

EL LEGADO EN EL FLAMENCO DE LOS CANCIONEROS DE TIPO TRADICIONAL DESDE 1761 A 1808

ANTONIO PLAZA ORELLANA



Editorial Universidad de Sevilla

Flamenco

EL LEGADO EN EL FLAMENCO DE LOS CANCIONEROS
DE TIPO TRADICIONAL DESDE 1761 A 1808

COLECCIÓN FLAMENCO

DIRECTORES DE LA COLECCIÓN

Francisco Javier Escobar Borrego

Rocío Plaza Orellana

CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Ángel Berlanga Fernández. Universidad de Granada

José Manuel Castillo López. Universidad de Sevilla

José Cenizo Jiménez. Consejería de Educación Junta de Andalucía

Cristina Cruces Roldán. Universidad de Sevilla

José Miguel Díaz Báñez. Universidad de Sevilla

Francisco Javier Escobar Borrego. Universidad de Sevilla

David Florido del Corral. Universidad de Sevilla

Ángel Justo Estebaranz. Universidad de Sevilla

Rocío Plaza Orellana. Universidad de Sevilla

Assumpta Sabuco i Cantó. Universidad de Sevilla

COMITÉ CIENTÍFICO

Guillermo Castro Buendía. Escola Superior de Música de Catalunya

Marie Franco. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Corinne Frayssinet-Savy. Université Montpellier 3 - Paul Valéry

Génesis García Gómez. Universidad de Murcia/Universidad Politécnica
de Cartagena

Mercedes Gómez-García Plata. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Joaquina Labajo Valdés. Universidad Autónoma de Madrid

Alfonso Macías Vargas. Centro de Investigación Flamenco Telethusa

Faustino Núñez Núñez. Conservatorio Superior de Música de Córdoba

Javier Osuna García. Flamencólogo

Antonio Parra Pujante. Universidad de Murcia

Antonio Zoido Naranjo. Bienal de Flamenco

ANTONIO PLAZA ORELLANA

El legado en el flamenco de los cancioneros de tipo tradicional desde 1761 a 1808



Sevilla 2026

Colección: Flamenco

Núm.: 14

Comité editorial de
la Editorial Universidad de Sevilla:

Elena Leal Abad
(Directora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede re-
producirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico,
incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de
información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial
Universidad de Sevilla.

Motivos de cubierta y contracubierta desarrollados a partir de imágenes
procedentes de la Biblioteca Nacional de España:

Campanelas de las seguidillas boleras. Marcos Téllez Villar, ca. 1790

*Breue tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las
seguidillas, fandangos, y otros tañidos.* Pablo Minguet e Yrol, 1764.

© Editorial Universidad de Sevilla 2026

c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.

Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451

Correo electrónico: info-eus@us.es

Web: <https://editorial.us.es>

© Antonio Plaza Orellana 2026

ISBN: 978-84-472-2692-4

DOI: <https://dx.doi.org/10.1279/9788447226924>

Diseño de cubierta: Elena Rivero Jara (elenarjbbaa@gmail.com)

Maquetación y realización de versión electrónica: Cuadratín Estudio

ÍNDICE

Introducción	11
Precisiones conceptuales.....	16
Criterios metodológicos para el análisis de las coplas.....	19
Estructura y organización del material de cada colección	25
Estudios previos.....	28
 Capítulo 1.	
Manuscrito Mss/22090. <i>Cancionero de Abraham Israel</i>	31
1. Análisis general. Datos biográficos.....	31
2. Antecedentes	34
2.1. Referencias en colecciones, manuscritos y partituras de los siglos XVI y XVII.....	34
2.2. Referencias en obras escénicas	45
2.3. Referencias en recopilaciones contemporáneas	49
3. Las coplas del <i>Cancionero de Abraham Israel</i> en los cancioneros flamencos.....	72
3.1. Bulerías.....	91
3.2. Soleares	101
3.3. Tangos, tientos, garrotines	107
3.4. Seguiriyas, serranas	114
3.5. Fandangos, tarantas.....	125
3.6. Alegrías, cantiñas, jotas.....	134
3.7. Sevillanas	139
 Capítulo 2.	
Manuscrito Mss/3929 de la Biblioteca Nacional de España.	
<i>Papeles poéticos</i>	145
1. Análisis general	145
2. Antecedentes	148
2.1. Referencias escénicas y literarias del siglo XVII	148
2.2. Referencias contemporáneas destacables.....	154
3. Las coplas del manuscrito Mss/3929 en el repertorio flamenco.....	158
3.1. Soleares, bamberas	167

3.2. Fandangos, verdiales.....	174
3.3. Bulerías.....	179
3.4. Tangos, rumbas	183
3.5. Alegrías, cantiñas, romeras	187
3.6. Sevillanas, seguidillas.....	188
3.7. Granadinas, tarantas.....	190

Capítulo 3.

Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra. Juan Antonio Iza

de Zamacola: Don Preciso	195
1. Datos de edición de la colección. Datos biográficos relevantes.....	195
2. Antecedentes y menciones de algunas de las coplas de la colección.....	207
2.1. Referencias en colecciones, manuscritos y partituras de los siglos XVI y XVII.....	207
2.2. Referencias en obras escénicas del siglo XVII.....	236
2.3. Referencias en obras líricas y narrativas del siglo XVIII	245
2.4. Referencias en obras escénicas del siglo XVIII.....	272
2.5. Referencias en almanaques y pliegos de cordel.....	306
2.6. Referencias en partituras manuscritas de la segunda mitad del siglo XVIII	318
2.7. Referencias en la prensa del siglo XVIII	323
2.8. Otras recopilaciones contemporáneas.....	325
3. Las coplas de Don Preciso en el repertorio flamenco.....	336
3.1. Libro I. Clase primera. Colección de coplas de seguidillas serias, patéticas y amorosas, con estrivillo.....	339
3.1.1. Seguidillas, sevillanas.....	345
3.1.2. Tientos, tanguillos.....	354
3.1.3. Verdial	356
3.1.4. Soleá	357
3.2. Libro I. Clase segunda. Coplas jocosas de seguidillas con estrivillo.....	360
3.2.1. Bulerías.....	364
3.2.2. Sevillanas.....	367
3.3. Libro I. Clase tercera. Coplas de seguidillas serias y amorosas sin estrivillo	374
3.3.1. Milongas	379
3.4. Libro I. Clase cuarta. Coplas jocosas de seguidillas sin estrivillo	381
3.4.1. Canción con aires de bulerías.....	384
3.5. Libro I. Clase quinta. Colección de algunas coplas de equívocos y juegos de palabras.....	386
3.5.1. Soleares.....	387

3.6. Libro I. Clase primera. Colección de algunas coplas serias, tristes y amorosas de tiranas y polos.....	389
3.6.1. Soleares.....	396
3.6.2. Fandangos, verdiales, rondeñas.....	401
3.6.3. Alegrías de Córdoba, cantiñas.....	405
3.6.4. Bulerías.....	409
3.6.5. Tientos, tangos, tanguillos.....	410
3.6.6. Peteneras.....	412
3.7. Libro I. Clase segunda. Coplas jocosas de tiranas y polos.....	417
3.7.1. Soleares.....	423
3.7.2. Fandangos, rondeñas.....	428
3.7.3. Tientos, tangos, tanguillos.....	431
3.7.4. Sevillanas.....	432
3.7.5. Milongas.....	435
3.8. Libro I. Clase tercera. Coplas que concluyen en juegos de palabras y refranes castellanos.....	439
3.9. Libro II. Clase primera. Coplas de seguidillas serias con estrivillo.....	441
3.9.1. Sevillanas, seguidillas.....	446
3.9.2. Alegrías.....	450
3.9.3. Tientos.....	451
3.9.4. Seguiriyas.....	451
3.10. Libro II. Clase segunda. Coplas de seguidillas jocosas con estrivillo.....	452
3.10.1. Sevillanas, seguidillas.....	455
3.11. Libro II. Clase tercera. Coplas de seguidillas serias sin estrivillo.....	457
3.11.1. Fandangos.....	461
3.12. Libro II. Clase cuarta. Coplas de seguidillas jocosas sin estrivillo.....	464
3.13. Libro II. Clase primera. Coplas serias de tiranas y polos.....	468
3.13.1. Bambas y soleares.....	472
3.13.2. Fandangos.....	473
3.13.3. Polos.....	474
3.14. Libro II. Clase segunda. Coplas jocosas de tiranas y polos.....	476
3.15. Libro II. Parte segunda de las canciones españolas.....	479

Capítulo 4.

