../Y verán que no exagero/si al cantar la habanera repito:/ La Habana es Cádiz con más negritos,/Cádiz, La Habana con más salero”.*

A Burgos, el comparsista Antonio Martín terminó bautizándolo como *“El tío de las habaneras”*. Y junto a Carlos Cano terminaron pronunciando el pregón del carnaval de Cádiz en 1988.

*“Las Habaneras de Cádiz —añadió— las hice con Antonio Burgos. Es un poco como un viaje de ida y vuelta al Caribe en barco. A veces, entre la partida y el regreso no tienes muy claro dónde estás de verdad. Si allí o aquí. Descubrí América, ésa que tanto cuesta de teorizar en discursos políticos y, sobre todo, me siento orgulloso de haberlo hecho varios años antes de los fastos del 92 para conmemorar el Quinto Centenario del descubrimiento. Lo único que yo pretendía era demostrar que, para explicar todo eso, era más sencillo escuchar un bolero de Los Panchos que un discurso político. Entre mis experiencias y las de Antonio, surgió la canción. Me fascinó ver que la gente de esos países utiliza las mismas expresiones que nosotros como, por ejemplo, ‘¿tienes guita?’. Te sorprende que una gente tan distinta, en un momento dado, pueda decir exactamente lo mismo que tú, sólo que con un acento diferente. Las eses más bonitas del idioma español no las pronuncian en Valladolid, sino en Méjico. Parece que detrás de un mejicano siempre va a venir alguien del barroco, como Quevedo o Lope de Vega. Es una de las cosas que me fascinó”.*

El éxito de *“Las Habaneras de Cádiz”* fue inmediato. Al día de hoy, la han interpretado desde María Dolores Pradera a Pasión Vega, quien llega a definir las con las siguientes palabras: *"A veces, Carlos parecía una mujer cantando. De la propia sensibilidad, del gusto que derrochaba"*. Otras versiones correrían a cargo de Chano Lobato, Nati Mistral, Los del Río, varias corales y grupos mediterráneos de habaneras, el coro gaditano de Julio Pardo, la comparsa España La Nueva y, como un boomerang, la voz cubana de Liuba María Hevia. La página de Internet de Antonio Burgos es prolija a la hora de enumerar sus intérpretes:

*“Figura en el repertorio de muchas bandas de música, como la del buque-escuela ‘Juan Sebastián Elcano’ y de diversas tunas universitarias, como Telecomunicaciones de*

*Valencia, Empresariales de Jerez, Tuna de Torrox o la Tuna Femenina de Derecho de Alicante”.*

En un mundo globalizado, a menudo de forma que a muchos nos inquieta, también la música ha sufrido ese proceso de globalización. La mezcla y la heterodoxia resultan claves en ese proceso, cuando ya no se trata de que Juan Peña El Lebrijano o Segundo Falcón compartan escenario con una orquesta andalusí, sino que pueden hacerlo con un grupo de música senegalesa o Paco de Lucía dialogar musicalmente con Chick Corea y Wynton Marsalis. La autoría, en muchos casos, se diluye o tan sólo interesa a efectos de cobro de los réditos de la SGAE. Como ejemplo, la bulería que suele interpretar Javier Ruibal, el más flamenco de los cantautores o el más cantautor de los flamencos, en donde entremezcla estrofas populares con otras compuestas por Pepe de Lucía, por Joaquín Sabina y por sí mismo.

En gran medida, en los últimos años, se ha consolidado en la antigua tonadilla un profundo aire de renovación que en la canción de autor se hace imparable –jóvenes autores como Paco Cifuentes o Joaquín y Chiqui Calderón se han apartado definitivamente de las raíces andaluzas como único epicentro creativo. Pero eso también ocurre en otros géneros y estilos, a menudo desde hace mucho más tiempo. Como el flamenco y la canción de autor, sin ir más lejos, que ya viven de otros vientos y abandonaron hace un mundo cualquier habitación cerrada. El niño gitano de Jerez que cincuenta años atrás sólo guardaba memoria musical de Manuel Torre o de los cantes ancestrales de Santiago y de La Plazuela, lleva hoy un Ipod pegado a la oreja, por donde le entran todos los sonidos del planeta.

