



UNA COPLA FLAMENCA EN EL SIGLO XXI: ¿TODAVÍA TRADICIONAL Y POPULAR?¹

Florian Homann
Universidad de Colonia (Alemania)

Enviado: 22-10-2015
Aceptado: 30-11-2015

Resumen

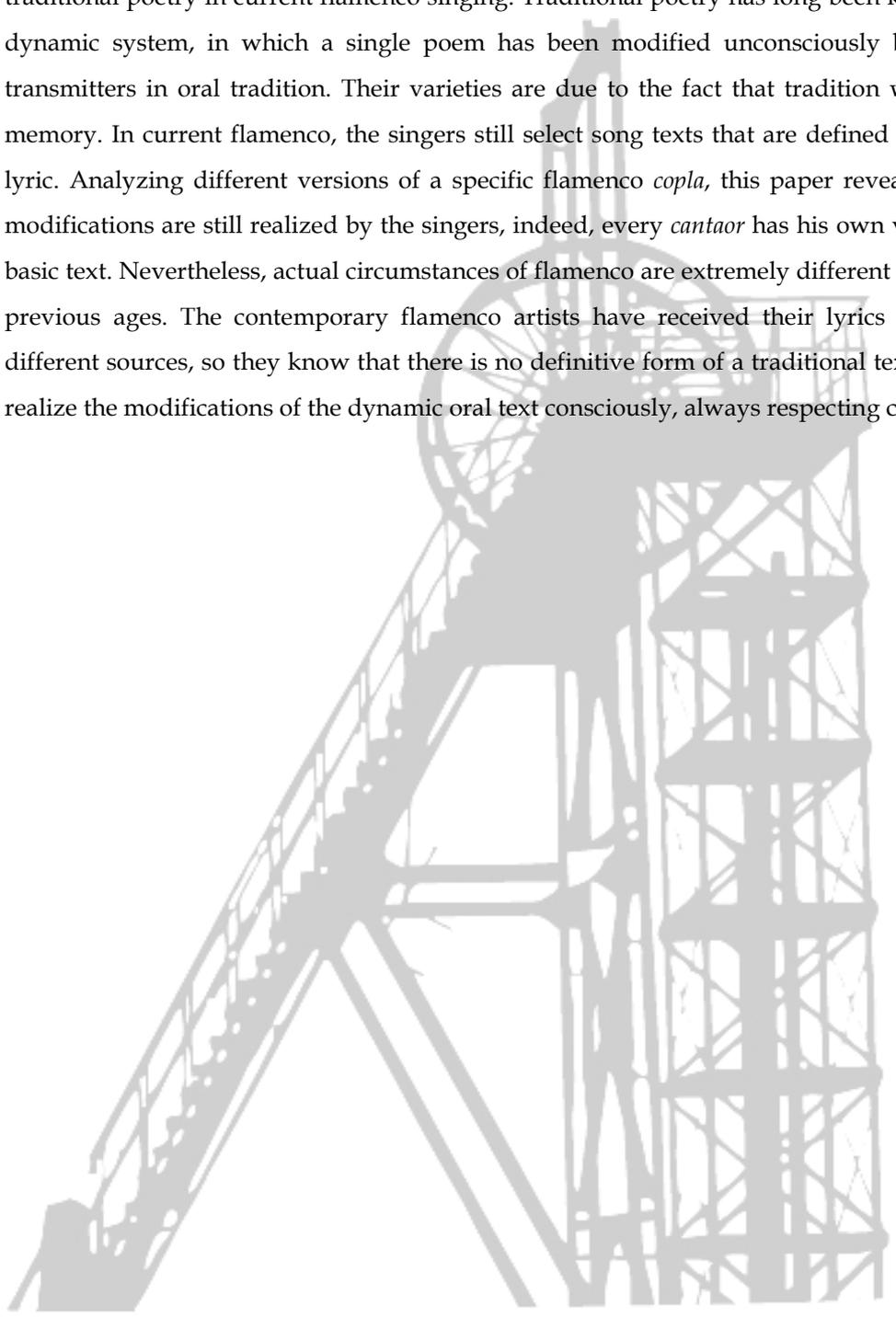
El presente artículo examina una copla concreta para determinar qué rasgos caracterizan la poesía flamenca tradicional del siglo XXI. La poesía tradicional de tipo popular ha sido definida como un sistema dinámico en el que un poema es modificado y recreado de forma inconsciente por una multitud de transmisores que recitan el texto oralmente. Las variantes se deben a que la transmisión oral tradicional se basa exclusivamente en la memoria de oyentes y re-intérpretes. En el flamenco actual, muchos cantaores todavía eligen letras definidas como tradicionales de tipo popular para sus recitales. Analizando las distintas versiones de una copla flamenca tradicional específica, se puede observar que todavía existen leves modificaciones motivadas por la interpretación que da el cantaor al texto, dado que cada uno realiza su propia versión del texto base. Sin embargo, las circunstancias en las que se produce el flamenco ahora son muy distintas a las de épocas anteriores. Los cantaores contemporáneos han aprendido estas letras de distintas fuentes por lo que saben que no existe una forma definitiva del texto. Por lo tanto, se permiten modificar el texto dinámico de forma consciente, respetando ciertas reglas.

Palabras clave: flamenco en el siglo XXI, letras de flamenco, cantaor flamenco, poesía tradicional, poesía de tipo popular, copla flamenca tradicional, transmisión oral, dinámica y tradición.

¹ Este artículo forma parte de un proyecto de investigación más amplio con la denominación *La poesía del flamenco y los cantaores* que se está llevando a cabo en la Escuela de Postgrado A.R.T.E.S. de la Universidad de Colonia, Alemania.

Abstract

The present paper examines one concrete *copla* to point out the characteristics of traditional poetry in current flamenco singing. Traditional poetry has long been known to be a dynamic system, in which a single poem has been modified unconsciously by numerous transmitters in oral tradition. Their varieties are due to the fact that tradition was based on memory. In current flamenco, the singers still select song texts that are defined as traditional lyric. Analyzing different versions of a specific flamenco *copla*, this paper reveals that slight modifications are still realized by the singers, indeed, every *cantaor* has his own version of the basic text. Nevertheless, actual circumstances of flamenco are extremely different to the ones of previous ages. The contemporary flamenco artists have received their lyrics of numerous different sources, so they know that there is no definitive form of a traditional text. Thus, they realize the modifications of the dynamic oral text consciously, always respecting certain rules.





1. Introducción

Como sabemos, en toda la cultura del flamenco se han realizado cambios profundos. En la bibliografía correspondiente, se categoriza la evolución de este arte en distintas etapas y ahora, en el primer cuarto del siglo XXI, nos encontramos en una época postmoderna de fusión y mezcla, jugando los artistas con los distintos elementos entre un mantenimiento de 'lo tradicional' y la innovación.

Para bien o para mal, el flamenco ya no se produce de forma exclusiva en el seno hermético de unas cuantas familias bajo-andaluzas, sino que se ha convertido definitivamente en un producto de espectáculo público para aficionados y espectadores no-iniciados, en Patrimonio Inmaterial de la Humanidad y en un negocio de grandes dimensiones (Calado Olivo 2007; Perujo Serrano 2015). Se interpreta por miembros de etnias variadas que pueden considerarse, según mi opinión, con todo derecho, artistas pertenecientes al colectivo de flamencos. La pregunta que de ello surge es qué consecuencias tiene esta evolución para los textos que se interpretan hoy en día en el cante flamenco: ¿Qué tipos de letras se cantan en el siglo XXI?