Letras nuevas para seguidillas, y dos colecciones de las

<i>más discretas, hasta el número de 423. Por Don Fulano de Tal.....</i>	483
1. Datos de edición de la colección.....	483
2. Antecedentes.....	486
2.1. Referencias en colecciones, manuscritos y partituras de los siglos XVI y XVII.....	486

2.2. Referencias en las obras escénicas del siglo XVII.....	490
2.3. Referencias en obras líricas y narrativas del siglo XVIII	494
2.4. Referencias en las obras escénicas del siglo XVIII.....	510
2.5. Referencias en partituras de la segunda mitad del siglo XVIII y siglo XIX.....	511
2.6. Referencias en pliegos de cordel	511
3. Las coplas de las <i>Letras nuevas</i> en el repertorio flamenco.....	513
3.1. Sevillanas.....	521
3.2. Livianas, tonás y livianas.....	527
3.3. Aires por bulerías, coplas.....	532
Capítulo 5.	
<i>Almacén de chanzas y veras, obra original escrita en metros diferentes para instrucción y recreo. Enrique Ataide y Portugal</i>	537
1. Datos de edición de la colección.....	537
1.1. Seguidillas. Parte primera	539
1.2. Parte segunda	545
1.3. Quejas amorosas.....	550
Capítulo 6.	
Manuscrito Mss. add. 10257 de la British Library	553
1. Análisis general	553
2. Antecedentes	557
2.1. Primeras referencias. Pervivencias del siglo XVII	557
2.2. Referencias en obras escénicas dieciochescas.....	563
2.3. Referencias en recopilaciones contemporáneas	564
3. Las coplas del manuscrito Mss. add. 10257 en el repertorio flamenco	574
3.1. Tientos, tangos, marianas	585
Capítulo 7.	
<i>Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas.</i>	
Imprenta de Agustín Roca	589
1. Datos de edición de la colección.....	589
2. Las coplas de la colección de la imprenta de Agustín Roca en el flamenco.....	589
Conclusiones	593
Fuentes	601

INTRODUCCIÓN

En este volumen estudiamos las recopilaciones de coplas populares más destacadas durante el siglo XVIII y el inicio del siglo XIX, hasta la guerra de la Independencia. Un marco cronológico fundamental por su carácter histórico, ya que transcurre en paralelo al devenir de la nación en un proyecto de transformación y modernización planteado por los reformadores ilustrados desde el gobierno, que se desequilibraría con el conflicto bélico contra los franceses por la invasión del país en 1808.

No gozará de favor entre las élites ilustradas la música de tipo tradicional durante este Siglo de las Luces, cuyo afán de progreso y modernización en el campo cultural parte de una renovación estética alejada de la atávica práctica musical basada en coplas. Al escaso interés por parte de unas élites ilustradas que consideran estas manifestaciones culturales un lastre para el progreso, habrá que sumarle la fuerte reprobación de la institución inquisitorial, que promueve numerosas prohibiciones, censuras y regulaciones de festividades y eventos de esparcimiento escénico y musical a lo largo del siglo XVIII.

Nos encontramos en un periodo temporal en el que las estructuras económicas y políticas del Estado se articularon para facilitar un proceso de transformación desde el Antiguo Régimen hacia un nuevo sistema, el conocido como Nuevo Régimen, que en el periodo que estudiamos se manifestó en un importante corpus legislativo nuevo que se propuso modificar las instituciones de gobierno tanto municipales como estatales. Este control no afectó únicamente al ámbito económico o financiero, sino también a las actividades lúdicas y domésticas, como fue la implementación de los teatros a la italiana, prohibiendo los corrales de comedias, o la promulgación de la extinción de hermandades y cofradías que no cumplieran unas estrictas condiciones destinadas a controlar sus manifestaciones populares externas y sus recursos financieros. Ejemplos, entre otros, que nos indican el calado de los proyectos que se plantearon y que llegaron a ejecutarse con más o menos fortuna a lo largo del territorio

nacional, y que, con la irrupción de la guerra de la Independencia, manifestaron transformaciones que en algunos casos supusieron un retroceso hacia posiciones anteriores.

La música, la danza o el teatro como espectáculos sufrieron una férrea supervisión; como también lo harían las celebraciones populares que los contenían, aunque carezcamos de los documentos necesarios que nos permitan establecer teorías sólidas sobre su funcionamiento dentro de estos espacios domésticos. Territorios como Sevilla o Jerez se vieron especialmente afectados por la labor desarrollada por religiosos como fray Diego José de Cádiz, que, gracias a sus influencias municipales, consiguió tener cerrados los teatros de estas localidades y sus territorios colindantes desde el último cuarto del siglo XVIII hasta 1795, censurando por su carácter pecaminoso unos bailes y músicas populares que consideraba de una sensualidad peligrosa, con una eficacia que se mantuvo más allá de su propia biografía, alcanzando como un residuo cultural a las sociedades sevillanas y jerezanas hasta bien entrada la década de 1840.

El desinterés, el descrédito y el reglamentado contexto pueden ser algunas de las causas que permitan explicar el páramo productivo a lo largo del siglo XVIII en este campo literario basado en la copla de tipo popular o popularizada. Esta escasa actividad contrasta con la impresión editorial de un siglo XVII rico en publicaciones de glosas, canciones o tonos, así como en puntuales colecciones manuscritas de seguidillas. Aún más dispar resulta si observamos la inusitada aceptación que tuvieron distintas publicaciones, como las numerosas reimpresiones de las *Aventuras en verso y prosa del insigne poeta y su discreto compañero*, de Antonio Muñoz, o la actividad literaria de cordel; y que se tuviese que esperar hasta el ocaso del siglo para ver desarrollada la primera gran recopilación en este género, la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, de Juan Antonio Iza de Zamacola, *Don Preciso*. La repercusión de esta obra impondrá un nuevo estatus a la lírica de tipo popular a lo largo del siglo XIX, inspirando la producción camerística romántica y la investigación costumbrista y folklorista de la segunda mitad del siglo.

Desde este estudio y dentro de este marco cronológico se analizan estas escasas producciones que se escribieron como manifestación de la compleja realidad que conformó el país en este periodo, que describen parte de su legado musical y que insinúan la fragilidad de las manifestaciones culturales de las clases populares.

Nos adentramos, pues, en el ámbito de investigación de los cancioneros, que son colecciones de canciones y poesías, por lo común, de diversos autores, aunque en el ámbito de estudio de la lírica popular aquellos suelen recoger un material en su mayoría anónimo o de irrelevante autoría, que está ligado a un contexto musical y que, supuestamente, tiende a difundirse por vía oral.

Este objeto de estudio define un campo de límites difusos respecto a otras manifestaciones líricas que también discurren bajo la oralidad, como son las colecciones de romances y las de décimas, que presentan diversos espacios de investigación común.

Asumimos que existe un amplio debate en el campo de la lírica en torno al adjetivo *tradicional*. Con él intentamos describir la transmisión de conocimientos de la memoria colectiva, que, aplicada a los cancioneros, manifiesta la intención de captar un material que discurre principalmente de forma oral. Aunque en la práctica acatamos dicha definición, a lo largo de la obra exponemos la ambigüedad de este concepto. Para ello, en este nuevo enfoque, queremos analizar la presencia del contenido de estas recopilaciones en el flamenco, género musical cuyo corpus lírico permite observar la relación de los diversos planos de asimilación del contenido poético de los cancioneros, que oscilan desde la inmediatez recolectora de la oralidad hasta la eterna fuente de inspiración del formato escrito.