## LA AUTORÍA DUDOSA

Desde ese punto de vista, ¿hasta qué punto la autoría de La Leyenda del Tiempo corresponde estrictamente a su genial intérprete Camarón de la Isla, a los autores de la música o de las letras, tan diversos en su edad e influencias, o el trabajo del productor Ricardo Pachón al frente de aquella empresa? Pero, ¿qué ocurre cuando el productor es al mismo tiempo el compositor de la obra? La cuadratura de ese proceso, en el ámbito del pop, pudiera ser Nacho Cano y algunas de sus aventuras en solitario, para las que ha necesitado el concurso de diferentes vocalistas. O el caso de Javier Limón, en diferentes peripecias musicales pero muy en especial su disco “*Mujeres de agua*”, en donde concilia voces femeninas de distintos enclaves del Mediterráneo desde Carmen Linares o La Susi a la turca Aynur, en un mismo propósito: la interpretación de una obra propia con una fuerte base conceptual.

La heterodoxia del flamenco permitió que, en su día, Carmen Linares también grabase “*Un ramito de locura*” con Gerardo Núñez, un álbum más próximo al jazz que al flamenco. O, en un diálogo nutrido a través del mar, el cantautor granadino Manuel Lorente reinterpretó al cantautor mexicano Cuco Sánchez con la guitarra de Paco Cortés, o que El Cabrero imite al tango argentino sin traducirlo necesariamente a las claves del flamenco. O que Diego El Cigala triunfe con un disco de boleros con el piano de Bebo Valdés y Mayte Martín hubiera hecho antes lo propio con Tete Montoliu. Por no hablar de las extrañas conexiones con

Brasil que llevaron al bailar David Morales a montar un espectáculo sobre la obra de Antonio Carlos Jobin, bajo el título de “*Abraçados*”, o mucho antes, trajo desde allí a Raimundo Fagner para grabar “*Traduzirse*”, un álbum de comienzos de los años 80 en donde versionaba a Camarón o a Manzanita, sin ir más lejos.

Quizá, en ciertos casos y en algunos ámbitos, podamos hablar de una crisis de autoría en todos los géneros y que ese eclecticismo obedezca a una manifiesta falta de ideas. No hay tal. Lo que tal vez pase es que, al igual que ocurriese en el jazz, el concepto de standard se ha ido extendiendo a otras modalidades musicales y ya existan una serie de melodías que proceden del rock, de la copla, de la canción de autor o del flamenco más liviano o más mestizo, que son conocidas por músicos de diversas procedencias y que las incorporan a su repertorio con versiones que se acerquen a su estilo o que les permita improvisar en escena.

En el flamenco, siempre se habló de la argucia de firmar letras populares a nombre de los cantaores que las interpretaban. Florencio Ruíz Lara, Flores El Gaditano, no logró hasta ahora que se le reconozca la autoría de “*Qué bonita que es mi niña*”, la canción que mayor popularidad arrojó sobre el Trío de los Gaditanos.

Cierto es que esas extrañas prácticas cada vez ocurren menos, en gran medida por el hecho de que desde las sociedades de gestión suele prestarse mayor vigilancia a este hurto o suplantación de personalidad. O, también, por la mayor formación de los artistas, a menudo académica, que les permite crear sus propios textos o seleccionar poemas ajenos que interpretar.

El mayor problema que aflige a unos y a otros no estriba tanto en el reconocimiento de la autoría sino en la selección de los contenidos. ¿Cómo narrar lo que ocurre hoy desde las páginas abiertas del flamenco, de la copla, de la canción de autor o de cualquier otro ritmo? Esa es la cuestión.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Caballero, Ángel: Historia del Cante Flamenco. Madrid: Alianza, 1981. Reed. Alianza, 1986.
- Álvarez Caballero, Ángel: Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco. Madrid: Editorial Cinterco, 1988.
- Álvarez Caballero, Ángel. El baile flamenco. Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- Arévalo, A.: La copla andaluza. Córdoba, 1947.
- Arrebola, Alfredo: Cantes gitano-andaluces básicos. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. Cádiz, 1986.
- Arrebola, Alfredo: Los cantes preflamencos y flamencos de Málaga. Cantes gitano-andaluces básicos. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1987.
- Arrebola, A.: La espiritualidad en el cante flamenco. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988.
- Balmaseda, M.: Primer cancionero flamenco. Sevilla, 1881.
- Barrios, Manuel: Gitanos, moriscos y cante flamenco. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo, 1989.
- Béla Bartók: Escritos sobre música popular. Madrid: Siglo XXI.