Hoy en día, son múltiples los contextos en los que se produce el cante flamenco, desde espectáculos públicos turísticos hasta las *juergas* en círculos más cerrados o en peñas flamencas. Lo que sí se ha conservado hasta la fecha son los hechos de que el flamenco sigue viviendo de una cierta espontaneidad - aunque en algunos casos sea fingida - y que, entre los aficionados, se concede todavía más importancia a actuaciones en directo que a las grabaciones discográficas. Cristina Cruces (2002: 110) observa de modo acertado que festivales y eventos flamencos con improvisaciones se consideran más cercanos a la 'naturaleza flamenca'. Es muy llamativo que en las actuaciones en directo se canten todavía múltiples letras que en la mayoría de los casos se distinguen de

las letras usadas en grabaciones². Muchos cantaores contemporáneos, algunos con innegables tendencias innovadoras, han proporcionado la información de que aproximadamente una mitad de las letras es inventada por ellos y la otra mitad constituye lo que han escuchado desde pequeños.

Rafael Alberti, en su libro de memorias *La Arboleda Perdida*, cuenta una noche de fiesta flamenca en el año 1927 en la que se encontró con el cantaor Manuel Torres, el Niño de Jerez. El escritor estaba muy sorprendido por las palabras que cantaba el gitano jerezano: “versos raros de soleares y siguiriyas, conceptos complicados, arabescos difíciles” (Alberti 1997: 213). A la pregunta de dónde sacaba estas letras, respondió el cantaor asimismo: “Unas me las invento, otras las busco” (ibíd.). Desde épocas muy tempranas de la evolución del cante, se han creado algunas nuevas letras o bien los cantaores se sirven del inmenso acervo de coplas tradicionales. Una pregunta que surge de esta declaración es qué significa en este contexto el término de ‘inventar’, teniendo en cuenta, además, el alto grado de analfabetismo entre los cantaores de épocas anteriores.

Si nos basamos en la hipótesis de que en tiempos anteriores se interpretarían con preferencia letras tradicionales (Carrillo Alonso 1988: 33), es de suponer que en la actual época de mestizaje se mezclan estos textos con otros tipos de letras, digamos *nuevos*³. Desde los inicios del cante, se han atribuido ciertas letras a determinados cantaores, no obstante, en la actualidad podemos

² Este hecho se ha notado ya, entre otros casos, en el repertorio de Antonio Mairena del que se han contabilizado en sus actuaciones más de 600 letras distintas a las grabadas, véase Soler Díaz 2014: 67. Hoy en día, se puede observar que algunos cantaores distinguen entre los tipos de letras que cantan en grabaciones discográficas y en actuaciones en directo. La artista María Jarrillo Vargas, por ejemplo, declara que ella en discos no puede grabar letras tradicionales sino que tienen que ser suyas e inventadas por ella (M. Jarrillo, entrevista, 26 de marzo de 2015).

³ De igual modo, Knipp (2006: 226s.) observa esta tendencia y la relaciona con el así denominado Nuevo Flamenco. El Nuevo Flamenco, en múltiples casos, provoca debates y discusiones entre los innovadores y los puristas, más inclinados hacia un flamenco ortodoxo, influido por la figura de Antonio Mairena y la escuela mairenista, muy enraizada en *la tradición* y una “glorificación del pasado del flamenco” (Steingress 2005: 146).



observar que varios cantaores escriben sus propios textos (Cenizo Jiménez 2009: 64). En gran medida, las usan para grabaciones discográficas. A pesar de que ello suponga una innovación textual, los que componen en la actualidad sus propias letras son cantaores con un gran dominio del flamenco tradicional como, por ejemplo, José el de la Tomasa o Calixto Sánchez. Llama la atención que estas nuevas letras parecen inspirarse en las letras tradicionales y clásicas. Además, se dan casos donde hay una tendencia innovadora y en los que los cantaores adaptan poemas escritos por autores conocidos –que no son coplas compuestas específicamente para el cante– a los palos flamencos (Cenizo Jiménez 2009: 69). Un ejemplo es el *Romance de la luna* en el que Camarón de la Isla canta por *tanguillos* el poema escrito por Federico García Lorca.

Sin embargo, no todo es creación nueva en el flamenco actual. Una copla que con mucha frecuencia se oye en el cante flamenco, tanto en directo como en varias grabaciones en soportes discográficos, es una que transcribo en la variante como la escuché en directo el 4 de marzo de 2015 en Jerez de la Frontera, interpretada por David el Galli:

Mañana, mañana
Nos van a prender mañana
Y a todos los ojitos negros, negros,
Los van a prender mañana
Y tú que negrito los tienes
Échate un velo a la cara,
Y tú que negrito - prima - los tienes
Échate un velo a la cara⁴

Después de la actuación, el intérprete me explicó que las letras que canta son “tradicionales” y que las busca dependiendo de cómo se encuentra. De este forma, intenta interpretar una copla que tenga “algo que decir en este momento” (D. Sánchez, entrevista, 4 de marzo de 2015). Unas semanas antes, esta misma copla me la presentó un joven cantaor de flamenco - oriundo de

⁴ El poema original va en cursiva; en redondilla se indican los añadidos que incorpora el cantaor.

Zaragoza y residente en Alemania - como un ejemplo de unas letras “populares” (J. Ruiz, entrevista, 20 de febrero de 2015) con dos variantes distintas. Derivando de ello, una pregunta básica de investigación que el presente artículo persigue responder es en qué medida se cantan aún textos tradicionales o populares. Para contestar a ello, es menester saber qué pueden significar los conceptos teóricos implicados en el caso de las letras.

Así, se siguen las ideas de Pedro Piñero Ramírez articuladas en la presentación al tercer congreso de *Lyra minima oral* en el que, por primera vez, participan investigadores de la lírica flamenca (2004: 10):

Es muy probable que sea la flamenca una de las más ricas y vivas modalidades de la lírica popular del ancho mundo panhispánico, y ya es hora de que se la considere como tal, al mismo nivel que otras manifestaciones de la canción tradicional. Claro que para eso hay que empezar por marcar los rasgos definidores de esta lírica y aclarar hasta qué punto y en qué medida estos textos, tan cantados en Andalucía, pueden ser considerados *tradicionales*.

Para poder averiguar la mencionada tradicionalidad, surgen varios interrogantes: ¿cómo les llegan los textos a los cantaores y en qué medida influye esta transmisión en la interpretación de los mismos? Asimismo, resulta sugestivo indagar si se cantan siempre en la misma forma, si existe una versión definitiva original de un texto o si se pueden modificar las letras en cada *performance* puntual y nueva.

Dichos conceptos de lo tradicional y lo popular invitan a reflexionar sobre una interpretación concreta de las letras y a investigar qué fenómenos implica este tipo de poesía flamenca. Por un lado, resulta interesante estudiar de dónde proceden y qué se puede expresar con estas letras. Por otro lado, motiva saber cómo se interpreta el contenido semántico por los mismos cantaores contemporáneos que eligen el texto para su recital para explorar qué pueden transmitir los textos tradicionales de tipo popular en el flamenco.