Estas publicaciones reflejan un contenido literario que suele adscribirse a unas formas métricas determinadas y a unos moldes o esquemas sonoros estables cuya impresión adquiere la compleja connotación de “música popular”. El adjetivo *popular* aplicado a un contexto social, a un evento musical o a una estimación literaria se afianza en el ámbito de los cancioneros durante el siglo xix, de manera que no lo detectamos en las colecciones analizadas. Los autores de las compilaciones tratadas estiman su contenido como “nacional” o, en otros casos, con el calificativo de *vulgar*, por ser practicado por el vulgo. La ausencia de pauta musical en la mayoría de ellos determina un conjunto poético sin una adscripción musical determinada, pudiendo adaptarse a distintos esquemas melódicos, armónicos o rítmicos –esquemas que asimilarán esta subjetiva calificación futura de “música popular”–, que en nuestros cancioneros se aplica principalmente a seguidillas, folías, caballos, jotas, tiranas, polos o malagueñas. En ellos, la relación semántica entre el contenido literario y el musical se renueva constantemente, de manera que esta laxa adecuación permite una mayor libertad y creatividad literaria. Desde el punto de vista musical, estos moldes estables mantienen la eterna independencia del mensaje literario que ya se podía apreciar en el desarrollo de las danzas renacentistas o barrocas.

Para la elaboración de esta obra se han analizado las principales colecciones de coplas del periodo, ya sean manuscritas, como el *Cancionero de Abraham Israel*, o impresas, en el caso de la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, de Juan Antonio Iza de Zamacola, conocido como *Don Preciso*. Además, como una de las principales aportaciones, hemos localizado nuevas colecciones de coplas impresas y manuscritas inéditas en bibliotecas nacionales e internacionales, y se han identificado otras cuyo contenido se consideraba

anónimo o bien disponían de otras atribuciones. Hemos seleccionado para la clasificación aquellas cuyo contenido supera el centenar de muestras y, en la medida de lo posible, citamos otras colecciones más breves o menos relevantes que facilitan el análisis comparativo de un trabajo que sigue en desarrollo, ya que somos conscientes de la posible existencia de un importante fondo de colecciones manuscritas en manos privadas. Debido a ello, consideramos importante valorar esta obra como un modelo pionero que permite asentar este campo de estudio.

Los cancioneros impresos aportan una información valiosa sobre el repertorio lírico y musical de cada periodo, constituyendo una fuente de inspiración para la posteridad. Los cancioneros manuscritos, en cambio, aunque no presentan dicha capacidad de dispersión, sí reflejan una información también valiosa y única, al tratarse de compilaciones ajenas al mercado editorial. En este sentido, desde el punto de vista del decoro, estas colecciones incluyen muestras transgresoras que no están sometidas a los valores morales de una intensa censura fuertemente condicionada por la institución religiosa inquisitorial. Pese a que este tipo de lírica no tuvo la valoración necesaria por parte de determinados sectores del colectivo ilustrado, su acogida en el mercado fue significativa, dadas las numerosas ediciones de la primera publicación sobre esta temática, la citada obra de Don Preciso. La ausencia de obras impresas tampoco describe un desinterés sobre la recopilación de coplas, ya que no decae la labor de amanuenses particulares que durante la segunda mitad del siglo XVIII dejan un legado de compilaciones manuscritas casi equiparable a las recopilaciones de seguidillas del siglo XVII. Sí evidencian, en cambio, un periodo yermo durante la primera mitad del siglo XVIII. En este sentido, la inusitada actividad de imprentas especializadas en el formato de pliegos de cordel también contradice los valores del libro impreso. Otra particularidad que aporta a esta investigación el hecho de incorporar cancioneros manuscritos en nuestro análisis radica en la observación de nuevos criterios sistémicos, que, aunque siguen basados en la métrica y el estilo musical, aportan mayor diversidad.

El marco cronológico seleccionado en este volumen se desarrolla entre 1761, fecha de inicio de la primera colección analizada, y la primera década del siglo XIX, datación que hemos estimado para el conjunto de malagueñas que se incluye entre la miscelánea manuscrita *Poesías varias*. Nuestro planteamiento en el análisis del contenido de cada una de ellas parte de la identificación de un legado troncal sólido, extenso, de gran permeabilidad histórica, procedente de ámbitos diversos musicales, literarios y escénicos, y que, en ocasiones, ha llegado a constituirse en acervo de cantes flamencos contemporáneos. El concepto “flamenco”, vinculado a un estilo musical, no lo encontraremos como tal hasta la década de 1840 –según unos últimos hallazgos que no dudamos que se irán actualizando–, aunque su aceptación general referido a un conjunto de

estilos musicales diversos tardaría varias décadas en asentarse. La aparición del concepto en esa década parece describir unos intérpretes, una estética o un repertorio heterogéneo de estilos, y algunos de estos podemos identificarlos en décadas anteriores que sí entran en nuestro rango cronológico de investigación, aunque aparezcan con una atribución, una consideración estética y, probablemente, un desarrollo musical distinto.

El indispensable trabajo de investigación en el campo musical del flamenco trata de reconocer, pese a la dificultad, ciertas cualidades globales en este género musical. Teniendo en cuenta las particularidades de los esquemas estilísticos interpretativos del flamenco, los analistas observan unas melodías y progresiones armónico-rítmicas determinadas, un particular empleo de hemiolias y síncopas, frecuentes acentos en pulsos débiles, distintas polirritmias o recurrentes comienzos acéfalos. Para trazar equidistancias respecto a otras manifestaciones cercanas es preciso recurrir a interpretaciones más subjetivas. De esta manera, tiende a plantearse una determinada “libertad” respecto a la “rigidez” de las normas de la música “académica” o, en otros casos, se alude a una “musicalidad” o “intención artística” diferente por parte del intérprete, para delimitar una frontera respecto a otras manifestaciones, principalmente folklóricas, que participan de similares particularidades musicales. En el ámbito lírico también necesitamos asumir interpretaciones relativas, ya que, aunque es posible delimitar un campo con unas características fonético-fonológicas y morfosintácticas particulares, unas construcciones lexicalizadas con valor semántico propio o unas temáticas recurrentes que delimitan un código retórico y lingüístico especial, no podemos acotar una categoría exclusiva dentro de la lírica popular. La versificación, la métrica y el ritmo poético de determinados estilos del género flamenco permiten una caracterización particular, pero su desarrollo también se puede extrapolar a géneros afines.

A lo largo de este trabajo esbozaremos las posibles motivaciones de creación y las particularidades de edición de cada obra, además de destacar mediante un estudio comparativo las posibles fluctuaciones de material entre ellas. Para ello, nos adentraremos en el conjunto de coplas seleccionadas por sus autores, destacando aquellas muestras significativas que se han ido adaptando a diferentes contextos históricos, y que, en algunos casos, han adquirido relevancia entre los estilos actuales del canto flamenco. Aprovecharemos esta particularidad para observar los mecanismos de adaptación adquiridos para amoldarse a este nuevo contexto, desde el punto de vista métrico, estético o simbólico; y, de manera recíproca, destacaremos aquellas características que presentan algunas coplas, y que perfilarán el futuro universo lírico que particulariza este género musical en continua transformación que constituye el flamenco.