- Belouch, Azis: Cante Jondo. Su origen y evolución. Madrid: Ediciones Ensayos, 1955.
- Blas Vega, José: Vida y cante de Don Antonio Chacón. La Edad de Oro del Flamenco 1869-1929. Ayuntamiento de Córdoba, 1986. 2ª Edición: Cinterco. Madrid, 1990.
- Blas Vega, José: Silverio, rey de los cantaores. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba, 1995.
- Blas Vega, José. La canción española: de la Caramba a Isabel Pantoja. Barcelona, Taller El Búcaro, 1996.
- Blas Vega, José: El flamenco en Madrid. Almuzara. Madrid, 2006.
- Blas Vega, José: Los cafés cantantes de Madrid. (1846-1936). Guillermo Blázquez Editor. Madrid, 2006.
- Blas Vega, J.; Ríos Ruíz, M.: Los cafés cantantes de Sevilla. Madrid: Ed. Cinterco, 1987.
- Blas Vega, José; Ríos Ruíz, Manuel: Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. Madrid: Editorial Cinterco, 1988.
- Bohórquez, Manuel. La Niña de los Peines en casa de los Pavón.-Ed. Signatura.- Sevilla, 2000
- Burgos, Antonio Juanito Valderrama: mi España querida. Madrid, La Esfera de los Libros, 2004
- Caba, Carlos et Pedro: Andalucía, su comunismo y su Cante Jondo. Madrid: Universidad de Cádiz, 1988.
- Caballero Bonald, J. M.: El baile andaluz. Barcelona: Editorial Noguer, 1967.
- Caballero Bonald, J. M.: Luces y sombras del flamenco. Sevilla: Algaida, 1988.
- Camacho Galindo, Pedro: Los payos también cantan flamenco. Demófilo. Madrid, 1977.
- Cano, Manuel: La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco. Córdoba: Ediciones Anel, 1986.
- Cansinos Assens, Rafael: La copla andaluza. Madrid: Demófilo, 1976.
- Casas, Ángel. 45 revoluciones en España. Dopesa, 1972.
- Claudín, Víctor. Canción de autor en España. Ediciones Júcar, 1982 (288 pág). Los Juglares Serie Especial
- Cobo, Eugenio: Pasión y muerte de Gabriel Macandé. Demófilo. Madrid, 1977.
- Cobo, Eugenio: El flamenco en los escritos de la restauración (1876-1890). Aquí + Multimedia. Cornellá. Barcelona, 1997.
- Cobo, Eugenio. Vida y Cante del Niño de Marchena. -Ed. Virgilio Márquez.- Córdoba, 1990
- Crivilé, Josep: Historia de la música española, vol. 7, El folklore musical. Madrid: Alianza, 1988.
- Cruces Roldán, Cristina y otros. El flamenco; Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural. Sevilla, Centro Andaluz del Flamenco, 1996
- Dumas, D.: La poesie populaire des gitans d'Andalousie. Montpellier: Universit't de Montpellier, 1971.
- Estébanez Calderón, Serafín: Asamblea General de los Caballeros y Damas de Triana. Madrid, 1846.
- Estébanez Calderón, Serafín: Escenas Andaluzas. Baltasar González. Madrid, 1847.
- Falla, Manuel de: El "Cante Jondo" (Canto primitivo andaluz). Granada, 1922.
- Fernández Bañuls, J. A. y Pérez Orozco, J. M.: La poesía flamenca lírica en andaluz. Sevilla, 1983.
- Gamboa, José Manuel. Perico el del Lunar.-Editorial de la Posada.-Córdoba, 2001
- Gamboa, José Manuel y CALVO, Pedro: Guía libre del flamenco. SGAE. Madrid, 2001.
- Gamboa, José Manuel y Núñez, Faustino. "Camarón, vida y obra". SGAE, 2003.
- Gamboa, José Manuel y Núñez, Faustino. Flamenco de la A a la Z. Madrid, Espasa, 2007.
- García Gil, Luis. Serrat, canción a canción. Ronsel, 2005.

