

## FLAMENCO Y CANCIÓN ESPAÑOLA

#### **COLECCIÓN FLAMENCO**

##### **DIRECTORES DE LA COLECCIÓN**

Prof. Dr. Francisco Javier Escobar Borrego.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rocío Plaza Orellana.

##### **CONSEJO DE REDACCIÓN DE LA COLECCIÓN FLAMENCO**

Prof. Dr. Francisco Javier Escobar Borrego. Universidad de Sevilla.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rocío Plaza Orellana. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Manuel Castillo López. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Cenizo Jiménez. Consejería de Educación Junta de Andalucía

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Cruces Roldán. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Miguel Díaz Báñez. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. David Florido del Corral. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. Ángel Justo Estebaranz. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. Joaquín Mora Roche. Universidad de Sevilla.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Assumpta Sabuco i Cantó. Universidad de Sevilla.

##### **COMITÉ CIENTÍFICO DE LA COLECCIÓN FLAMENCO**

Prof. Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández. Universidad de Granada.

Prof. Dr. Guillermo Castro Buendía. Escola Superior de Música de Catalunya.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Marie Franco. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Corinne Frayssinet-Savy. Université Montpellier 3 – Paul Valéry.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Génesis García Gómez. Universidad de Murcia/Universidad Politécnica de Cartagena.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Mercedes Gómez-García Plata. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Joaquina Labajo Valdés. Universidad Autónoma de Madrid.

Prof. Dr. Alfonso Macías Vargas. Centro de Investigación Flamenco Telethusa.

Prof. Dr. Faustino Núñez Núñez. Conservatorio Superior de Música de Córdoba.

D. Javier Osuna García. Flamencólogo.

Prof. Dr. Antonio Parra Pujante. Universidad de Murcia.

D. Antonio Zoido Naranjo. Biental de Flamenco.

INÉS MARÍA LUNA

# FLAMENCO Y CANCIÓN ESPAÑOLA



Sevilla 2019

Colección: Flamenco  
Núm.: 4

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Fortes  
(Director de la Editorial Universidad de Sevilla)  
Araceli López Serena  
(Subdirectora)  
Concepción Barrero Rodríguez  
Rafael Fernández Chacón  
María Gracia García Martín  
Ana Ilundáin Larrañeta  
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado  
Manuel Padilla Cruz  
Marta Palenque Sánchez  
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda  
José-Leonardo Ruiz Sánchez  
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse 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.

Motivo de cubierta: Composición a partir de *La Cruz de mayo*,  
Bilbao, Unión Musical Española, 1921, BNE.

©Editorial Universidad de Sevilla 2019  
Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.  
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443  
Correo electrónico: eus4@us.es  
Web: <http://www.editorial.us.es>

© Inés María Luna 2019

Impreso en papel ecológico  
Impreso en España-Printed in Spain  
ISBN: 978-84-472-2857-7  
Depósito Legal: SE 1205-2019  
Maquetación y diseño de cubierta: Santi García. santi@elmaquetador.es  
Impresión: Podiprint

*A mis padres, Alfonso y Merchi.  
A Raúl y Alfonso Luna*



# ÍNDICE

Prólogo.....	11
--------------	----

## FLAMENCO Y CANCIÓN ESPAÑOLA I. HISTORIA DE IDA Y VUELTA

Introducción.....	15
1. Orígenes del andalucismo escénico.....	19
2. Fin de siglo y estética flamenca.....	31
3. Nacimiento de la canción andaluza.....	41
4. Rafael de León en el contexto cultural del 27.....	55
5. Un camino hacia la heterodoxia.....	63
5.1. De Estrellita Castro a Juan Valderrama.....	63
5.2. Manolo Caracol y la dramaturgia de la zambra.....	84
5.3. De la zambra orquestal al «cuplé por bulerías».....	89
6. El cine como espejo de mestizaje.....	103
7. Canción española y revalorización de flamenco.....	115
8. Revolución de <i>La Copla</i> .....	123
Conclusiones.....	129
Anexos.....	133
Autores e intérpretes.....	133
Canciones.....	139
Obras.....	144
Bibliografía.....	151

## FLAMENCO Y CANCIÓN ESPAÑOLA II. CLAVES PARA UNA POÉTICA

Introducción .....	187
Una tradición de «soledades» .....	191
1. <i>Mis pensamientos tristes no son dignos de luz</i> .....	201
1.1. Imágenes de oscuridad .....	212
1.2. La luz como ruptura del ensueño .....	227
2. <i>Yo sé bien que voy tras lo que abrasa</i> .....	235
2.1. Caída y castigo .....	238
2.2. La muerte consentida .....	246
2.3. Si el tiempo admitiera vuelta .....	252
3. <i>Su pelo, negro ... como una pena infinita</i> .....	261
3.1. La cantaora .....	263
3.2. Sombra y amenaza .....	266
3.3. Harta de rodar .....	269
3.4. <i>El día que nació yo</i> .....	271
Conclusiones .....	277
Títulos de canciones .....	281
Selección de coplas flamencas .....	283
Bibliografía .....	293

## PRÓLOGO

Cuando era niña, *como quien no quiere la cosa*, escuchaba desde lejos la conversación de los mayores. En algunas tertulias de aficionados al cante que tenían lugar, por cierto, en Morón, en aquel Morón de los años ochenta, se decía con rotundidad y énfasis que la Copla nada tenía que ver con el Flamenco. Recuerdo a unos hombres que hablaban con elevada seriedad, con extraordinaria pasión. Trataban de los límites de la copla andaluza como algo que realmente les concernía.