Para contestar a las preguntas de investigación presentadas, este artículo recurre a un ejemplo de una copla tradicional de tipo popular y su interpretación por varios de sus ejecutantes actuales⁵. Muy útil resultan ser las transcripciones de grabaciones propias de actuaciones y de entrevistas cualitativas con los cantaores para poder compararlas entre ellas. A continuación, se va a indagar la historia del poema y el contenido en un análisis filológico. Finalmente, analizo los fenómenos y procesos correspondientes a la poesía tradicional y de tipo popular a la que se supone aún pertenecen muchas letras del cante, aplicando varios planteamientos teóricos.

2. La poesía tradicional española recreada como origen de las coplas flamencas

En un artículo recientemente publicado sobre el erotismo en las letras flamencas, Carmen González Sánchez observa “que el mundo de la lírica flamenca está estrechamente relacionada con la poética tradicional de la cual toma prestamos lingüísticos y los emplea como si fueran suyos”(2015: 261). A pesar de que bien es cierto que la copla flamenca presenta una serie de rasgos que la diferencian de la poesía popular en general, Gutiérrez Carbajo (2007: 107) comprueba las ricas analogías que comparten los dos tipos de poesía.

Cabe aclarar, para seguir con la idea de esta estrecha vinculación, que la lírica flamenca constituye una modalidad de la poesía popular (Gutiérrez Carbajo 1990: 1032). La poesía flamenca en nivel textual es una parte del inconmensurable corpus de la canción lírica panhispánica y, por ello, muchas letras flamencas no son otra cosa que meras variantes de canciones hispánicas

⁵Claro está que no todos los cantaores actuales se pueden caracterizar como artistas de Nuevo Flamenco, denominación introducida por la empresa Nuevos Medios y Flamencos Accidentales y concepto surgido del marketing que resulta casi imposible de definir con precisión (López Castro 2007: 290). Por ello, la presente investigación se ocupa de cantaores contemporáneos, indiferentemente si se trata de la corriente de *Tradicionalistas* o *Nuevos Flamencos*.

de la tradición moderna, desarrollando temas y motivos de la tradición antigua (Piñero 2013).

Para acercarse a este fenómeno y entender esta continuidad, se acepta la teoría de que las letras del flamenco, en su estado básico, derivan de una interpretación específica- principalmente denominada *a lo gitano*- del Romancero y Cancionero Tradicional⁶. Es decir, las coplas que se cantan, incluso desde la época proto-flamenca, han surgido de la poesía tradicional de tipo popular española y la posterior fragmentación de estos poemas cantados. Paralelo a la evolución del cante como género artístico se han desarrollado hacia una modalidad propia de susodicha poesía. Con respecto al debate entre los investigadores convencidos del origen gitano y los del origen andaluz del cante, no considero contradictorio basarme en las teorías de algunos investigadores clasificados *gitanistas* al igual que en las ideas presentadas por Hugo Schuchardt -y seguidas por Gerhard Steingress (2005), entre otros- de que los gitanos no serían los creadores de esta poesía en su origen sino más bien los conservadores y transmisores más destacados de una poesía folklórica andaluza que por esta interpretación se convierte en agitanada.

Prácticamente desde su llegada a España, los gitanos han ejercido los trabajos de juglares, feriantes, etc., interpretando los tipos de música y poesía que en los Siglos de Oro se encontraban en auge. A su vez, la poesía y música andaluza es un producto de mestizaje. Por lo tanto, los cantos y “bayles de jitanos [sic]” (Zoido 1999: 267) -que no son otra cosa que una base folklórica interpretada por un colectivo peculiar- se transforman paulatinamente. Se desarrollan en un ambiente suburbano entre las clases sociales bajas andaluzas, gracias a la interacción de los gitanos con personas tanto de ascendencia negro-africana y afroamericana como mulatos al igual que con una enorme

⁶En las investigaciones al respecto destacan las aportaciones de Luis Suárez Ávila (1989, 2010), demostrando que algunos palos básicos, principalmente las *tonás*, derivan directamente del Romancero Tradicional interpretado por gitanos de la Baja Andalucía, teniendo como el epicentro el Puerto de Sta. María, Cádiz.



muchedumbre del mundo del hampa de múltiples lugares. Cada colectivo aporta sus particulares formas estéticas (Del Campo y Cáceres 2013: 127). Tratando el cante, inevitablemente híbrido, como un producto “tradicional” y colectivo (Suárez Ávila 2010: 289), el conjunto denominado gitanos desempeña un papel fundamental en su origen. La transmisión tradicional-oral continua que los gitanos llevaron a cabo durante siglos, modifica, transforma y recrea esta base de música y poesía, específicamente en cuanto a aspectos musicales. A lo largo del siglo XIX, el flamenco se convierte en definitiva en un nuevo tipo de fenómeno artístico, ya ejecutado de nuevo por artistas no pertenecientes a la etnia gitana. Además, conviene tener en cuenta que en sus viajes los artistas semi-profesionales conocen y se dejan influir por las formas de cante y baile de provincias distintas de las de su origen, en Andalucía y fuera de ella. Así, se hace notar que el cante surge de un proceso de duración indeterminable, interactuando los diferentes protagonistas en la divulgación de un arte que, hoy en día, consiste en múltiples modalidades. No se puede tratar el flamenco como un arte homogéneo, sino como un producto de hibridación y mezcla de distintos elementos culturales modificados y recreados por múltiples transmisores.

Por ello se puede resumir que, en un principio, el gitano bajo-andaluz acumula diversos elementos para crear algo nuevo, lo que se ha transformado posteriormente en el flamenco. No olvidemos que la reinterpretación de lo tradicional sigue siendo el primer objetivo poético-creativo en el cante. La poesía reinterpretada por el colectivo en cuestión se convierte, por lo tanto, en la determinante para el cante posterior (Steingress 2005: 150). Antes de que el flamenco se estableciera como fenómeno musical, destacan tres tipos de letras que cantaban, mezclaban y recreaban los gitanos ya durante siglos: el omnipresente romancero tradicional, el cancionero de tipo tradicional, el cancionero de autor tradicionalizado y el romancero vulgar (Suárez Ávila 2010: 299). No hay duda de que estas modalidades pertenecen al campo de la poesía

de tipo popular en general, base de las letras flamencas. No obstante, estas letras evolucionan hacia un lirismo y una brevedad considerables, por lo que se alejan más y más de su remoto origen romancístico con su carácter narrativo.

Con respecto a una definición de la poesía y la copla flamenca existen varios conceptos. Siguiendo la idea de Fernández Bañuls y Pérez Orozco (2004: 14) que incluyen en su antología sólo coplas que se han escuchado en boca de uno de los grandes cantaores del siglo XX, un criterio para la poesía flamenca puede ser que se trata de coplas efectivamente 'cantadas', siguiendo unos aspectos métricos y rítmicos que definen uno de los múltiples palos flamencos. Esta definición también aplica Gutiérrez Carbajo que entiende "por poesía flamenca aquellas manifestaciones destinadas al cante, que se han configurado formalmente sobre unas estructuras métricas específicas [...], que han compartido con las canciones populares otras formas [...] y que se ajusten en la mayoría de los casos a las variedades lingüísticas del dialecto andaluz (2007: 31s.)." Un criterio determinado constituye, por lo tanto, la estructura métrica en la que se presentan estos poemas cantados.