- García Gil, Luis. "Yupanqui, coplas del payador perseguido". Ed. Rama Lama Music, Barcelona, 2007
- García Gil, Luis "Jacques Brel, una canción desesperada". Ed. Milenio. Barcelona, 2009.
- García Gil, Luis "Serrat, Cantares y Huellas". Ed. Milenio. Barcelona, 2010.
- García Gómez, Emilio: Poemas arábigo-andaluces. Madrid: Col. Austral, n.º 112.
- García Gómez, Emilio: "Las jarchas". In: El comentario de textos, IV: La poesía medieval. Madrid : Castalia, 1984.
- García Lorca, Federico: Arquitectura del cante jondo. Madrid, 1932.
- García Lorca, Federico: Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado cante jondo. En: "Manuel de Falla y el cante Jondo" de Eduardo Molina Fajardo, Universidad de Granada, Cátedra Manuel de Falla, 1962.
- García Lorca, Federico: Poema del cante jondo. Varias ediciones.
- García Lorca, Federico: Romancero gitano. Varias ediciones.
- Gerena, Manuel.: Cantes del pueblo para el pueblo. Barcelona, 1975.
- González Climent, Anselmo: Antología de poesía flamenca. Madrid: Escelicer, 1961.
- González Climent, Anselmo: Flamencología. Madrid: Escelicer, 1964.
- González Climent, Anselmo: Cante en Córdoba (Concurso Nacional de Cante Jondo). Escelicer. Madrid, 1957.
- González Climent, Anselmo: ¡Oído al Cante! Escelicer. Madrid, 1960. Reeditado en 1973.
- González Climent, Anselmo: Bibliografía flamenca. Escelicer. Madrid, 1966.
- González Climent, Anselmo. Pepe Marchena y la ópera flamenca...y otros ensayos. Demófilo. Madrid, 1975.
- González Climent, Anselmo y Blas Vega, José: Segunda bibliografía flamenca. El Guadalhorce. Málaga, 1966.
- González Hervas, E.: Cante flamenco y Cante gitano. Zarauz, 1968.
- González Lucini, Fernando: Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España, Ed. Fundación Autor, Madrid, 2006.
- González Lucini, Fernando: Manifiesto Canción del Sur. De la memoria contra el olvido, Junta de Andalucía, 2004.
- Grande, Félix: Agenda flamenca. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1985.
- Grande, Félix: Memoria del flamenco I y II. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Grande, Félix: García Lorca y el flamenco. Madrid: Mondadori, 1992.
- Gutiérrez, Balbino. Enrique Morente, la voz libre. SGAE, 2010.
- Gutiérrez Carbajo, F.: La copla flamenca y la lírica de tipo popular. (2. vol.). Madrid: Cinterco, 1990.
- Herrero, Germán: De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz. Granada: Editorial Don Quijote, 1991
- Hurtado Balbuena, Sonia. La copla: la poesía popular de Rafael de León. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2006.
- Infante Pérez, Blas: Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo. Sevilla: Junta de Andalucía, 1980.
- Lavaur, Luis: Teoría romántica del cante flamenco. Editora Nacional. Madrid, 1976.
- Leblon, Bernard: Los gitanos de España. El precio y el valor de la diferencia. Barcelona: Editorial Gedisa, 1993.
- Lefranc, Pierre: El Cante Jondo. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2000.