Precisiones conceptuales

La unidad constitutiva de los cancioneros es la copla, concepto de significado variable a lo largo de la historia, dadas las distintas interpretaciones sujetas a cambios y modas. Derivada del latín *copula*, ‘unión’, ‘enlace’, se identifica inicialmente con el sentido de “estrofa” entre la poesía culta de la Edad Media y de los Siglos de Oro, y a partir del siglo XVI irá derivando hacia la descripción de las creaciones ligadas a la poesía anónima, oral y popular. En la actualidad suele aplicarse a una composición poética desarrollada para un contexto musical, de naturaleza oral y anónima, que suele estructurarse en metros de cuarteta, seguidilla, quintilla o décima¹. Estos esquemas métricos van codificando las distintas manifestaciones musicales que entran en auge y declive con el paso del tiempo. De hecho, comprobaremos en este trabajo cómo un contenido similar irá adaptándose a distintas formas métricas fruto de esa deriva o evolución. En este sentido, es importante tener en cuenta que distintos esquemas métricos frecuentes en la lírica flamenca, caso del terceto de soledad, la seguidilla gitana o la tercerilla pentasilábica o “juguete”, no los encontraremos en los cancioneros analizados en el presente volumen, pero sí podemos observar un contenido literario similar en algunas de estas antiguas cuartetos y seguidillas que se amoldará a esos futuros metros identificables en el género. No queremos decir con ello que desde el punto de vista musical los estilos flamencos sujetos a dicha métrica tengan por antecedentes los descritos en los cancioneros, ámbito de estudio destinado a la investigación musicológica, sino que, una vez asentado el estilo –que por su exclusión de los cancioneros no tiene por qué ser posterior–, su contenido literario puede trasvasar a esos esquemas.

No podemos olvidar el carácter performativo de esta lírica sometida al *mé-los*. Como afirma López Estrada, la copla es la reunión de la letra y la música, y esta unión es tan intrincada que la modificación de una conforma a la otra, en un movimiento que puede ser de doble dirección². En esa tesis insiste Antonio Mandly, considerando el carácter performativo de una copla que se *hace* y se *dice*; en un contexto social en el que se encuentran recitadores/cantaores(as) y público, conformando una tradición que, en su condición oral, permite transformarse al tiempo que se transmite. Lo mismo podemos decir de la continua adaptación de la letra, el contenido, que, cuando en su “vuelo” performativo

1. Pedrosa Bartolomé, José Manuel (2006a): “Sobre el origen y la evolución de las *Coplas*: de la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral”, en Pedro Manuel Cátedra García (dir.), *La literatura impresa en España y en la América colonial: formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Semir, pp. 77-93.

2. López Estrada, Francisco (1983): *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos, p. 277.

se hace mediante su ejecución musical, se transforma, engendrando variantes que hemos podido ir identificando en las distintas colecciones³. Por ello, su propagación es fiel reflejo del desarrollo y aceptación de un tipo de música estructurada en coplas, estrofas y estribillos breves, que suelen sucederse con el único orden que establece la memoria del intérprete. Estas formas constituyen lo que se denomina “poesía popular no narrativa” que, como define la profesora Margit Frenk Alatorre, conforma la lírica popular hispánica. Esta es lírica, no en el sentido de desarrollo de vivencias personales, sino como contraposición a épico y dramático, y popular, porque ha sido cantada por el pueblo o porque ha sido imitada por algún autor que no pertenecía a la cultura popular⁴. El cante flamenco, considerándolo una especialización de la copla popular, es una manifestación evidente de este desarrollo literario y musical, ya que la mayoría de sus estilos favorecen la lógica coherente de la pieza breve frente a la idea narrativa de la obra completa. Es cierto que hay estilos que no siguen este principio, ya que romances, tanguillos, milongas, zambras o canciones por bulerías pueden escapar a esta norma siguiendo un desarrollo épico-lírico. El flamenco genera recuerdos fragmentarios, como afirma la profesora Cruces, el cante tiene que ver con los esquemas periódicos irregulares de su fraseo: no hay principio ni fin, sino una frase musical que empieza y termina de forma variable según los matices y graduaciones personales⁵.

La consulta de los principales cancioneros y recopilaciones de coplas y cantares es una labor cotidiana en diversas facetas investigadoras. Muchas disciplinas recurren a estas colecciones para verificar y contrastar ideas, ya que constituyen valiosos registros culturales representativos de la sociedad del momento. En este trabajo de investigación se analizan las principales recopilaciones de coplas dentro de un conjunto de cancioneros que responden a un marco cronológico específico. Su contenido lo cotejamos con los futuros grandes cancioneros decimonónicos desarrollados a partir de una nueva visión costumbrista, folklorista y científica. La sistemática empleada por cada uno de ellos aporta nueva información a su selección de coplas. En este sentido, priorizamos por su influencia y relevancia las obras de Fernán Caballero, Tomás Segarra, Emilio Lafuente Alcántara, Francisco Rodríguez Marín y Melchor de Palau, así como distintas colecciones que acotan su campo de investigación a un ámbito regional. Esto describe un material de amplia dispersión que en ocasiones

3. Mandly Robles, Antonio (2010): *Los caminos del flamenco*. Sevilla: Signatura Demos, p. III.

4. Frenk Alatorre, Margit (2003): “Prólogo”, en *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, vol. I. México D. F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, p. 2.

5. Cruces Roldán, Cristina (2002): *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I)*. Sevilla: Signatura Ediciones, p. 103.

deslegítima atribuciones particulares, pero que, a su vez, constata la gran riqueza y diversidad de adaptación a los distintos contextos musicales.

La conexión entre el atributo flamenco y las colecciones de coplas aquí analizadas no es sencilla. Ello se debe a que la aparición del término *flamenco* como referencia a un género musical específico es tardía; de mediados del siglo XIX, y fue asimilándose de manera progresiva⁶. Las denominaciones genéricas de “cantos del país”, “aires nacionales” o “cantos andaluces” delimitan una frontera difusa que hace difícil denominar un cancionero tradicional específicamente andaluz o flamenco. La investigación actual tiene constancia del término, aplicado a un género musical, desde la década de 1840, y parece convivir minoritariamente con las denominaciones anteriores hasta su asentamiento a partir de 1860. Serán los condicionantes sociales los que favorezcan indistintamente uno u otro término. Además, la transmisión oral y la anonimidad que caracterizan a gran parte de la música popular implican que cualquier definición de un conjunto de coplas sea siempre relativa. Los cancioneros “nacionales”, “andaluces” o “flamencos” son una expresión particular del cancionero panhispánico y nunca han dejado de recibir influencias del repertorio musical de otras regiones y culturas. Como afirma el profesor Pedrosa Bartolomé, el concepto de “cancionero tradicional andaluz” constituye una categoría diferenciada mucho más en lo geográfico que en lo cultural del resto del cancionero hispánico y mundial. No existe un cancionero andaluz morfológica, poética, sociológica o culturalmente diferenciado del panhispánico:

Por *cancionero andaluz* debe entenderse, pues, no el conjunto de las canciones creadas y existentes de manera específica o exclusiva en Andalucía, sino el conjunto de las canciones recogidas y documentadas, en alguna de sus variantes sincrónicas y en cualquier fase de su evolución diacrónica, en Andalucía, independientemente de sus orígenes y de las demás variantes que pueda tener en otras áreas y épocas. No constituye, en definitiva, una tipología morfológica ni temática especial, ni un repertorio autóctono, originario y característico de Andalucía. Ni mucho menos una tipología “regional” (ni “nacional” ni “étnica”) de las que ha habido y hay cierta tendencia a construir bajo el dictado de intereses que van desde los económico-turísticos hasta los político-nacionalistas, pasando por los ingenuamente sentimentales⁷.

6. Steingress, Gerhard (1993): *Sociología del cante flamenco*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco, p. 338.

7. Pedrosa Bartolomé, José Manuel (1998): “El cancionero tradicional andaluz: historia, poética y dimensión panhispánica”, *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, 28, p. 185.