Este libro es el resultado de la reelaboración de mi tesis doctoral *La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre copla flamenca y canción española*, presentada en la Universidad de Sevilla en julio de 2017. Pero quizás este libro comenzó a fraguarse hace muchos años, cuando era testigo, sin saberlo, de estas defensas emocionadas del flamenco como único y verdadero arte, cuando mi madre nos cantaba «La Ruiseñora», o cuando escuchábamos en casa tanto a Caracol como a Juanita Reina, tanto a Mairena como a Conchita Piquer.

Quiero mostrar mi gratitud a todas las personas que de alguna manera han hecho posible esta obra. A los que me enseñaron desde niña que el flamenco es un asunto muy serio. A los creadores del programa de doctorado «El flamenco: acercamiento multidisciplinar a su estudio». A los profesores Rocio Plaza Orellana, José Antonio Antón Pacheco, Julio Arce Bueno, Rafael Infante Macías y José Martínez Hernández, miembros de mi tribunal de tesis. A José Cenizo Jiménez. Al maestro Manuel López-Quiroga y Clavero. Y, por supuesto, a Francisco Javier Escobar Borrego, que ha dirigido mi tesis con rigor y sabiduría flamenca.



# **FLAMENCO Y CANCIÓN ESPAÑOLA I**

---

## **HISTORIA DE IDA Y VUELTA**



## INTRODUCCIÓN

Flamenco y canción española<sup>1</sup> son dos géneros distintos, con sus propios caracteres musicales y escénicos, pero se han relacionado en muchas ocasiones a lo largo de su historia. Desarrollan un camino común durante dos siglos que se manifiesta en una serie de influencias poéticas, estéticas y musicales. Analizamos este recorrido, que no ha sido considerado por la crítica, y que resulta esencial para el conocimiento de ambas disciplinas artísticas.

En los estudios de flamenco se pone de relieve la importancia del contexto sociocultural y musical en que nace. Investigaciones recientes vienen a señalar la relevancia de las músicas de los siglos XVI y XVII y, posteriormente, de la tonadilla escénica. En este ambiente ya encontramos un predominio de canciones andaluzas, así como de intérpretes de tal procedencia: María del Rosario Fernández «La Tirana», Polonia Rochel, María Antonia Fernández «La Caramba», etc. Tona-dilla y sainete constituyen la primera recreación teatral de cantos y bailes andaluces, una tradición que se extiende en el tiempo, que va a ser fundamental para el nacimiento del flamenco, pero también de la canción española<sup>2</sup>.

---

1. Con el nombre de Canción Española nos referimos a la canción creada para solista con acompañamiento orquestal que triunfa en España entre los años 1930 y 1960. Seguimos así la terminología propuesta por el musicólogo Jacinto Torres Mulas. Vid. Jacinto Torres: «Copla» en *La Gran Enciclopedia de España*, Zaragoza, 1992, Vol. 5, p. 2937-2938. Seguimos también a Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos en *Poemas y canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 1997. Considérese José Blas Vega: *La Canción Española (De La Caramba a Isabel Pantoja)*, Madrid, Taller El Búcaro, Colección Metáfora, 1996. De esta manera era denominada por Manuel Quiroga y sus principales creadores.

2. No existen, sin embargo, estudios musicológicos que pongan de relieve la relación de la canción española con la tradición musical de los siglos anteriores. Exceptuamos los trabajos de Emilio Casares Rodicio, Javier Suárez-Pajares y, particularmente, de Celsa Alonso González, que manifiestan con gran rigor y profundidad la importancia de la canción lírica española y de la gran tradición de teatro lírico como creación de un discurso nacional moderno. De mucho interés son las palabras de Jacinto Torres Mulas. Véase «La canción española: Tradición,

Con el avance del Romanticismo tiene lugar una estilización de lo andaluz que conduce a una nueva visión de Andalucía y de la copla popular. El interés folclorista que nace a finales del XIX entre poetas, músicos y estudiosos va configurando una copla andaluza cercana a la melancolía y la tristeza. Se vierten en ella los ideales estéticos y filosóficos de la época. Poesía y música se unen de manera indisoluble como origen del cantar popular y realización del verdadero arte romántico. Aunque la reflexión crítica deba distinguir entre la música y el texto, no debemos dejar de tener en cuenta cómo la música crea una nueva estética. No se trata sólo de acompañamiento musical, sino de la búsqueda de un arte total<sup>3</sup>. De esta manera, creemos muy significativo, y no una mala elección, como sostienen algunos críticos, que Machado y Álvarez ya no hable de coplas, sino de cantes flamencos.