- Lencero, Carlos. Sobre Camarón. La leyenda del cantaor solitario. Alba Editorial, 2004.
- Lluch, Fernando. Reivindicación del Cante Jondo. Valencia, 1932.
- López Ruíz, Luis: Guía de flamenco. Istmo. Madrid, 1999.
- Luna, José Carlos.: De cante grande y de cante chico. Madrid, 1926. Segunda edición. Madrid, Escelicer, 1942.
- Machado y Álvarez, Antonio (Demófilo): Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo. El Porvenir. Sevilla, 1881. Segunda edición. Demófilo, Madrid, 1975. Tercera edición, Cultura Hispánica, 1975.
- Mairena, Antonio (Antonio Cruz García): Las confesiones de.... Edición elaborada por Alberto García Ulecia. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1976.
- Manfredi, Domingo: Geografía del cante jondo. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988.
- Martín Salazar, Jorge: Los cantes flamencos. Granada, 1991.
- Moix, Terenci. Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo. Barcelona, Plaza & Janés, 1993
- Molina Fajardo, E.: El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia. Granada, 1974.
- Molina Fajardo, Eduardo: Manuel de Falla y el cante jondo. Granada: Universidad de Granada, 1990.
- Molina, Ricardo: Misterios del arte flamenco. Barcelona, 1967.
- Molina, Ricardo y Mairena, Antonio: Mundo y formas del cante flamenco. Sevilla, Granada: Al-Andalus, 1971.
- Molina, Romualdo; Espín, Miguel: Flamenco de Ida y Vuelta. VII Bienal de Arte Flamenco, Sevilla, 1992.
- Monleón, José. Lo que sabemos del flamenco.-Madrid.-Gregorio del Toro Ed. 1967
- Montiel, Enrique. Camarón, Vida y muerte del cante Ediciones B. 1993
- Morales, Juan Miguel: Retratos de cantantes, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2001.
- Moreno Galván, Francisco. Letras flamencas completas.-Morón de la Frontera.-Cristino Raya Gonzalez, 1998.
- Moreno Galván, Francisco: Letras flamencas de Francisco Moreno Galván. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993.
- Newton, F.: Une sociologie du jazz. Paris: Flammarion, 1966.
- Núñez de Prado, G. Cantaores Andaluces. Historias y leyendas..Barcelona. Manci, 1904
- Ortíz Nuevo, José Luis. Las mil y una historias del Pericón de Cádiz. -Ed. Demófilo- Madrid, 1975.
- Ortíz Nuevo, José Luis. Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano. -Ed. Demófilo.,Madrid, 1975.
- Ortíz Nuevo, José Luis. Tío Gregorio, Borrico de Jerez. Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Jerez, 1984.
- Ortíz Nuevo, José Luis De las danzas y andanzas de Enrique el Cojo.-Ayuntamiento de Sevilla.-Sevilla 1984
- Ortíz Nuevo, José Luis: Pensamiento político en el cante flamenco. Antología de textos desde los orígenes a 1936. Barcelona: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985.
- Ortíz Nuevo, José Luis. Anica la Piriñaca, Madrid, Hiperión, 1987.
- Ortíz Nuevo, José Luis. ¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del arte del flamenco en la prensa sevillana del siglo XIX.-Ed. El Carro de las Nieves. Sevilla, 1990.
- Pardo, José Ramón. Historia del pop español. Rama Lama Music. Barcelona, 2005.