En cuanto a las recopilaciones de coplas propiamente flamencas, identificamos como principales referencias las colecciones pioneras en revistas y monografías publicadas a partir de 1870 por Antonio Machado y Álvarez, que empleó como refuerzo en su intención investigadora el seudónimo *Demófilo*. Es necesario destacar la importancia del género en breves selecciones previas, como las coplas traducidas en caló por el viajero británico George Borrow en *The Zincali*, la selección de coplas populares que Augusto Ferrán emplea en su poemario *La Soledad* o algunas secciones de colecciones de coplas, como los cantares y carceleras que Gutiérrez de Alba recoge en la publicación de 1870 *El Pueblo Andaluz*. También es interesante destacar las obras de investigadores folkloristas de la órbita de Machado y Álvarez, como son Luis Montoto, Manuel Díaz Martín, Benito Más y Prat o Fernando Belmonte. Ya en el siglo xx aparecen colecciones breves, de rigor variable, sujetas a las novedades estilísticas o a la difusión publicitaria de determinados intérpretes. En la segunda mitad del siglo xx encontramos selecciones con una nueva intención estética, entre ellas las de Ricardo Molina, Manuel Ríos Ruiz o Félix Grande y, sobre todo, las amplias compilaciones de Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, en la década de los ochenta del pasado siglo. También entre estos cancioneros volvemos a citar colecciones manuscritas interesantes de finales del siglo xix, principalmente de malagueñas y peteneras de naturaleza popular, así como la selección manuscrita de cantes flamencos de Ruperto Chávarri y Batres, de las primeras décadas del siglo xx. Pese a que muchas recopilaciones se encuentran en manos privadas, creemos que podemos ofrecer una amplia bibliografía que permita crear una antología básica para el análisis de las coplas vinculadas al género, campo de estudio tratado con relativo rigor, en el que encontramos numerosas publicaciones que han ido aprovechando el auge comercial del flamenco en determinados momentos. Asimismo, debemos tener en cuenta que estas también están sometidas a los arbitrarios criterios que hemos descrito para el género, siendo enjuiciadas con subjetivas interpretaciones desde sus orígenes, como podemos comprobar en las enmiendas sugeridas por Hugo Schuchardt a Demófilo por la inclusión de las peteneras en la *Colección de cantes flamencos* o en la aleatoria presencia de estilos como sevillanas, fandangos, pregones, canciones, rumbas y un largo etcétera, que están sometidos a la subjetividad de los compiladores del siglo xx.

Criterios metodológicos para el análisis de las coplas

El estudio comparativo parte de un enfoque directo al material que incluye cada uno de los cancioneros, cuya selección está sometida a las motivaciones subjetivas de sus creadores, que puede ir desde la defensa de una tradición,

la identificación y conservación de un acervo o la descripción de una escena musical, hasta el simple ejercicio memorístico. La sistemática empleada también particulariza cada uno de ellos, que la establecerán atendiendo a las formas musicales que las cobijan, a la estructura métrica o al carácter. Estas claves sistémicas desgraciadamente limitan el estudio a determinados esquemas métricos y musicales, descartando un amplio conjunto de manifestaciones coexistentes no sometidas a estos moldes, y minimizando, con ello, una diversidad musical que, por referencias literarias, podemos constatar que es más rica de la que representan.

Una vez establecidas las motivaciones de sus creadores en su contexto histórico, así como las particularidades de edición de aquellas colecciones impresas, ahondaremos en las coplas que conforman la colección, destacando sus primeras referencias. Acometemos el estudio de los cancioneros rastreando la presencia de su contenido en otros documentos literarios, históricos y musicales. El objetivo es localizar su presencia en otros ámbitos de difusión en los que convivieron, se desarrollaron, evolucionaron y se transformaron, para comprender el fenómeno de creación y evolución desde el marco histórico social en el que se fue gestando. La actual política de digitalización de documentos por parte de las instituciones ha permitido acceder a nuevos fondos antes inhóspitos para la investigación de esta disciplina. Basándonos en los precisos estudios sobre pervivencias de la lírica antigua por parte de Rodríguez Marín, Martínez Torner, Alín o Frenk Alatorre, aportaremos algunas novedades en este campo y ampliaremos este análisis hacia el siglo XVIII, del que actualmente poseemos más sombras que luces.

Para acometer esta investigación partimos de la gruesa línea evolutiva de la actual lírica popular, que Frenk Alatorre considera que se asienta con las características con las que la reconocemos hoy día, a partir del siglo XVII, influida por elementos estilísticos diversos como el conceptismo de la poesía cortesana de los siglos XV y XVI, y la poesía semipopular del Siglo de Oro. Pese a que algunas de sus principales formas poéticas, como las cuartetas octosilábicas o las seguidillas, ya aparecen en las primitivas jarchas, su desarrollo parece enraizarse en el siglo XVII, desplazando a la lírica tradicional medieval⁸. Durante el siglo XVIII se expanden ambas formas, principalmente las seguidillas, a la vez que van adquiriendo un carácter nacional que se acentúa durante el XIX. A lo largo de este siglo, la forma de seguidilla irá perdiendo esplendor respecto a la cuarteta octosilábica. La irrupción de la poesía de cantares a partir de 1860 aumentará la diversidad y su especialización hacia los distintos estilos musicales.

8. Frenk Alatorre, Margit (1978): *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, p. 259.

El arabista archidonés Emilio Lafuente Alcántara, en el discurso preliminar a su *Cancionero popular*, establece que la mayoría de los cantares que por entonces corrían en boca del vulgo –hablamos de 1865– no iban más allá del siglo XVIII⁹. Con esta investigación pretendemos considerar la afirmación cronológica de Lafuente. Para ello, intentaremos analizar las referencias de las coplas que comprenden cada uno de los cancioneros estudiados. Pese a que a lo largo de los siglos es palpable en estas composiciones un estilo homogéneo, fruto de una continua existencia en variantes en la que abundan versos tópicos y modismos recurrentes, creemos que es posible determinar los periodos y contextos de esplendor de algunas de ellas. En el estudio del contenido que conforman cada uno de los cancioneros observamos un porcentaje variable de coplas de los siglos XVI y XVII que destacamos entre las referencias de la lírica antigua. A este estudio sumamos manuscritos, compendios musicales, libretos escénicos y la irrupción de la prensa, que adquiere notoriedad en el último cuarto del siglo XVIII. También es interesante sumar en el análisis a las denominadas “literaturas marginadas”, en las que María Cruz García de Enterría incluye almanaques, panfletos y pliegos de cordel¹⁰.

Emplearemos las teorías románticas, individualistas o tradicionalistas, que tratan de dar explicación a la anonimidad inherente a la lírica popular cuando consideremos pertinente. Con ello, trataremos de explicar la conformación de algunas de las coplas y sus variantes, y también aportaremos algunos nombres propios dentro de la creación lírica popular, aunque la apropiación y usurpación entre estas coplas de irrelevante autoría es práctica constante a lo largo de la historia. Ya las glosas sobre motes propios o tomados en préstamo de los siglos XV, XVI o XVII no suelen aclarar hasta dónde llega la creación o la recreación. También las firmas que suscriben la literatura de cordel hay que ponerlas siempre en entredicho, como nos hace ver Julio Caro Baroja en el comentario de Cervantes en *La gitanilla*: “También hay poetas que se acomodan con gitanos y les venden sus obras, como los hay para ciegos, que les fingen milagros y van a la parte de la ganancia”¹¹. Aun así, es interesante destacar la presencia en algunas recopilaciones de poemas íntegros, no solo romances, de determinados autores, principalmente del Siglo de Oro; lo que nos anima a pensar en una prioritaria creación musical, circunstancia que habitualmente se elude en el enfoque de investigación filológico.

El análisis de estas piezas poéticas permite adentrarnos en las paremias y modismos que las componen. La estrecha relación lírica entre refranes y cantares

9. Lafuente Alcántara, Emilio (1865): *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, tomo I. Madrid: Carlos Bailly-Baillière, p. X.