Cenizo Jiménez (2009: 64), a su vez, distingue entre *poesía flamenca*, como reflejo, y *copla flamenca*, como producción. Bajo el término de copla flamenca (producción) describe el ya mencionado conjunto de versos que se ajustan con precisión a la métrica del cante y sus exigencias expresivas, lingüísticas, simbólicas y temáticas (Cenizo Jiménez 2009: 66). El investigador menciona múltiples poetas que han compuesto coplas nuevas con la meta de que se canten sus producciones por un cantaor. En cambio, como poesía flamenca (reflejo) entiende aquella composición que simplemente gira en torno a algún motivo flamenco -como a artistas, la guitarra, estilos de cante, el baile, el café cantante, etc.- y que está realizada con libertad de metro y de estilo. Sin embargo, en esta investigación se usa el término de poesía flamenca para denominar el conjunto de coplas flamencas cantadas que puede ser tratado como un tipo de literatura lírica. Resumiendo, en cuanto a la poesía flamenco,



se trata de todas las letras que los cantaores eligen para sus cantes. La copla flamenca designa una singular letra, poema brevísimo de entre tres y seis versos -o tercios- en su forma de cuerpo textual.

Para entender lo expuesto hasta ahora, resulta necesario definir con precisión el concepto de la *poesía tradicional*, para distinguir entre esta concepción del término tradicional y el concepto aplicado por la corriente del flamenco ortodoxo. El concepto se basa en las investigaciones llevadas a cabo por Menéndez Pidal⁷ con respecto a los romances transmitidos de forma oral, acervo denominado el romancero tradicional. Dado que estas teorías se formulan refiriéndose a este género épico-lírico en su estado a inicios del siglo XX, conviene tratarlas con cierta cautela antes de aplicarlas a la poesía flamenca actual. Sin embargo, durante el siglo XX, el concepto de poesía tradicional se ha reelaborado y matizado por numerosos investigadores renombrados -por ejemplo, del Seminario Menéndez Pidal, dirigido por Diego Catalán-, desde investigadores del Romancero hasta los que se ocupan de la canción lírica, ya que el concepto es perfectamente aplicable a este último tipo de poesía.

Menéndez Pidal (1973: 199-204) distingue entre la poesía popular y la poesía tradicional, dependiendo ello del estado de 'tradicionalización', un proceso implicado en la transmisión oral que conlleva la pérdida del conocimiento del autor original, por lo que la poesía se convierte en anónima. La poesía popular se encuentra en un estado en el que el pueblo, en su mayoría analfabeta, en sus recitaciones sigue el texto original de forma fiel, estando consciente de que el texto no es suyo sino de un autor determinado cuyo nombre en algunos casos todavía conserva. En cambio, en el momento en el que los transmisores pierdan esta conciencia y asimilen el texto como algo perteneciente a su patrimonio propio, se convierte la poesía en tradicional. Varios cantaores flamencos contemporáneos usan indiferentemente las

⁷ Menéndez Pidal es considerado una autoridad en este campo y en su teoría neo-tradicionalista se basa la mayoría de las investigaciones siguientes al respecto (Beltrán 2004: 65).

denominaciones de letras 'tradicionales' y 'populares', aunque existen dichos matices. La poesía popular designa la poesía hecha para el pueblo con la conciencia de autoría original, mientras que la poesía tradicional designa la poesía hecha por el pueblo, ya que éste la acepta como suya y la recrea en el anonimato.

Así, en cuanto al concepto de la autoría del texto, los transmisores llegan a tener una relevancia mayor que el autor original. En consecuencia, el texto adquiere una dinámica y entra en un *estado latente* que permite una continuidad viva y oral. Ocurren modificaciones inconscientes, dado que ya no existe ninguna fijación del texto, sino que éste depende exclusivamente de la memoria de sus transmisores. Las ligeras transformaciones por diversas razones provocan el surgimiento de variaciones del mismo texto dinámico debido a las continuas recreaciones que renuevan lo antiguo y que lo adaptan al contexto sociocultural de quien transmite el texto.

Con respecto a las letras del flamenco, el concepto de poesía tradicional es implementado por Suárez Ávila (2010, 2003, 1989) y, como *lirica tradicional*, por Fernández Bañuls y Pérez Orozco (2004).

Suárez Ávila (2003: 71) se basa en una equivalencia terminológica entre tradición y entrega, por lo que tradición significa, en este contexto, la manera de cómo el texto es entregado al sujeto cantaor:

Tradición viene del latín de "tradere", que significa dar, entregar. La tradición está hecha de múltiples entregas y desentregas del testigo cultural, como si se tratara de una carrera de relevos, sin meta predeterminada. El Romancero -y el flamenco- es una diacrónica obra colectiva, pero efímeramente personal. El flamenco es el resultado de muchos saqueos en campos ajenos y el resultado de muchos y sublimes préstamos. Es también la secuela de uno tras otro agravio, pero no debemos olvidar que es tributario del Romancero, del Cancionero de tipo tradicional y de otros muchos materiales de acarreo y derribo que han ido integrándose a modo. Y, a veces, han tomado otro cauce expresivo.



La forma de entrega se considera determinante para la tradicionalidad de las letras. En los inicios del cante, las letras se aprendieron exclusivamente por la vía oral tradicional. Siguiendo esta línea, los dos autores Fernández Bañuls y Pérez Orozco (2004: 46-49) definen la poesía tradicional como una obra colectiva, ya que la modalidad de transmisión oral de la poesía lírica tradicional permite la manipulación de un mismo mensaje por varios emisores, por lo que la multitud de cantaores provoca las mencionadas variantes: “La literatura tradicional se basa en la posibilidad de actuación efectiva de varios emisores”(Fernández Bañuls & Pérez Orozco 2004: 49). Esto implica que no puede haber ninguna forma definitiva de una copla flamenca tradicional. Esta poesía lírica tradicional se conserva través de la transmisión oral-denominada también la *tradición*- o por escrito gracias a la publicación de colecciones como cancioneros, romanceros o antologías de cantes flamencos. Los investigadores destacan que cada copla tiene una vida entera y, así mismo, la grabación fonográfica no constituye “más que el reflejo de un solo momento de la vida, no ya del poema, sino de su actualización como cante” (Fernández Bañuls & Pérez Orozco 2004: 50).La actualización como cante se convierte en un acto de interpretación puntual. Si bien esta observación es muy acertada, en este aspecto conviene matizar, dado que la transmisión oral actual ya no se puede tratar como sinónimo de la original *tradición* inmediata.

Cristina Cruces, reconociendo por un lado la importancia de la transmisión tradicional en el ámbito privado del flamenco primitivo (Cruces 2002: 64s.), destaca, por el otro lado, la relevancia de las grabaciones en que se aprenden y se transmiten los estilos flamencos desde los años 40 del siglo XX. Además, observa que en los últimos años el aprendizaje de cantes se ha centrado en la transmisión a través de soportes audiovisuales (Cruces 2002: 115), presentando el ejemplo oportuno de un cantaor que imita a su padre después de haber aprendido sus cantes en medios audiovisuales antiguos. En

este aspecto, conviene distinguir entre una oralidad primaria y una nueva oralidad mediatizada (Zumthor 1991: 28).