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

A lo largo del siglo XX flamenco y canción española van a compartir una historia de encuentros y desencuentros que apenas ha sido valorada. La canción española se ha concebido tradicionalmente como un género menor y se ha marginado el camino que realiza junto al flamenco<sup>4</sup>. No hemos tenido en cuenta su raíz popular, ni los vínculos culturales que ambas manifestaciones mantienen<sup>5</sup>. Por otro lado, el andalucismo de la canción ha quedado unido en

---

Testimonio y Pervivencia», *Sesión de Apertura del Curso Académico 2012-2013*, Madrid, Real Academia de Doctores de España, 2012.

3. Sobre la unión de música y poesía en busca de un arte total, considérese la lectura de Enrico Fubini: *El romanticismo: entre música y poesía*, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1999. También Alfredo De Paz realiza un estudio sobre la búsqueda en el romanticismo de un arte total. Vid. Alfredo De Paz: *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, traducción de Mar García Lozano, Tecnos, 1992.

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

5. Si esta relación ha sido considerada en algún estudio crítico, se ha realizado casi siempre desde la perspectiva de la canción como «cante venido a menos». Exceptuamos aquí el

la crítica flamenca a unas intensas connotaciones ideológicas. Nos parece importante recordar que estas relaciones de tensión y oposición que el flamenco muestra desde el inicio respecto a la canción española también han sido determinantes en su configuración como género, pues en la búsqueda de autonomía estética, especialmente a partir de los años cincuenta, se aleja de la canción española, y nutre su canon artístico desde este distanciamiento<sup>6</sup>. Estamos convencidos de que la falta de atención crítica a estas relaciones, motivada por la pervivencia de unos presupuestos estéticos bastante consolidados en el flamenco, es una de las causas de que no exista aún en la actualidad una ascendencia clara, ni una caracterización tipológica, de la canción española. Tal circunstancia ha generado cierta ambigüedad conceptual que se muestra muy evidente en subgéneros como la zambra, que a veces son considerados estilos del flamenco, y, en otras ocasiones, de la canción española<sup>7</sup>.

En los últimos años algunas obras, sobre todo centradas en la figura de Rafael de León, han abierto nuevas perspectivas y reivindican su relación con la cultura del cante jondo<sup>8</sup>, pero se hace necesaria una definición más rigurosa de estas modalidades artísticas, así como una descripción de sus relaciones poéticas, estéticas y musicales. No podemos realizar una identificación entre Copla popular, Copla flamenca y Canción de autor, en virtud del uso del término «Copla». Tampoco podemos incluir la canción española en la tradición intelectual de la copla flamenca, sin establecer unas distinciones precisas. Aunque exista una historia común y la canción se inspire considerablemente en el flamenco, también existen unas relaciones de tensión y oposición entre los géneros y unas influencias particulares en cada uno de ellos.

Nos acercaremos a este camino que ha sido crucial en el desarrollo de tales manifestaciones: la relación de flamenco y cuplé en el teatro de principios de siglo, la conformación de la canción andaluza-española en los años 30, con el papel

---

trabajo de Camilo Murillo sobre la canción andaluza. Camilo Murillo: *La canción andaluza*, V. III, Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1960.

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

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

8. Daniel Pineda Novo insiste en la importancia de las canciones de Rafael de León entre los cantaores de flamenco, un aspecto que, a su juicio, no ha sido reconocido suficientemente. Daniel Pineda Novo: *Rafael de León, un hombre de copla*, Córdoba, Almuzara, 2009. Véanse Francisco Manuel Reina: *Un siglo de copla*, Ediciones B, 2009. Miguel Espín y Romualdo Molina: *Quiroga: un genio sevillano: aniversario del centenario 1899-1999*, Madrid, SGAE, Fundación Autor, 1999. Romualdo Molina: *Rafael de León, el más recordado de los olvidados y viceversa*, Madrid, Fundación Autor, 2012. Juan José Téllez: *art. cit.*

destacado de Rafael de León; el protagonismo de Manolo Caracol en el mestizaje de los géneros; la coincidencia de canción española y flamenco en cine y espectáculos folclóricos; y el nacimiento a mediados de los años cincuenta de una conciencia intelectual de revalorización del flamenco, que trae consigo el alejamiento de lo teatral y también de la canción española. Un análisis justo y objetivo nos obliga a poner de relieve las relaciones mantenidas durante tantos años.