10. García de Enterría, María Cruz (1983): *Literaturas marginadas*. Madrid: Editorial Playor.

11. Caro Baroja, Julio (1990): *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Madrid: Istmo, pp. 60-62.

llevó a Juan de Mal Lara a afirmar que “no pierde el refrán por ser cantar, porque se puede hazer el vno del otro”¹². La profesora Frenk Alatorre resume ejemplarmente este trasvase en *Refranes cantados y cantares proverbializados*¹³. Para ello, hemos querido rastrear en algunas fuentes que ya arrojan luz desde el siglo xiv, como el *Libro de buen amor*, el *Romancea proverbiorum* o el *Libro de Adverbios*; también en colecciones del siglo xv, como el *Seniloquium* y los *Refranes que dizen las viejas*. Del xvi, los *Refranes glosados nueuamente impressos y emedados*, los *Adagios, proverbios o sentencias varias* y las amplias colecciones de Vallés, Núñez, Horozco y Mal Lara. Del xvii cotejamos las colecciones de Gonzalo Correas, Galindo o César Oudin. Aunque es difusa, no hemos dejado de abordar la paremiología del siglo xviii, con tratados como el de Francisco Guijarro. El estudio de los modismos nos adentra en la tradición popular y nos permite distinguir aquellos giros que hoy consideramos genuinos dentro de la lírica empleada en el flamenco. También hemos rastreado colecciones de sentencias y apotegmas como los de Juan Rufo, del siglo xvi, o los de Melchor de Santa Cruz, del xviii.

Con este enfoque basado en el cotejo histórico aportamos argumentos a la configuración del campo literario y simbólico que caracteriza al flamenco. Machado y Álvarez fue el primero en tratar de describir en la lírica flamenca rasgos diferentes entre los cantes gitanos y los cantes andaluces o flamencos; estos últimos podríamos identificarlos con nuestra lírica popular de cancionero. El lingüista austriaco Hugo Schuchardt, colaborador del folclorista, acercará y supeditará la lírica gitana a la andaluza¹⁴. Un siglo más tarde, el investigador Gutiérrez Carbajo planteará si las coplas flamencas siguen un código retórico y lingüístico distinto al que conforma la poesía de tipo popular en general. Rasgos tan característicos como la especial intensidad, el patetismo, el tono predominantemente lírico, el escenario urbano, la brevedad estrófica, la pervivencia, vitalidad, o el compás musical imbricado en la estrofa no resultan exclusivos y no llegan a acotar con precisión un campo propio y específico¹⁵. El filólogo madrileño recurre a las modalidades del dialecto andaluz en cuanto a sus características fonético-fonológicas y morfosintácticas, y a las construcciones lexicalizadas con un valor semántico propio y característico para determinar que la copla flamenca se atiene a un código retórico y lingüístico especial y, por lo tanto, puede ser considerada como un tipo peculiar de canto dentro de la

12. Mal Lara, Juan de (1621): *La filosofía vulgar*. Lérida: A costa de Luys Manescal, p. 234.

13. Frenk Alatorre, Margit (1978): *Estudios sobre lírica antigua*, op. cit., p. 154.

14. Steingress, Gherard; Feenstra, Eva; Wolf, Michaela (eds.) (1990 [1881]): *Hugo Schuchardt. Los cantes flamencos [Die Cantes Flamencos]*. Sevilla: Fundación Machado, p. 70.

15. Gutiérrez Carbajo, Francisco (1990): *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Editorial Cinterco, pp. 388-392.

canción popular en general¹⁶. Esta particularidad se ve reforzada con motivos temáticos específicos, que no exclusivos, como la referencia especial al mundo gitano, la modalidad flamenca de la pena, la muerte, la madre o la maldición gitana, entre otros¹⁷. El profesor Piñero minimiza la importancia en la lírica de las coplas flamencas de las particularidades fonéticas dialectales andaluzas, así como la presencia de gitanismos en las mismas, elementos que considera secundarios y circunstanciales y que no confieren una autonomía especial a la lírica flamenca dentro de la lírica panhispánica. Incide, en cambio, en elementos singulares por su reiteración más que por su uso exclusivo, como los diminutivos forzados, y otras características inherentes al repertorio hispánico, caso de la función apostrofal o la reiteración de sintagmas y locuciones gramaticalizadas particulares¹⁸. Pese a que el debate sigue abierto, el hecho de basar nuestra investigación en un repertorio sin una adhesión específica a los cantes flamencos nos va a permitir analizar aquellos recursos retóricos que adquirirán en su nueva andanza dentro del género. Gracias a este enfoque, también podemos participar de este debate que aborda el momento –si es que lo hubo– de la escisión o especialización de la lírica de las coplas flamencas respecto a la lírica popular tradicional. Si Mercedes Pradal de Martín únicamente estimaba una continuidad lírica entre ambas¹⁹, José Gelardo y Francine Belade considerarán una ruptura en torno a los inicios del siglo XVIII, tanto de contenido, con temáticas que ahondan en la cárcel, el trabajo o la muerte violenta, como de aspectos estilísticos métricos y formales²⁰.

Teniendo en cuenta que la práctica totalidad de las coplas recogidas están orientadas a la temática amorosa, hemos tratado de describir en ellas aquellos motivos identificables en manifestaciones literarias renacentistas y medievales, e incluso tratamos como referencia las continuas revisiones de la antigua lírica grecolatina y semítica, muy activa en la era moderna, ya que muchos de estos motivos han sido valorados para la descripción de futuros tópicos literarios. En este sentido, nuestra intención ha sido categorizar las muestras, sin pretender con ello posicionarnos en ningún planteamiento monogenético o poligenético,

16. *Ibid.*, pp. 394-397.

17. *Ibid.*, p. 782.

18. Piñero Ramírez, Pedro M. (2018): “Poesía flamenca: A los olivaritos / voy esta tarde”, en G. Chicote, M. Masera y Stediles Luna (coords.), *Lyra mínima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares*. México D. F.: Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia / Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 238-239.

19. Pradal de Martín, Mercedes (1976): *La copla popular andaluza* [tesis doctoral]. Toulouse: Universidad de Toulouse, Institut d’Etudes Hispanique et Hispano-Américaines Chemin du Mirail, p. 119.

20. Gelardo, José; Belade, Francine (1978): *La copla popular flamenca (Un estudio sobre la problemática social del cante)*. Fernán Núñez (Córdoba): Ediciones Demófilo, pp. 24-25.

ya que somos conscientes de la dependencia interpretativa de la traducción de los textos y del plausible error de este enfoque hermenéutico.

Este análisis permite el acercamiento a una selección de coplas importantes para el estudio del flamenco, por su repercusión y como fuente de investigación. Además de la transmisión oral, los cancioneros han servido de documentación para muchos intérpretes y letristas a lo largo de los siglos, renovando la incidencia de algunas coplas en un determinado género o en un periodo histórico. La profesionalización del flamenco conlleva una contextualización de los distintos repertorios a los gustos del momento, que alternan la innovación con la tradición, de manera que los profesionales, ya sean intérpretes, poetas o letristas, actualizan constantemente con naturalidad este contenido. Cotejando las muestras presentes en los cancioneros con numerosas grabaciones y formatos sonoros diversos de nuestra colección particular, distinguimos los matices que varían en las continuas reinterpretaciones de las mismas. La digitalización audiovisual, en continua renovación, nos ha permitido acceder a registros sonoros que van desde finales del siglo XIX hasta el presente más inmediato, con grabaciones comerciales o bien inéditas que se hacen públicas en determinadas plataformas digitales. Con esta fuente documental tratamos de ampliar el contexto de aparición de las distintas coplas, incidiendo en el valor performativo antes citado, ya que en el género flamenco la selección lírica orientada a una producción comercial puede diferir del repertorio “de primera mano” que los intérpretes desarrollan en un contexto musical improvisado.