- Pedrell, Felipe: Cancionero musical popular español. Valls, 1922.
- Peñasco, Rosa La copla sabe de leyes. Madrid, Alianza Editorial, 2000
- Peregil, Francisco. Camarón de la Isla. El País. Aguilar. 1993 (incluye CD)
- Pineda Novo, Daniel Las folklóricas. Sevilla, J. Rodríguez Castillejo, 1990
- Plata, Juan de la. Flamencos de Jerez.-Jerez de la Frontera.-Cátedra de Flamencología, 1961.
- Plaza, Martín de la. Maestro Quiroga, compositor: de la A a la Z: discografía y filmografía comentadas. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Pohren, Donn E.: El arte del Flamenco (The Art Of Flamenco, 1962). Morón (Sevilla): Sociedad de Estudios Españoles, 1970.
- Pohren, Donn E.: Lives and Legends of Flamenco. Sevilla. Las Rozas (Madrid): Society of Spanish Studies, 1988.
- Pohren, Donn. Paco de Lucía and Family. The master plan. Society of Spanish Studies. 1986.
- Pradal de Martín, M.: La copla popular andaluza. Toulouse: Universidad de Toulouse, 1967.
- Quiñones, Fernando. El flamenco, vida y muerte. Barcelona, plaza y Janés, 1971. Reed. Barcelona, Laia, 1982.
- Quiñones, Fernando. De Cádiz y sus cantes.-Ed. de Centro.-Barcelona, 1974.
- Quiñones, Fernando. ¿Qué es el flamenco? Madrid, Cinterco, 1993.
- Quiñones, Fernando. Antonio Mairena.-Su obra, su significación.-Ed. Cinterco.-Madrid, 1989
- Retana, Álvaro. Historia de la canción española. Madrid, Ed. Tesoro, 1967
- Ramos, Antonio y otros. "Carlos Cano, una vida de coplas". Ed. Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2006.
- Ribera, Julián: La música árabe y su influencia en la española. Madrid: Mayo de Oro, 1985.
- Ríos Ruíz, Manuel: Introducción al cante flamenco. Madrid, 1972.
- Ríos Ruíz, Manuel: Rumbos del cante flamenco. Barcelona, 1975.
- Ríos Ruíz, Manuel: Historias y teorías del Cante Jondo. Madrid: El Búcaro, s/a.
- Ríos Ruíz, M.: Introducción al cante flamenco. Madrid, 1972.
- Rodríguez, José Manuel "Rodri" Una historia de la censura musical en la radio española: años 50 y 60. Madrid, RTVE Música, 2007
- Rodríguez Marín, F.: Cantos populares españoles. Sevilla, 1882-1883.
- Rodríguez Marín, F.: El alma de Andalucía en sus mejores coplas de amor. Madrid, 1929.
- Rodríguez Marín, Francisco (1855-1943) La copla: bosquejo de un estudio folk-lórico. Madrid, [s.n.], 1910
- Rodríguez Mateo, J.: La copla y el cante popular en Andalucía. Sevilla: Ed. Aljarafe, 1946.
- Rodríguez Sánchez, Andrés. Camarón de la Isla. Se rompió el quejío Nuer Ediciones. 1992
- Román, Ignacio. Memoria de la copla. La canción española. De Concha Piquer a Isabel Pantoja. Madrid. Fundación Autor, 2006
- Román, Manuel. Los grandes de la copla. Madrid. Ed. Alianza, 2010.
- Ropero Núñez, Miguel: El léxico andaluz de las coplas flamencas. Sevilla: Aljar, 1984.
- Rosales, Luis. Esa angustia llamada Andalucía. -Ed. Cinterco.- Madrid, 1987.
- Newton, F.: Une sociologie du jazz. Paris: Flammarion, 1966.
- Reina, Manuel Francisco. Un siglo de copla. Ediciones B, 2009.
- Rivière, Margarita Serrat y su época: biografía de una generación. El País-Aguilar. 1998.

- Salinas Rodríguez, José Luis: Jazz, Flamenco, Tango: Las orillas de un ancho río. Madrid: Catriel, 1994.
- Sánchez Romero, J.: La copla andaluza. Sevilla, 1962.
- Schucardt, H.: Los cantes flamencos. Sevilla, 1990.
- Steingress, Gerhard: Sociología del cante flamenco. Jerez: Centro Andaluz del Flamenco, 1993.
- Steingress, Gerhard: Sobre flamenco y flamencología.-Signatura Ediciones.-Sevilla, 1998.
- Triana, Fernando de. Arte y artistas flamencos. Madrid, Helénica, 1935
- Umbral, Francisco. Lola Flores. Barcelona, Dopesa, 1972
- Urbano Pérez, M.: Pueblo y política en el cante jondo. Sevilla, 1980.
- Vázquez Montalbán, Manuel . Crónica sentimental de España. Barcelona, Debolsillo, 2003
- Vázquez Montalbán, Manuel. Cancionero general del franquismo, 1939-1975. Barcelona, Crítica, 2000.
- Vázquez Montalbán, Manuel. Serrat. Ediciones Júcar (Colección Los Juglares) – Barcelona, 1972. En reedición de 2010: Editorial Nortésur.