El medio por el que el texto es transmitido, resulta esencial. El acto de recitar un verdadero texto oral en su *performance* puntual queda irrepetible dado que se canta en un momento único y queda fuera del tiempo y de lo contingente (Piñero 2010: 189). Por el contrario, la *performance* de un texto oral mediatizado a través de una grabación puede ser repetida ya que está fijado para siempre en la grabación. En cuanto a la transmisión y el aprendizaje de las letras flamencas, esta diferencia permite un estudio reiterado de la misma actuación que ayuda a minimizar errores en la reinterpretación y modificaciones inconscientes. Aunque el texto no tenga que entrar en contacto con una transcripción 'por escrito', está fijado por unos signos determinados. Con respecto a estos nuevos medios de transmisión, declara Zumthor (1991:29): "Al fijar el sonido vocal, permiten la reiteración indefinida, excluyendo toda variación". Por lo tanto, aunque el aprendizaje de un cante flamenco siga siendo oral, lo oral puede ser fijado por la grabación, por lo que deriva la duda si este tipo actual de oralidad se puede considerar todavía tradicional. El texto ya está accesible para cualquier re-intérprete. Se sobreentiende que se pierde el *estado latente* del anunciado.

La poesía tradicional 'vive en variantes' que, a su vez, nacen en dicho *estado latente*. Por otro lado, conviene tener en cuenta que las fijaciones de los poemas a través de la escritura -desde el siglo XV, el Romancero tradicional ha sido recogido y transcrito- durante el transcurso de su historia tampoco han frenado el surgimiento de variantes del mismo poema, gracias a la continua cultivación de la transmisión de boca en boca. Resulta necesario investigar si las versiones grabadas constituyen versiones definitivas de las letras orales. Por ello, en cuanto al concepto de autoría en el flamenco, surge la pregunta de si se atribuyen los textos cantados en la actualidad a algún cantaor que los ha



grabado o, por el contrario, se consideran todavía patrimonio colectivo y un texto oral modificable.

Suárez Ávila subraya que es efectivamente en el campo de la poesía flamenca donde “se trabaja con los residuos de muchos préstamos y entregas, saqueos en campos ajenos, la secuela de uno tras otro implante, olvido, o la heterodoxia inconscientemente alumbradora” (2004: 9). Se hacen notar las modificaciones y resulta que cada texto es una absorción heterodoxa de otros textos anteriores. También por ello, propone Gutiérrez Carbajo (2007: 32) acudir al fondo primitivo de la lírica de tipo popular española para presentar la poesía flamenca de una forma más integradora. Sin embargo, este autor usa el concepto de poesía de tipo popular, desarrollado por Margit Frenk, aplicándolo a la poesía flamenca. Este concepto incluye, aparte de la poesía verdaderamente tradicional o folklórica la poesía escrita a imitación de esta última. En cuanto a este tipo de poesía, Margit Frenk (1971: 11) entiende por *tradición* una escuela, es decir, un conjunto de recursos y temas comunes. Este conjunto de temas y recursos se puede encontrar en la mayoría de las coplas flamencas, también en las producidas por un autor conocido que sigue el estilo de la poesía flamenca.

Sin duda, un planteamiento adecuado para describirla lírica flamenca es el de *Lyra minima oral*. Las letras del cante son extremadamente breves y, sin embargo, contienen una “capacidad de expresar lo máximo con lo mínimo” (Gutiérrez Carbajo 2007: 44). En su mayoría, un cante de hasta unos varios minutos de duración contiene en su forma transcrita una simple copla de tres hasta cinco versos, en muchos casos, se trata de una copla de cuatro versos octosilábicos (Rabien 2010: 91). Por lo cual, resulta lógico que las letras sean muy comprimidas, densas y ofrezcan una multitud de interpretaciones: “La poesía flamenca está impregnada de densidad, es decir, de la esa propiedad de los signos artísticos y poéticos, que, según Sklovski, se caracteriza por la capacidad de acumular y manifestar procedimientos significativos y formales sin límites” (Gutiérrez Carbajo 2007: 190). La notable multitud de

interpretaciones de un texto tan breve es un aspecto que se va a analizar en el transcurso de este artículo.

Se puede partir de una relación entre las letras flamencas y la realidad sociocultural de los cantaores. En el caso del romancero, Piñero (2008: 65) observa que los romances tradicionales ofrecen la posibilidad de una proyección simuladora de la realidad social en que viven sus transmisores. Esta realidad sociocultural determina la interpretación y, asimismo, la función asignada por el intérprete a un texto tradicional, por lo que se deduce que distintos emisores de la misma copla la pueden interpretar de forma variada. Para aplicar esta teoría al cante flamenco, resulta determinante el contexto sociocultural del cantaor correspondiente.

Todos ellos son aspectos que podemos comprobar a continuación con el ejemplo de una copla que, en efecto, sigue ser cantada con frecuencia en la actualidad.

3. A todos los ojos negros, los van a prender mañana...

En las actuaciones actuales, se cantan diversos tipos de coplas. Se ha comprobado que existen varios cantaores que escriben sus propios textos y componen su música. También existen compositores que trabajan junto con los intérpretes y componen los textos para ellos. Aquí difiere la copla flamenca fundamentalmente de la canción lírica tradicional ya que, por la profesionalidad de los compositores y cantaores, el nombre del creador se mantiene y una copla de autor tiene dificultades en tradicionalizarse. Muchos cantaores contemporáneos registran sus letras escritas por ellos junto con la música (I. Torrán, entrevista, 11 de marzo de 2015).

No obstante, la copla presentada en la introducción, basándonos en la hipótesis de que se trata de una verdadera copla tradicional, se puede escuchar en múltiples versiones. Comparando estas, llama la atención que en cada



versión obtenida se canta con alguna variante. La siguiente transcripción es de una versión de Ana Fernández, interpretada en la Peña La Bulería en Jerez de la Frontera el día 14 de marzo de 2015:

Mañana, mañana
Los van a prender mañana
A todos los ojitos negros,
Los van a prender mañana
Tu madre los tiene negros
Tendrá que esconder la cara

Esta cantaora declara haberla aprendido de Bernarda de Utrera y la canta porque le parece muy bonita, teniendo un sentido trágico aunque sea interpretada por un tono alegre: “es que te van a matar mañana”. La muerte es uno de los temas más comunes en las coplas flamencas y los cantaores recurren con frecuencia a letras trágicas con esta temática. Además, la intérprete modifica las letras para hacerlas suyas: “Una vez que la cantas, le tienes que poner tu sentir; las letras las pueden cantar veinte mil personas pero cada cante lo tienes que cantar como tú lo sientes” (A. Fernández, entrevista 14 de marzo de 2015). Dos semanas después, en otra ocasión en el Tabanco Pasaje, canta la misma copla con la siguiente variante para los dos últimos versos:

Mi madre los tiene negros
Échale un velo a la cara

En primer lugar se puede observar que, en efecto, los cantaores eligen y varían entre las dos opciones de *echar el velo* o *tener que esconder la cara* . Se trata de una versión más poética y otra más pragmática y directa. Además, en esta ocasión, ha cambiado la expresión de “tu madre” por “mi madre”. En un artículo sobre las apoyaturas expresivas en el cante, definidas como aportaciones personales que el cantaor necesita integrar para transmitir sus emociones, López Ruiz (2010: 428) asegura que estos detalles no persiguen prioritariamente la función de ajustar el cante a la melodía, sino que hasta los mínimos añadidos expresivos tienen una determinada función más relevante, y esta es la de expresar y transmitir los sentimientos correspondientes incluidos

en el cante. De estas exclamaciones, madre (o *mare*) es uno de los términos que, según este mismo investigador, se emplean con frecuencia para duplicar el valor y la afectividad del cantaor con la temática de la copla (López Ruiz 2010: 416). Cenizo Jiménez (2006: 137) ha demostrado magistralmente el hecho de que la figura de la madre constituye uno de los motivos más recurrentes en la lírica del flamenco. Apelaciones a la madre se encuentran en múltiples coplas líricas que utilizan los flamencos y dan testimonio, también, del contexto sociocultural de los cantaores y de la posición de la madre en el mundo gitano. López Ruiz (2010: 419) vuelve a insistir en el lugar preferencial que ocupa la madre en el corazón de un gitano. La cantaora cambia el destinatario de tú por el motivo de madre y modifica conscientemente el texto para darle un mayor cauce expresivo. Para esta copla se puede derivar que la persona de la que se trata, la de los ojos negros, tiene un valor y una importancia muy alta para el enunciante. El mismo fenómeno se observa en la versión de David El Galli (véase en la Introducción) que, a pesar de mantener el destinatario de tú, integra el término *prima* que, aparte de formar parte del habla cotidiano de los gitanos andaluces (López Ruiz 2010: 415), se considera asimismo un apoyo expresivo importante para transmitir la afectividad hacia la persona a la que se dirige la copla. De esta manera, cada cantaor introduce pequeños detalles para transmitir sus sentimientos y, en efecto, 'poner su sentir'.

Esta copla la ha cantado una multitud de transmisores incluso antes de que fuera una copla flamenca. Con seguridad deriva del cancionero tradicional español, lo que demuestra el hecho de que algunas variantes de la copla popular están recogidas ya en varias recopilaciones de cantares populares del siglo XIX. En Lafuente (1865: 68) bajo la segunda categorización temática *Requiebros y flores* se encuentra la siguiente canción:

*A todos los ojos negros,
Los aprisionan mañana,
Bien puedes tú, que los tienes,
Hechar empeño a la Sala.*



La misma copla se encuentra en Paláu (1900: 27) y temáticamente se clasifica por el recopilador como un piropo. Francisco Rodríguez Marín (2005: 148) incluye la canción en *Cantos populares españoles*:

*A todos los ojos negros,
Los aprisionan mañana,
Tú, morena, que los tienes
Echa un empeño a la sala*

En una nota, Marín (2005: 631) da la explicación de que el empeño se refiere a la sala de audiencia, es decir, la persona a la que se dirige el discurso es requerida para presentar sus facultades ante un público. Marín, además, ofrece una variante para el último verso que acerca la versión a la copla flamenca:

*A todos los ojos negros,
Los aprisionan mañana,
Tú, morena, que los tienes
Ponte un velito a la cara*

Entre todas las versiones populares, esta última versión, recogida y publicada en 1883, se considera el corpus poético y la base textual para la copla flamenca que se interpreta hoy en día. Contiene el argumento casi idéntico a la versión actual a pesar de usar otras palabras. En general llama la atención que, entre las versiones flamencas, no existen tantas diferencias como entre las versiones del cancionero popular del siglo XIX. Entre las versiones folklóricas existen diferencias muy relevantes en cuanto al argumento narrativo de la copla. Por ejemplo, en *El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* del mismo recopilador (2010: 71), se encuentra la canción en la siguiente forma:

*A todos los ojos negros
Los afusilan mañana;
Los tuyos, por rebonitos,
Los dejan pa otra semana*

En este caso, se puede entender que se clasifique como un piropo, cumplido o requiebro, ya que resalta el atributo positivo de los ojos negros.

En las antologías, no se encuentra información o indicio en relación con su procedencia. Varias de las anteriores y siguientes coplas en las obras citadas tratan el tema de los ojos negros que matan o son traidores. En el caso de la copla en cuestión, los ojos negros no suponen ningún peligro para otros, sino para la misma persona que los tiene. Esto corrobora la versión recogida y publicada por Gabriel María Vergara (2007:19) en 1921:

*A todos los ojos negros
los aprisionan el martes.
¡Para mí, qué desconsuelo,
negros los tiene mi amante!*

Resulta obvio que existe un peligro para un ser querido del anunciante, en este caso se trata del amante, por lo que una interpretación de la canción como una alusión a la persecución de un colectivo con ojos negros no parece muy equivocada.

Por las versiones obtenidas por Lafuente en una fecha tan temprana, el origen de la canción se debe situar en épocas anteriores a la mitad del siglo XIX. Es muy probable que resulte como fragmento de un romance tradicional más largo, ya que consiste en un cuarteto octosilábico, con rima asonante en los versos pares. Esta forma exterior, arquetípica de la canción popular española, resulta característica para los Romances Nuevos, compuestos a partir de 1580 y muy en boga durante los siglos áureos en España (Piñero 2008: 21). Muchos fragmentos de estos romances se han independizado y han entrado en el caudal de la canción lírica española de tipo popular, por lo que el cuarteto de cuatro versos octosilábicos constituye la forma de copla española por antonomasia.

Podemos comprobar cómo esta copla se transforma de nuevo y, gracias a los cantaores flamencos que la mantienen viva a partir del momento en el que la incorporan a su repertorio, evoluciona en una vida independiente. Los cantaores la adaptan a sus necesidades expresivas por lo que se puede explicar el salto de “echar empeño a la sala” hasta “échate un velo a la cara”. Llama la atención que en las antologías se encuentre esta copla siempre en forma de una



cuarteta, asimismo Fernández Bañuls y Pérez Orozco la transcriben en cuatro tercios, ya que parten de la base textual de la canción lírica presentada. No obstante, los cantaores la interpretan de una forma distinta y más extendida, rompiendo la métrica original. Para esta investigación, se han transcrito también las transformaciones de cada actuación, añadiendo las repeticiones y apoyaturas que integran los propios cantaores en cursiva para dar cuenta de la modificación por parte de los transmisores.

Rabien (2010: 93) explica de forma muy precisa cómo este texto queda modificado desde la forma como copla popular hasta el cante flamenco. Afirma, para empezar, que se pueda alargar una copla de cuatro versos a un cante de uno o más minutos. En primer lugar, se cambian el primero y el segundo verso en múltiples casos de coplas en su traspaso del repertorio folklórico al flamenco. Es decir, se canta primero el segundo verso del poema base y éste se introduce a través de la última palabra de manera repetida: en este caso el inicio es *mañana, mañana*. Sigue el segundo verso de manera completa y una pausa dramática para mantener el suspense. A continuación, se canta la copla en su orden regular, en algunos casos, alargando los versos con interjecciones. Por último - y este es un procedimiento muy común- se repiten ciertos tercios, por lo que se extiende la copla y se da énfasis a cada aspecto destacado. Se distingue, en cuanto a las modificaciones, entre las repeticiones y apoyaturas añadidas por un lado y, por el otro lado, las transformaciones en el texto oral, cambiando elementos del poema.