En lo concerniente también a la metodología de trabajo al servicio de unos objetivos, nos hemos adentrado en el análisis de los aspectos estilísticos que caracterizan algunas de estas coplas, destacando aquellos recursos retóricos más relevantes. Muchos de ellos acaban constituyendo mecanismos recurrentes para la adecuación de la copla a determinados contextos. Y es que, pese a la aparente uniformidad de la lírica empleada en el cante flamenco, característica que también favorece la migración de coplas entre sus estilos, consideramos que son perceptibles algunas particularidades entre los distintos esquemas musicales que la comprenden. Es cierto que nos encontramos ante un género eminentemente lírico, pero el empleo de recursos, motivos, temáticas y figuras retóricas matizan el perfil singular de algunos de ellos. Por poner algunos ejemplos, es apreciable un desarrollo épico-lírico en muchas saetas, quizá vinculado a una interpretación original de corte romancístico; la mayor incidencia de la consonancia en la familia de los fandangos, posiblemente derivada de su empleo en la práctica repentizadora; o la frecuente y expresiva rima aguda que caracteriza la contenida lírica de las seguiriyas. También podemos profundizar en las temáticas recurrentes de sus estilos, como es el caso de la soleá, asociada frecuentemente a la soledad, ausencia o el desafecto; la alegoría pastoril o agrícola que emanan muchas serranas y livianas; las temáticas carcelarias y del arte

de la forja tan frecuentes en martinetes y carceleras o las asociadas a la minería y marinería en tarantas y cartageneras. Además, creemos necesario considerar la evolución temática sincrónica de diversos estilos en su asimilación flamenca, palpable, por ejemplo, en las peteneras o en los fandangos, que, partiendo de una amplia diversidad lírica, encuentran un futuro acomodo hacia el tono elegíaco y el desarrollo de un pequeño drama. En este sentido, extendemos el estudio a las identificaciones simbólicas que perfilan el universo lírico asociado al flamenco. Gracias a este enfoque podemos apreciar la continuidad simbólica aplicada a diferentes imágenes metafóricas y, a su vez, discernir las distintas matizaciones o nuevas identificaciones que adquirirán en la estética flamenca.

La subjetiva consideración del flamenco como arte popular, tradicional o patrimonial pone en cuestión distintos campos de poder, debido a su polifacético desarrollo entre la evocación y la innovación²¹. Y en este sentido planteamos, desde el punto de vista del análisis literario, argumentos que permiten conjeturar suposiciones asumidas en este particular género que despierta reacciones polarizadas entre la pasión y el rechazo. Con la intención de enriquecer su legado, elaboramos este estudio sobre las raíces de la lírica presente en los cantes flamencos, un género musical que consideramos indispensable abordar desde un enfoque antropológico, al ser una particular manifestación artística que, debido a su desarrollo profesional, expande su avance hacia distintos campos estéticos. No debemos descuidar en los estudios sobre el flamenco su singular relación con la sociedad, que, por poner algún ejemplo de su peculiaridad histórica, discurre desde las prohibiciones a su representación en determinados establecimientos escénicos durante los siglos XIX y XX hasta los actuales vetos a géneros “no flamencos” que observamos en determinadas festividades y romerías del siglo XXI.

Estructura y organización del material de cada colección

El volumen lo hemos estructurado en siete capítulos, cada uno de los cuales está dedicado a un cancionero, ordenados cronológicamente. Los capítulos analizan en su conjunto sus posibles dataciones si se trata de un manuscrito, o sus primeras ediciones en el caso de los cancioneros impresos. De este modo cada uno de los cancioneros comienza con un primer subapartado que denominamos “datos de edición” o “análisis general”, en el que realizamos un estudio sistemático del documento desde su procedencia, origen e interpretaciones tanto de la obra como de su autor, o posible autoría, en caso de anonimato. En este

21. Aix Gracia, Francisco (2014): *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE, p. 122.

subcapítulo se han constatado, comparado y ampliado los datos que poseemos en la actualidad, relativos a su origen, su difusión contemporánea y futura, y su estudio dentro de la historiografía contemporánea.

Cada uno de los textos editados y los manuscritos se analiza en las diferentes partes que lo componen atendiendo a la denominación que los autores le han conferido, la que los investigadores posteriores le han designado o la identificación técnica que los archivos que lo custodian le han otorgado. Así procederemos con el manuscrito identificado con la signatura Mss/3929 de *Papeles poéticos*, de la Biblioteca Nacional de España, o el Mss. add. 10257 de *Poesías varias* de la British Library, catalogado por Pascual de Gayangos, y que en este trabajo de investigación incorporamos por primera vez dentro del legado de construcción del cante flamenco.

En un segundo apartado se ha procedido al análisis de los antecedentes desde el siglo XVI y las menciones anteriores de las coplas de la colección. Para ello, hemos rastreado entre cancioneros cultos y populares, métodos musicales, obras escénicas, obras líricas y narrativas, almanaques, pliegos de cordel, prensa y otras referencias particulares de cada cancionero. Con ello tratamos de visualizar la repercusión temporal y la diversidad contextual que acoge a estos poemas a lo largo de la historia. Incorporamos a esta faceta de la investigación histórica al género flamenco, un tanto olvidado por la etnomusicología tradicional, pero que ha contribuido al desarrollo y perpetuación de determinados repertorios.

El tercer apartado con el que concluimos el estudio de cada cancionero se ha dedicado a la identificación, análisis, comparación y estudio de las coplas, con su progresiva traslación al repertorio flamenco histórico y contemporáneo. Este apartado contiene dos tipos de tablas que se han creado como una herramienta de identificación para el análisis evolutivo y comparativo, que es una base de trabajo y un resultado en sí mismo del proceso de estudio. Las tablas responden a un carácter cuantitativo inicialmente para proceder a su conversión en herramienta posterior para análisis futuros. En ambas se identifica el número de coincidencias en las recopilaciones atendiendo a la sistemática empleada por su creador. El objeto es determinar la pervivencia de las coplas dentro de todos los cancioneros editados y manuscritos posteriores, así como, a medida que se avanza en el estudio de los cancioneros, identificar sus antecedentes inmediatos. De este modo, se puede apreciar un rastreo evolutivo con la subjetiva información aportada por cada nuevo compilador, cada uno inspirado en una sistemática particular. La configuración de los parámetros de las tablas se ha planteado atendiendo al interés de realizar un análisis comparativo desde dos enfoques diferentes, lo que lleva, a su vez, a la elaboración de dos tablas independientes. La primera de ellas contabiliza las coincidencias con otras colecciones de cantares extendidos por las tradiciones nacionales, sin adscripción a

algún estilo flamenco. En la segunda tabla se incluyen aquellas colecciones que tratan de especificar distintos estilos considerados dentro del género flamenco.

Es difícil discriminar entre ambos cauces debido a la complejidad que entraña delimitar la lírica flamenca dentro de la popular. En la primera tabla incluimos recopilaciones de cantos reconocidamente andaluces, como los describen Fernán Caballero o Gerónimo Forteza, pero mantienen un tratamiento temático inespecífico desde el punto de vista estilístico. Rodríguez Marín, en sus *Cantos populares españoles*, presenta un acopio importantísimo de coplas flamencas cedidas por Machado y Álvarez, pero su criterio de clasificación tampoco se ciñe a este criterio musical. También es difícil establecer un criterio riguroso respecto a la segunda tabla que representa las colecciones estructuradas sobre estilos flamencos, ya que muchas de ellas únicamente emplean el matiz en alguna de sus secciones o incurrir en una difusa definición del género. También tenemos que tener en cuenta que algunas colecciones incluyen estilos hoy considerados flamencos que tuvieron y tienen una interpretación popular, coral o no profesional, alejada de la elaborada ejecución individual y virtuosística que caracteriza este género, que creemos que es interesante destacar para delimitar o difuminar fronteras. De este modo, incluimos colecciones de coplas populares andaluzas intencionadamente alejadas del flamenco, como el *Cancionero popular andaluz* de Álvarez Curiel, al ser fuente de otras manifestaciones populares que discurren paralelas al género. En el mismo sentido incorporamos colecciones específicas de estilos como sevillanas, fandangos o verdiales, que caminan en un sentido musical y literario paralelo, pero que hibridan en muchas ocasiones con el flamenco.

Para ofrecer una visión más detallada hemos elaborado estas tablas siguiendo un orden cronológico entre los cancioneros. Hemos organizado los cancioneros atendiendo a su desarrollo o edición, creando periodos delimitados entre las fechas de 1850, 1900, 1930, 1950 y décadas posteriores. En ellos ordenamos las secciones atendiendo al mayor número de coplas coincidentes con nuestro cancionero. La segunda tabla la hemos configurado atendiendo a esa especificación estilística que consideramos que comienza con las colecciones de Machado y Álvarez. Hemos seguido el mismo criterio cronológico de clasificación. La tabla la cierran los registros sonoros en color blanco, organizados en familias estilísticas atendiendo al número de registros.