Realizamos este estudio a partir del análisis del repertorio de los artistas más representativos, de la crítica musical de la época, así como de los cancioneros, carteles y programas de mano de los distintos espectáculos. Nuestra gratitud a la Biblioteca Nacional de España y al Centro Andaluz de Flamenco, que nos han facilitado la consulta de numerosas fuentes documentales. Tomamos como referencia, al citar el registro sonoro de las canciones, el Catálogo de la Biblioteca Nacional. Desde estas páginas agradecemos la digitalización de discos de pizarra y la posibilidad de acceder a dichas grabaciones. Por otro lado, nos servimos de una selección de películas de las décadas treinta, cuarenta y cincuenta, significativas en el mestizaje de flamenco y canción española. También algunos programas de televisión, ya clásicos, han resultado de gran utilidad en la elaboración de este recorrido. No dejamos de lado la labor de muchos críticos que han iluminado nuestro camino hacia el cuplé, la canción española, el flamenco, el cine folclórico, o las artes escénicas. Destacamos particularmente aquellas obras que suponen nuevos acercamientos al flamenco y a la historia musical, y realizan nuevas lecturas de esta época tan enriquecedora para la cultura española<sup>9</sup>.

---

9. Resulta imprescindible, en este sentido, el trabajo reciente de Alberto Romero Ferrer. Vid. Alberto Romero Ferrer: *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2016.

## 1. ORÍGENES DEL ANDALUCISMO ESCÉNICO

Los orígenes de flamenco y canción española se remontan a los tiempos de la tonadilla escénica<sup>10</sup>. Aunque el flamenco constituya un fenómeno propiamente romántico y exprese *otra estética y otra cultura*, las músicas de las que van a surgir dichas interpretaciones se encuentran en este teatro popular del siglo XVIII<sup>11</sup>.

Tonadilla y sainete son importantes por la presencia de músicas andaluzas, pero también por ser el inicio del estereotipo andaluz<sup>12</sup>. Hay que recordar la relevancia que adquiere la cultura popular en esta época. Tal cultura, de maneras estilizadas, que se configura, en primer lugar, como majismo, y, más tarde,

---

10. José Subirá designa con este nombre «aquellas producciones literario-musicales que comenzaron a fructificar hacia 1750 y durante medio siglo florecieron esplendorosamente para caer bien pronto en el olvido profundo, caracterizándose todas ellas por ocupar buena parte o la totalidad de los intermedios teatrales en las representaciones de comedias, y por tener vida propia e independiente, a la vez que una extensión relativamente considerable, debido a la diversidad de piezas musicales que integraban cada obra». Véase José Subirá: *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930, Vol. I, p. 13.

11. Serge Salaün: «España comienza en Despeñaperros: lo andaluz en la escena nacional» en Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (eds.): *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX, Idealismo, Positivismo y Espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998; Arcadio Larrea: *El flamenco en su raíz*, Sevilla, Signatura, 2004; José Blas Vega: *El flamenco en Madrid*, Córdoba, Almuzara, 2006; Faustino Núñez: *Guía comentada de música y baile pre-flamencos (1750-1808)*, Madrid, Carena, 2008; Gregorio Valderrama: *De la música tradicional al flamenco*, Málaga, Arguval, 2008; Guillermo Castro Buendía: *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*, Sevilla, Libros con Duende, 2014.

12. José Subirá: *op. cit.*; Julio Caro Baroja: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990; *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 1980; Serge Salaün: *art. cit.*; Rocío Plaza Orellana: *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Bional del Arte Flamenco, 1999; Faustino Núñez: *op. cit.*; José Blas Vega (2006): *op. cit.*; Alberto Romero Ferrer: «El sainete y la tonadilla en los orígenes del costumbrismo andaluz», en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (coords.): *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, 2008, pp. 237-364.

como gitanismo, alienta la mirada costumbrista, inunda nuestro teatro, llama la atención de escritores, pintores o viajeros, y desarrolla una gran influencia entre las clases privilegiadas<sup>13</sup>. Este fenómeno, tan particular, condiciona la idea de lo popular en Andalucía, pues el pueblo va a insistir en aquellas actitudes que entusiasman a las élites<sup>14</sup>.

De la presencia de canciones andaluzas en el teatro ofrecen su testimonio las mismas tonadillas y sainetes, o escritores como Juan Antonio de Iza Zamácola.<sup>15</sup> No hay que olvidar, en este sentido, las noticias de los viajeros extranjeros<sup>16</sup>. El teatro actúa como un espejo respecto a las costumbres populares. Se menciona el gusto del pueblo por bailar el zorongo, el olé, el cachirulo, el polo, etc. Así lo vemos en los sainetes de González del Castillo y Ramón de la Cruz<sup>17</sup>, y con un propósito crítico y reformador en Jovellanos o las *Cartas marruecas* de Cadalso. El mundo de la tonadilla se conserva en el pueblo, que sigue creando seguidillas, como una corriente que permanece en el tiempo<sup>18</sup>.