Existen variantes en las que se canta la copla con ojos moros. Por ejemplo, El Juana Bandala presenta de esta manera:

Mañana, mañana,
Los van a prender mañana,
A todos los ojos moros
Los van a prender mañana
Y tú que negro los tienes

Ofreciendo la ya mencionada variación en el último verso:

Échate un velo a la cara

o

Tendrás que esconder la cara

(J. Ruiz, entrevista, 20 de febrero de 2015)

A pesar de introducir los ojos 'moros', el texto presentado se refiere a lo 'negro' que los tiene el personaje. Esta versión hace pensar que los conceptos de ojos 'negros' y 'moros' pueden ser tratados como idénticos. Gutiérrez Carbajo (1990: 609) cuenta la copla como una de las pocas referencias a los ojos *morenos* en las coplas flamencas, por lo que se puede deducir que con las denominaciones ojos moros, morenos o negros, en efecto, se describe lo mismo.

Según las investigaciones de Del Campo y Cáceres (2013: 122), existen en ciertas poblaciones andaluzas todavía varias familias con rasgos negroides y muy probablemente descendientes de esclavos negros que llevan el apellido Moreno, siendo utilizado este término para referirse a la población negra. Se puede observar que se usa como una denominación generalizada para cualquier colectivo de tez oscura. Como explica el cantaor Calixto Sánchez (entrevista, 29 de abril de 2015) al respecto, a este colectivo determinado de las capas bajas de la sociedad, formado por antiguos esclavos negros, afrocubanos, moriscos y, también, gitanos-tan relevante en cuanto a las raíces del cante flamenco- con frecuencia se los llamaba 'morenos'.⁸ Un detalle que puede corroborar esta teoría de que se trata del mismo colectivo es que se habla de 'ojos moros' 'que negros los tienes'. Así, se puede tratar perfectamente de la capa social baja andaluza, formada por las distintas minorías que convivían en ciertos lugares. El barrio de Triana constituye un buen ejemplo de ello.

Blanco Garza, Rodríguez Ojeda & Robles Rodríguez (1998: 34-35) se basan en una clara correspondencia entre cantes y letras para declarar quela elección

⁸ El mismo fenómeno se puede observar en el caso del término *gitano*, tantas veces usado para denominar también a miembros de otras etnias que pertenecen a la misma clase social.



de las coplas está determinada por el palo que quiere interpretar el cantaor. Es decir, se adaptan las letras a la música. Por un lado, parece más adecuada la interpretación de coplas de tono feliz y distendido en los cantes festeros, incluyendo, entre otros elementos despreocupados, el piropo o la gracia, mientras que, por el otro lado, en otros cantes de tono más trágico se observa una predominancia de letras de tono trágico, triste y desolador, ya sean personales o colectivas. Esta lógica relación entre palos y letras ejerce, además, una influencia en la copla examinada que se canta por el aire de tangos flamencos en la mayoría de las veces. Juan Vergillos Gómez (2002: 131), asimismo, la incluye como ejemplo de tangos.

Como demuestran las investigaciones recientes al respecto (Santos Morillo 2015: 277), el tango, en su origen, constituye un baile con canto africano o afroamericano típico de esclavos negros. Los gitanos integran a sus danzas pre-flamencas múltiples influencias de la cultura de la población negra. Santos (ibíd.) comprueba el origen etimológico y constata que el estilo flamenco, al igual que el tango argentino, deriva de esta reunión, que se ha incorporado al flamenco como un cante de ida y vuelta. Ortiz Nuevo y Núñez (1999: 139) demuestran a través de una noticia periodística del año 1908 que Pastora Pavón 'La Niña de los Peines' se convirtió en la cantaora determinante en aflamencar los tangos. Varios de los cantaores se refieren a ella como intérprete de esta copla en una época muy temprana (J. Estrada, entrevista, 28 de abril de 2015). Según mi opinión, existen dos posibilidades de cómo llegó esta copla a su interpretación flamenca. La primera sería que se cantaba la copla popular ya acompañando un baile folklórico por tangos. A continuación, un determinado intérprete, con mucha probabilidad La Niña de los Peines, la aflamencó y la cantó por un estilo que por esta interpretación específica se ha incorporado al cante flamenco. También puede ser que algún cantaor eligió esta letra por su cercanía temática a la población negroide, siendo conocedor de las raíces del tango como cante de ida y vuelta.

En la colección de Demófilo del año 1881 esta copla no está incluida por una simple razón. Antonio Machado y Álvarez (1999) sólo elige cantes 'básicos' de la Baja Andalucía y aún no considera como flamencos los demás palos que hasta hoy se han incorporado al cante.

En cuanto a una posible interpretación del contenido, se puede decir lo siguiente. A primera vista, es fácil deducir que, efectivamente, existe el peligro de que van a detener a todas las personas con ojos negros o moros en un día determinado, al día siguiente. De la copla popular que se ha transcrito en las antologías del XIX sabemos que "se aprisionan", por lo que parece casi seguro que el verbo *prender* en esta copla significa detener o aprisionar. De las apoyaturas que los cantaos introducen -prima, madre...- se desprende de que, en la copla flamenca, se trata de un acontecimiento en el que van a detener también a las mujeres. En el tercer verso, en la mayoría de las versiones, se dirige la copla a una segunda persona que tiene dichos ojos: "Tú, que negros los tienes" para seguir con una recomendación dirigida a una mujer de echarse el velo o, simplemente, esconder la cara.

Con respecto a su semántica, se puede interpretar este contenido textual de distintas maneras. La investigadora Rabien (2010:83) está convencida de que este texto alude a las diversas persecuciones y pragmáticas contra las minorías en España durante el transcurso de la historia en épocas que no resultaba conveniente tener un aspecto físico de moro o gitano. Para corroborarlo, cita una entrevista con un cantaor de Jerez.⁹

En la misma línea la interpreta la cantaora jerezana, Rocío Parrilla, que la entiende como una alusión a la persecución de los gitanos a lo largo de la historia: "a los gitanos se les perseguían...quiere decir que a ti no te vayan a detener, que te pongas un velo para que nadie te pueda ver los ojos para que nadie te detenga" (R. Parrilla, entrevista, 28 de marzo de 2015). Resulta muy

⁹ Desafortunadamente, no proporciona detalles sobre el cantaor entrevistado.



probable que los gitanos andaluces se apoderaran de la copla popular ya existente para mantener a través del cante flamenco la memoria colectiva a hechos tan traumáticos como la Prisión General de los gitanos españoles en 1749. Este acontecimiento tiene una gran influencia en las letras de los palos básicos como las tonás, los martinetes y las carceleras; igualmente, muchas letras de la Antología de Demófilo aluden a esta Prisión General (Zoido 1999; Suárez Ávila 2010: 296-299). Sobre todo, la separación entre mujeres y hombres en el transcurso de esta Prisión General parece un aspecto con estos efectos traumáticos y se puede subrayar en esta copla.

A su vez, el cantaor Antonio Gómez de Granada, que la ha cantado muchas veces, declara que esta copla 'de los ojos moros' la interpreta con referencia a las consecuencias de la Reconquista de Granada: "Se refiere a los moros. Se ve que alguien tiene un amor, su enamorada, seguro, y para que no la echen de aquí de Granada, [...] le dice: Mira, a todos los ojos negros, o sea los árabes -los moros- los van a prender mañana, échate un velo a la cara para que no se te vea, recordando todo lo que pasó, ¿no?" (A. Gómez, entrevista, 25 de marzo de 2015). Sabemos de sobra que el cante en Granada, sobre todo en relación con la zambra, tiene una considerable influencia de la población morisca y la música andalusí (Albaycín 2011: 31). Con lo cual, esta es otra posibilidad de interpretación, con la única diferencia de que se persigue al colectivo de los moriscos, por lo que la copla debería de tener todavía más antigüedad. La fecha de la creación y el origen exacto de la copla quedan aún por indagarse.