Este último apartado se organiza atendiendo a la división de las coplas establecidas por el autor de cada obra, sobre la que añadimos una clasificación que aportamos en relación a su conversión en materia musical flamenca. Los cantos se han ordenado articulándose como proyección de la estructura del autor, pero respondiendo a las necesidades de identificación contemporánea. Debido a la importancia que concedemos a los registros sonoros, cuyo estudio realizamos más allá de la cronología de los cancioneros que hemos determinado

como caudal original y principal, las referencias se extienden hasta la actualidad en estas tablas. Este registro, ubicado cuantitativamente al cierre, disfruta de un análisis independiente que se abre en subcapítulos propios atendiendo a los diferentes estilos definidos en la actualidad. Solo de esta forma podemos apreciar tanto la vitalidad con la que ha llegado hasta el flamenco contemporáneo como sus particularidades dentro del proceso evolutivo. Empleamos este criterio pese al carácter migratorio que caracteriza la copla popular, que permite encontrar un mismo cantar en estilos musicales diferentes, pero a menudo sustentados sobre las mismas formas poéticas. Si bien es cierto que algunas aparecen en distintos estilos, y así lo valoramos en el análisis cuantitativo, hay que tener en cuenta que este discurrir suele ir en paralelo a los periodos de florecimiento de los mismos. También hay que considerar que la mayoría suele migrar a estilos de características musicales cercanas, siendo en este caso la evolución musical más variable que la literaria. Teniendo en cuenta todas estas variables hemos decidido simplificar aquellas referencias de audio a los registros sonoros más antiguos o aquellos de mayor repercusión dentro del género.

En este sentido, una de las aportaciones más destacadas ha sido la localización de los registros sonoros de los cantes flamencos que identificamos en el proceso de estudio. Una localización que ha supuesto un trabajo sistemático de audiciones conservadas entre 1898 y la actualidad. Grabaciones que se han estudiado en archivos y centros de investigación como la Biblioteca Nacional de España o el Centro Andaluz de Flamenco, a los que se añaden colecciones privadas, así como las de acceso público que se encuentran disponibles en la red, cuya localización determinamos en las referencias realizadas en cada registro.

Estudios previos

Las primeras antologías de colecciones de cantares suelen ceñirse a las publicaciones desarrolladas en el siglo XIX, y comienzan casi todas por citar la colección de Don Preciso. De esta manera, encontramos en el *Cancionero popular* de Emilio Lafuente Alcántara una breve reseña que cierra su discurso preliminar²². Las publicaciones que reconoce que son coincidentes con nuestro periodo de análisis son la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, de Don Preciso, en dos volúmenes, distinguiendo la edición de 1805 y reconociendo dos ediciones anteriores en un solo volumen. Lafuente considera que está constituida en su mayor parte por seguidillas del gusto del recopilador. También cita el *Almacén de chanzas y veras*, del que distingue únicamente las

22. Lafuente Alcántara, Emilio (1865): *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, tomo I, op. cit., pp. LXII-LXVI.

siglas del autor, y reconoce que muchas de sus seguidillas y coplas han llegado a ser muy populares y corren por Andalucía y Aragón, aunque las considera artificiosas, frías y con pretensiones moralizadoras. Sobre la *Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas*, de la imprenta de Agustín Roca, del que posee la edición de 1825, observa que la mayor parte de su contenido está extraído de la colección de Don Preciso. El resto de colecciones revisadas no entran en nuestra acotación temporal.

Luis Montoto incluye al final de la edición de 1892 de su poemario *Melancolía*²³ una sucesión de colecciones de cantares publicados en España, que pueden servir de punto de partida para un trabajo bibliográfico de mayor importancia. En ellas encontramos muchas creaciones de poetas de cantares, y también incorpora nuevas colecciones de coplas populares. Entre ellas destacamos la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, de Don Preciso, el *Almacén de chanzas* de Ataide y la *Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas*, de la Imprenta de Agustín Roca.

Respecto a estudios contemporáneos que nos han servido como fundamento para este trabajo destacamos la principal obra que ha abordado el conjunto de cancioneros del siglo XIX, tanto las recopilaciones de coplas populares –anónimas y de autor– como las recopilaciones de coplas flamencas, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* (Editorial Cinterco, 1990), del profesor Francisco Gutiérrez Carbajo. La obra, dividida en dos tomos, presenta, en el primero de ellos, los principales estudios realizados hasta el momento sobre la poesía popular y su relación con la poesía flamenca. En esta primera parte, la más importante para nuestro estudio, analiza y describe las principales recopilaciones anónimas recogidas en el siglo XIX. El segundo tomo comprende un análisis temático, léxico y formal de las coplas flamencas.

Con respecto a este último campo de estudio es interesante destacar el trabajo previo realizado por la profesora María Isabel de Castro García en su tesis titulada *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX* (Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1988), trabajo que aborda también un breve análisis de las diferentes recopilaciones anónimas del XIX, describiendo entre ellas la selección de Don Preciso. El estudio central, como su nombre indica, es el cantar, la poesía de autor, sobre el que realiza un detallado estudio y clasificación cronológica de los distintos periodos ocurridos en esta corriente literaria hasta 1900.

Los estudios sobre el flamenco y su vinculación a la sociedad a lo largo de la historia, realizados por el sociólogo Gerhard Steingress, constituyen una de las investigaciones más nítidas desde el punto de vista estético y antropológico

23. Montoto Rautenstrauch, Luis (1893): *La Musa popular. Cantares glosados*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.

de la etnomusicología española. Entre ellos: *Sociología del cante flamenco* (Centro Andaluz de Flamenco, 1991), *Flamenco y nacionalismo* (1998) o *Sobre flamenco y flamencología* (1998). En estas obras reconoce como elementos representativos para fundamentar las distintas hipótesis algunos de los cancioneros más destacados de la música popular y flamenca; como la *Colección de seguidillas* de Don Preciso, el *Cancionero popular* de Lafuente Alcántara, la *Colección de cantes flamencos* de Machado y Álvarez y otros estudios más globales, como *Die Cantes flamencos* de Schuchardt o *Mundo y formas del cante flamenco* de Molina y Cruz, que también aporta un importante corpus de coplas populares.



Antonio Plaza Orellana es licenciado por la Universidad de Sevilla y es titulado superior en el Conservatorio de Música Manuel Castillo. Tras concluir el doctorado en el programa de *Estudios avanzados de Flamenco* ha publicado numerosos artículos sobre la lírica flamenca, la lírica popular y la culta poesía de cantares. Actualmente desempeña su labor docente como profesor de música en la enseñanza pública secundaria.



Colección *Flamenco*
Editorial Universidad de Sevilla

EL LEGADO EN EL FLAMENCO DE LOS CANCIONEROS DE TIPO TRADICIONAL DESDE 1761 A 1808

El estudio de la lírica popular del siglo XVIII aún presenta numerosas sendas inhóspitas. Las prohibiciones gubernamentales, las censuras inquisitoriales y el descrédito del pensamiento ilustrado son algunos de los argumentos que justifican las sombras que se ciernen sobre estos caminos. En el campo de las recopilaciones de coplas anónimas la investigación musicológica reconoce la publicación del único cancionero en el ocaso del siglo, en 1799. A lo largo de este trabajo, el autor describe nuevas colecciones que aportan algo de luz al estudio lírico y musical de este periodo, y trata a su vez de proyectar su futuro reflejo en un género musical vivo: el flamenco. La ambivalencia entre la tradición y la innovación que caracteriza a este género permite adentrarnos en las entrañas de su particular universo simbólico, sustentado sobre atávicos elementos comunes de la lírica popular, y enriquecido con nuevos matices que conforman su particular estética.