Surge en esta época una revalorización de las creaciones populares que va a ser el inicio de un inminente Romanticismo<sup>19</sup>. Se considera el majismo como un precedente del andalucismo y el gitanismo decimonónico. La voluntad folclorista de escritores como *Don Preciso* nace del deseo de oponerse a las influencias que vienen de Italia y Francia. Para ello destaca las canciones y músicas propias de la península. Entre éstas, sobresalen de manera especial las

---

13. José Ortega y Gasset describe a la perfección este fenómeno de influencia de las clases populares, único en Europa. Vid. Ortega y Gasset: «Goya y lo popular», *Obras Completas*, VII, Madrid, Alianza, 1989, p. 523: «Cuarta: durante el siglo XVIII se produce en España un fenómeno extrañísimo que no aparece en ningún otro país. El entusiasmo por lo popular, no ya en la pintura, sino en las formas de la vida cotidiana, arrebató a las clases superiores. Es decir, que a la curiosidad y filantrópica simpatía sustentadoras del popularismo en todas partes, se añade en España una vehementísima corriente que debemos denominar «plebeyismo»».

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

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

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

17. José Blas Vega (2006): *op. cit.*

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

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

de carácter andaluz como la tirana. Se trata de un talante conservador que será muy característico del Romanticismo español.

Debemos considerar la importancia en el siglo XVIII de la ópera italiana. Según José Subirá, el mayor estudioso de la tonadilla escénica, la música italiana supone un verdadero acontecimiento. La tonadilla nace como reacción nacional, pero estas dos manifestaciones musicales conviven durante muchos años. Subirá destaca la influencia inevitable de la música italiana sobre la española<sup>20</sup>. La crítica nos ofrece muchos ejemplos de esta coexistencia que inunda los teatros de toda Europa. Es importante recordar que la moda italiana reaviva el interés teatral por el canto y la música, y provoca una intensa corriente españolista<sup>21</sup>.

Algunos críticos han insistido en este encuentro y cómo los modos de interpretación de la ópera han podido influir en la música popular<sup>22</sup>. Un testimonio significativo nos deja Estébanez Calderón al presentarnos como ópera «toda española y andaluza» el retrato de la mítica reunión de «Un baile en Triana»<sup>23</sup>. Aunque no pueda explicarse con rigor esta influencia, sí existe constancia de la relevancia que alcanza la ópera, el canto, y la mezcla en los teatros de los estilos culto y popular.

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

En la canción española lo teatral alcanza un gran protagonismo. Son canciones creadas para espectáculos escénicos. Hereda de la tonadilla una visión estereotipada del mundo. Me refiero al carácter reiterativo de historias, temas

---

20. José Subirá: *op. cit.*, Vol. II, p. 394: «Si fue meramente episódico el influjo italiano sobre la música tonadillesca durante los primeros lustros de este género eminentemente nacional, en cambio había de ser decisiva y preponderante cuando la tonadilla se hallaba en su decrepitud».

21. Alberto del Campo y Rafael Cáceres: *Historia cultural del flamenco (1546-1910): el barbero y la guitarra*, Córdoba, Almuzara, 2013.

22. Iza Zamácola: *op. cit.*; Larrea Palacín: *op. cit.*; Luis Lavaur: *Teoría romántica del cante flamenco: raíces flamencas en la coreografía romántica europea*, Sevilla, Signatura, con prólogo de Gerhard Steingress, 1999.

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

o personajes estereotipados como arrieros, mesoneras, cantaoras, cantaores, vendedoras de lotería, prostitutas, etc. Esta visión arquetípica de la realidad era ya muy característica de los tiempos de la tonadilla y muestra un gran desarrollo en el «género andaluz». Uno de los aspectos principales de tal género es *el principio de la recurrencia intensa*<sup>24</sup>.

Consideramos la importancia de la tonadilla en la configuración del estereotipo, en sus formas de representación, en los personajes y lugares que van a ser fundamentales en la época romántica. Hay que señalar la relevancia no sólo de la tonadilla, sino también del sainete andaluz, cuya figura principal es Juan Ignacio González del Castillo<sup>25</sup>. En cualquier caso, el costumbrismo nace unido al teatro, sin olvidar toda una corriente de literatura popular, asociada a los pliegos de cordel, protagonizada por guapos y majos<sup>26</sup>. Se crean tipos de gran repercusión en el flamenco y la canción española: el majo, el gitano, la gitana, el noble, etc. Tiene lugar la creación del gitanismo cultural<sup>27</sup>. Como nos explica el profesor Serge Salaün:

La presencia del cliché gitano y de la música típicamente andaluza acompaña toda la historia de la escena española, pero la primera explotación masiva del filón, que adquiere inmediatamente un valor modélico, es el teatro saine-tero del siglo XVIII, los entremeses y la «tonadilla escénica» donde ya se forja un «género andaluz», con canciones (seguidillas y fandangos, sobre todo, de momento), tipos populares (el gitano ladrón y embustero), situaciones y espacios de las provincias andaluzas<sup>28</sup>.

El andalucismo estético hereda de la cultura del majismo la exaltación de lo popular y nacional<sup>29</sup>. Una complacencia en la condición popular, en la

24. Leonardo Romero Tobar: «Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: el «género andaluz»», en Joaquín Álvarez Barrientos, Alberto Romero Ferrer (eds.): *Costumbrismo andaluz*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998, p. 158.

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

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

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

28. Salaün: *art. cit.*, p. 212.

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

majeza, permanece en la canción española y se concreta en el enfrentamiento entre personajes populares y aristocráticos, con la consiguiente burla de estos últimos. Debemos mencionar, por otro lado, la exaltación de la valentía, constante en la interpretación del flamenco desde los inicios, y en la conformación del personaje femenino de la canción española, según las características de la maja. Así lo demuestran las protagonistas de «Lola Clavijo», «Candelaria, la del Puerto», «Lola Puñales», «Vengo a entregarme», «La Caramba», etc. Un aspecto de gran interés en la teatralización de lo andaluz es la unión de majo y gitano con determinadas músicas como fandangos, seguidillas y boleros, así como su relación con el gesto y la indumentaria. De esta manera, el majo se asocia paulatinamente con un determinado vestido y gesto. Se va creando una cultura de escenificación de lo andaluz que se manifiesta en la exaltación de lo popular, el garbo o la valentía. Esta exaltación del majismo, en algunos casos, del gitanismo, resulta con el tiempo un modo característico no sólo del escenario, sino de la expresión cotidiana de muchas intérpretes. Es la marca, por excelencia, de la *folclórica*, la identificación absoluta con el personaje. En este sentido, la canción española constituye, en su teatralidad, expresión máxima del majismo. Ésta es su herencia primera, aunque sin olvidar que el flamenco se consolida más tarde desde un discurso anticasticista.

A finales del siglo XVIII llega la época de la decadencia de la tonadilla escénica. Ésta se ha vuelto demasiado artificiosa. Sin embargo, tal hecho no ocurre de manera absoluta. Algunos músicos quieren mantener las letras y espíritu de sus creaciones. Nos referimos especialmente a Manuel García o Ramón Carnicer. Son los últimos representantes de la creación de tonadillas, ya en el siglo XIX. Manuel García no sólo representa la continuación de la tonadilla escénica, sino que va a saber expandir este espíritu andaluz por el mundo. Los críticos destacan su importancia como intérprete y creador, enlace entre la tonadilla y el «género andaluz» del XIX, entre lo internacional y lo hispano<sup>30</sup>.

Como herederos del teatro musical dieciochesco, nacen la zarzuela y la canción lírica de autor. La continuidad de la tonadilla escénica se materializa en la canción lírica española, que muestra desde el inicio un marcado carácter andalucista<sup>31</sup>. Esta tendencia se consolida con el tiempo y contribuye a conformar

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

31. En la canción española del romanticismo adquiere gran relevancia la música andaluza y el pintoresquismo andaluz. Se va produciendo con el tiempo, sobre todo en época isabelina, una identificación entre canción española y canción andaluza. Vid. Celsa Alonso González: «La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina» en Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 245-277.

el costumbrismo romántico. Así, a mediados del XIX encontramos la convivencia entre «género andaluz», canción andaluza y primeras manifestaciones de flamenco.

El «género andaluz» continúa el desarrollo del andalucismo estético, una tendencia costumbrista a la que se une con éxito el andalucismo estético europeo<sup>32</sup>. Se trata de historias y personajes que ya estaban presentes en el siglo XVIII, así como los lugares más característicos del costumbrismo<sup>33</sup>. La música andaluza permanece en estas obras<sup>34</sup>. Como ocurría en la tonadilla escénica, cantos y bailes se muestran en el teatro, en las creaciones de Tomás Rodríguez Rubí, José María Gutiérrez de Alba, José Sanz Pérez, Sánchez del Arco, Asquerino, Manuel Bretón de los Herreros, etc. No olvidemos que propician una imagen idealizada de Andalucía, que, inspirada en las *Escenas andaluzas* y en los viajeros románticos<sup>35</sup>, es decisiva para el nacimiento de la cultura flamenca. Por su extraordinaria significación recordemos *El tío Caniyitas o El mundo nuevo de Cádiz* de José Sanz Pérez, y *Geroma, la castañera* de Mariano Fernández, con músicas de Mariano Soriano Fuertes<sup>36</sup>. Serge Salaün declara en dichas obras un importante valor testimonial, pues nos informan de la presencia de músicas andaluzas que revelan una orientación musical diferente, alejada de lo folclórico<sup>37</sup>. Destaca la intensificación de la cultura del gitanismo y la presencia cada vez mayor de un incipiente flamenco.

Se insiste en la dimensión de verosimilitud dramática que otorgan los espacios del costumbrismo<sup>38</sup>. Los críticos señalan el valor de lo andaluz como encuadre. Consideramos este aspecto de gran interés. Podemos establecer cierto paralelismo entre las posibilidades dramáticas que encuentran los autores y

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

33. La bibliografía es muy extensa. Vid. Alberto Romero Ferrer: «En torno al costumbrismo del «Género Andaluz» (1839-1861): cuadros de costumbres, tipos y escenas», en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.): *op. cit.*, pp. 125-148; Leonardo Romero Tobar: *art. cit.*; Gregorio Torres Nebrera: «Tipología costumbrista andaluza en Rodríguez Rubí» en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer: *op. cit.*, pp. 197-222; Serge Salaün: *art. cit.*; Marieta Cantos Casenave: «*Gitanofilia*: De algunos rasgos costumbristas del *Género Andaluz*» en Marieta Cantos Casenave: *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso: El Costumbrismo romántico*, 1996, pp. 65-70.

34. Romero Tobar: *art. cit.*; Cantos Casenave: *art. cit.*

35. Romero Ferrer (1998): *art. cit.*

36. Eugenio Cobo nos presenta continuas referencias al flamenco en distintos autores de género andaluz. Vid. Eugenio Cobo: *La comedia flamenca*, prólogo de Francisco Hidalgo Gómez, Barcelona, Carena, 2013; José Blas Vega (2006): *op. cit.*; Alberto del Campo y Rafael Cáceres: *op. cit.*

37. Serge Salaün: *art. cit.*, p. 213.

38. Alberto Romero Ferrer (1998): *art. cit.*, p. 139.

pintores románticos en lo popular andaluz y las posibilidades que hallarán en el flamenco Rafael de León y otros autores del siglo XX. La canción española sería, en este sentido, una teatralización de la copla flamenca. La presencia de unos entornos estereotipados por el costumbrismo va a permitir la verosimilitud dramática de estas historias. Algunos críticos destacan la sintonía entre Tomás Rodríguez Rubí y Rafael de León en cuanto a la continuidad del andalucismo literario<sup>39</sup>.

Hay que mencionar la importancia de las canciones andaluzas de autor y su inspiración en el cantar popular. Son esenciales para la historia de la canción española<sup>40</sup>, pero también para el estudio del flamenco<sup>41</sup>. Compositores como Sebastián Iradier, Manuel Sanz Terroba, Mariano Soriano Fuertes, Isidoro Hernández, así como los letristas Tomás Rodríguez Rubí, José Zorrilla o Manuel Bretón de los Herreros mantienen vivo el espíritu de la tonadilla en sus composiciones. Tales canciones están muy cerca de las características musicales de este flamenco primero. Se trata fundamentalmente de polos, fandangos, cañas o tiranas<sup>42</sup>. Es el camino iniciado años atrás por Manuel García con canciones como «El polo del contrabandista», sin olvidarnos de músicos como Ramón Carnicer, Federico Moretti, José Melchor Gomis y Pablo Huertos, entre otros. Estas canciones ya mostraban la unión, tan relevante en la época, de lo popular y lo culto, y la presencia de cierta narratividad que va a proyectarse en la música andaluza. No podemos dejar de lado la relación con la ópera italiana y la influencia que en la canción ejercen, sobre todo en la primera época, unos modos de interpretación esencialmente melancólicos<sup>43</sup>.

39. Gregorio Torres Nebrera: *art. cit.*

40. Celsa Alonso González reivindica la importancia de este patrimonio de la canción española del XIX, menospreciado por el discurso regeneracionista de los años posteriores y no valorado suficientemente en cuanto aportación primera a la creación de una canción nacional y de un teatro lírico propio. Vid. Celsa Alonso González (1995): *art. cit.*; Celsa Alonso González: «1900-1936: Modernización, Nacionalización y Cultura popular» en Celsa Alonso González *et alii* (coords.): *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, Colección Música Hispana Textos, Estudios, 2010, pp. 105-142.

41. Celsa Alonso González: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, Colección Música Hispana, Textos Estudios, 1998. Antonio y David Hurtado Torres: *La llave de la música flamenca*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2009. Gregorio Valderrama: *op. cit.*

42. Hurtado Torres: *op. cit.*, p. 60: «Y no sólo eso, sino que con estos mismos materiales musicales están contruidos todos o casi todos los bailes y cantos andaluces de esta época. Prácticamente todo está, por estas fechas, dentro de esta misma órbita sonora, propia del Fandango».

43. Para Génesis García Gómez el hecho de que María, *La Gaviota*, interprete tanto la ópera como las canciones españolas «pone de manifiesto que la ópera italiana y la canción española estaban profesionalizadas, convertidas en *géneros artísticos* e interpretadas por los mismos *cantaors*, en los mismos escenarios y con *aficionados* comunes». Consulté Génesis García Gómez: *Cante flamenco, cante minero: una interpretación sociocultural*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 75.

Hemos de insistir, aunque se manifestaran rasgos diferentes, en la continuidad con la tonadilla escénica. A dicho tesoro acuden los músicos del XIX y más tarde los del siglo XX<sup>44</sup>. Debemos tener muy en cuenta el papel de los ciegos como mediadores entre el teatro y el pueblo<sup>45</sup>. Las tonadillas gozaban de mucha popularidad, habían pasado a la calle porque eran interpretadas por los ciegos. También los sainetes de González del Castillo, tras su muerte, eran difundidos en pliegos de cordel<sup>46</sup>. Los críticos nos explican cómo se cantaban en el Madrid del XIX las canciones del sainetero andaluz<sup>47</sup>.

En cuanto a las letras, las canciones se inspiran en el costumbrismo estético de la época: toreros, majos, gitanos, espíritu de valentía, garbo, etc. Alcanzan una gran popularidad, aunque con el tiempo la tendencia casticista se intensifica de un modo tan exacerbado que termina restándoles valor y carácter original<sup>48</sup>. No obstante, esta herencia nutre la cultura flamenca y constituye el antecedente más inmediato de unos modos de creación que van a permanecer con el tiempo. Como había ocurrido con las tonadillas, las canciones se convierten pronto en un potencial generador de folclore<sup>49</sup>. La profesora Celsa Alonso nos describe de manera bastante detallada cómo el flamenco primero convive en los cafés cantantes con las canciones andaluzas de autor, y cómo éstas han podido representar una de sus fuentes primordiales<sup>50</sup>. Se trata de un proceso de creación muy similar al que encontraremos en el siglo XX<sup>51</sup>.

---

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

45. Charles Davillier nos ofrece también testimonio de cómo los ciegos están continuamente presentes en el mundo del flamenco, en fiestas y academias de baile, como nexo entre el pueblo y las clases más elevadas. Vid. Charles Davillier: *Viaje por España*, 1862. Citamos por la edición de Davillier: *Viaje por España*, ilustrado por Gustave Doré, traducción de Isabel Gil de Ramales, prólogo y notas de Arturo del Hoyo, 4 vols., Madrid, Giner, 1991.

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

47. Valderrama: *op. cit.*

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

49. Alonso González (1998): *op. cit.*

50. *Ibidem*. Véase Hurtado Torres: *op. cit.* Valderrama: *op. cit.*

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



Puede decirse que la canción andaluza va siguiendo dos caminos: por un lado, la canción de autor, por otro, el flamenco. Sin embargo, como se ha visto, hay grandes coincidencias musicales, y se unen de manera muy natural, no sólo en el teatro, sino también en cafés cantantes y reuniones populares. El viajero francés Charles Davillier nos ofrece un testimonio de cómo conviven estas dos creaciones en las primeras fiestas flamencas<sup>52</sup>, cómo hay una relación fluida entre lo que hoy llamaríamos lo culto y lo popular, y cómo las canciones enriquecen el repertorio de los cantaores, incluso con el olvido del autor<sup>53</sup>.

...Otros cantaores siguieron al torero y no fueron menos aplaudidos que él. Oímos cantar sucesivamente las famosas *caleseras de Cádiz*, de música tan viva y arrebatadora, tiranas de lento movimiento, rondeñas y malagueñas de melancólico acento, la canción del *Majo de Triana*, *Los Toros del Puerto*, *La Zal de la Canela* y otras canciones andaluzas llenas de brío y de originalidad<sup>54</sup>...

Esta gran presencia teatral de lo andaluz no podemos aislarla de un contexto cultural e ideológico más amplio. Entre 1830 y 1860 se desarrolla con auge el costumbrismo, nacido del andalucismo estético que late en el teatro popular del XVIII. Surge la identificación con lo español gracias a Cecilia Böhl de Faber, Serafín Estébanez Calderón, Tomás Rodríguez Rubí, Juan Valera, etc<sup>55</sup>. Se crea un determinado talante y espíritu: la bizarría, el donaire, la gracia... La música, como la poesía y la pintura, es muy importante para la conformación del andalucismo, y para la identificación con lo nacional<sup>56</sup>. No hay que olvidar su relevancia en las colecciones de poesía popular, en la obra de pintores como José García Ramos, Joaquín Domínguez Bécquer, José Villegas, Manuel Cabral Bejarano, José Rico Cejudo, o en los pintores costumbristas extranjeros. Se considera a Andalucía como salvaguarda de una cultura en peligro. El Romanticismo español es un romanticismo de nostalgia, de búsqueda de un mundo perdido

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

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

54. Charles Davillier: *op. cit.*, Vol. III, p. 40.

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

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

que las élites quieren ver en Andalucía, sobre todo, en Sevilla. En este sentido, cantes y bailes andaluces, especialmente éstos últimos, adquieren un papel fundamental y son representados tanto en la literatura como en la pintura. Este costumbrismo teatral provocará grandes consecuencias en la cultura de Andalucía. Flamenco y canción andaluza se van a nutrir de andalucismo romántico y teatral. Pero ocurre también lo contrario, el andalucismo estético crece gracias al flamenco y las canciones andaluzas<sup>57</sup>. En la música y el teatro nacen los límites del andalucismo estético. Es de gran importancia para la conformación de una cultura y de una identidad, *valor ejemplar de cristalización del pensamiento*<sup>58</sup>. Se va creando una imagen teatral de Andalucía. Esta manifestación tiene mucho de voluntad, por parte de determinadas élites, de crear una nueva cultura popular, una cultura nacional popularizada. Porque se trata de los modos de una cultura popular trasladados a un ambiente que ya no es de cultura tradicional, sino ambiente urbano, cultura de masas, donde reina un andalucismo estético fraguado por las élites sociales del Romanticismo<sup>59</sup>.

---

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

58. Salaün: *art. cit.*

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