Por último, hemos dicho que se suele cantar por tangos-estilo derivado de un baile de esclavos- y alude a los ojos morenos. Teniendo en cuenta lo observado hasta ahora, parece absolutamente legítimo interpretar esta copla como una alusión a la persecución de las minorías en Andalucía como la población negra, pero también de los gitanos o moriscos a lo largo de la historia.

Sin embargo, existen también interpretaciones que apuntan en otra dirección. Un viejo aficionado de Carboneras (Almería), a pesar de ser de ascendencia gitana, me ha contado que no ve en la copla una alusión a la persecución sino la interpreta simplemente como un piropo hacía una mujer muy bella con ojos muy bonitos. Coincide en este punto con el Torrán, cantaor de Jerez, que conoce la copla asimismo como un tango para acompañar al baile. Los ojos negros constituyen para él una metáfora de ojos bellos y confirma que se trata de la historia de una mujer que la van a casar contra su voluntad (I. Torrán, entrevista, 11 de marzo de 2015). De la misma manera, el cantaor Julián Estrada está convencido de que se trata de una metáfora –y no de una alusión a la persecución de los gitanos- y defiende su tesis a través de la antigüedad de la copla popular. En efecto, existen versiones de la copla popular, aún no flamenca, en las que se refiere a lo bonito que son los ojos negros.

Podemos observar que en cuantas versiones existen variaciones textuales, se puede interpretar un significado de la misma copla de diferentes maneras. Relacionando ello con los poemas tradicionales, resulta obvio que no existe ninguna interpretación exclusiva, sino que un posible significado semántico se determina por cada cantaor. Esta copla sirve perfectamente para ejemplificar los procesos, mecanismos y fenómenos relativos a la poesía tradicional. Acertadamente concluye Suárez Ávila, un poema tradicional en sí “sólo es recuperable mediante el conocimiento de una pluralidad de actos orales” (2003: 73) que son, a su vez, interpretaciones de este mismo poema.

En la misma medida en la que los múltiples transmisores tienen una relevancia mayor que el autor original, destaca el valor mayor de la interpretación que ellos mismos dan a las letras según su propio contexto sociocultural. Son, al fin y al cabo, los cantaores quienes mantienen viva la copla y la convierten en poesía tradicional flamenca por cantar, interpretar y modificarla. Se observan ciertas diferencias en el texto que se pueden explicar con los distintos contextos de los que vienen los cantaores.



Analizando las entrevistas al respecto, se ha puesto de manifiesto que no existe entre los intérpretes una conciencia de quién era el autor original ni tampoco que puede existir la versión correcta única y excluyente, sino que cada uno la interpreta según la ha recibido. Claro está que si los cantaores reciben sus letras de fuentes muy distintas y variadas, pueden diferir las interpretaciones hasta convertirse incluso en contradictorias. En el caso de una copla flamenca tradicional y, por lo tanto, texto oral dinámico, podemos confirmar que existen versiones contradictorias que pueden tener mucha validez, dado que el texto tan escueto permite que una mínima modificación textual pueda cambiar la interpretación de forma radical. Sabemos que las interpretaciones posibles de un texto son correctas si éste lo permite. El fenómeno de que un texto específicamente breve permite una multitud de interpretaciones, se considera característico para cualquier tipo de la canción popular: “La canción popular es un texto semánticamente no saturado, abierto a las interpretaciones de sus ricas imágenes simbólicas, a sus valores ambivalentes, o plurivalentes, e incluso opuestos y contradictorios, según hemos expresado varias veces” (Piñero 2010: 247).

Por lo tanto, la cantidad considerable de interpretaciones posibles en casos de obras de un sólo autor conocido, se multiplica en el poema tradicional, con su multitud de transmisores que se convierten en co-autores, hasta la infinidad. Recordemos que en la poesía tradicional ‘el autor es legión’. En el caso de la literatura tradicional, obra colectiva de múltiples emisores, cada receptor puede, continuamente, adaptar el mismo texto y darle un significado que él mismo le ha encontrado conveniente. Muchos cantaores son conscientes de poder modificar el texto de la poesía de tipo popular, lo que corrobora la siguiente observación: “Lo que es popular lo canta cada cantaor en su forma, respetando los cánones.[...] Esto es lo bonito del flamenco, que canta una persona una cosa cada día diferente” (A. Gómez, entrevista, 25 de marzo de 2015). A pesar de que existen unas reglas no escritas, las letras tradicionales se

consideran patrimonio del flamenco y el cantaor puede, con respeto y con conciencia, modificar y cantarlas como le sale, lo que depende del sentimiento que tenga en el momento concreto. La principal meta del cantaor consiste en expresar sus sentimientos, por lo que “el flamenco expresa experiencias del vivir” (M. Fernández, entrevista, 2 de septiembre de 2015), como opina el cantaor Manuel Fernández El Titi de Almería. Entonces resultan lógicas las explicaciones para algunas modificaciones conscientes en las letras, ya que las experiencias cambian en contextos socioculturales diferentes por el transcurrir del tiempo. De esta manera, la poesía flamenca no corre tanto peligro de que los cantaores no hubieran vivido lo que se expresa. Este peligro se puede dar en la mera repetición de letras antiguas: “Hay letras que son penurias que el cantaor no ha vivido” (D. Palomar, entrevista, 6 de abril de 2015). Para adaptar las coplas flamencas tradicionales a la actualidad, si es necesario modificar una letra, una palabra o incluso un tercio, se modifica con cierta libertad. En los casos de coplas atribuidas a un creador, este privilegio no se da.

Sin embargo, un proceso similar de tradicionalización ocurre a las coplas flamencas que se inventan en las épocas muy tempranas de la evolución del cante. Cuando se publican en un ambiente flamenco, llegan a un público interactivo que las absorbe y las reinterpreta de nuevo: Una vez cantado y no registrado anteriormente, el texto es de todos. Además, las letras del flamenco no se solían registrar de forma oficial, lo que se debe al contexto sociocultural del flamenco y, también, al alto porcentaje de analfabetismo entre los cantaores de épocas anteriores (López Ruiz 2010: 410). Se cantaba lo que se escuchaba sin intervención de la palabra escrita. En las juergas, al contrario que en las grabaciones, todavía resulta difícil controlar y cobrar el derecho de autor de las letras cantadas (Fernández Bañuls y Pérez Orozco 2004: 72). Es característico que en estas juergas se canten letras tradicionales y todavía pueda ocurrir el proceso de tradicionalización de otras letras.



Aún no está aclarado del todo a qué se deben estas libertades de la modificación de los textos y la formación de variantes. Esta pregunta va unida a la transmisión de la copla y a la forma como le llega el texto al cantaor.

Antonio Mairena cantaba en varias ocasiones la copla en cuestión y la tiene grabada en el disco *El calor de mis recuerdos* (1983) por tangos de Triana en la siguiente forma:

Mañana, mañana
Los van a prender mañana
A todos los ojos negros
Los van a prender mañana
Y tú que negro los tienes
Échate un velito a la cara
Y tú que negrito los tienes
Échate un velito a la cara¹⁰

Se pueden observar algunas mínimas diferencias a los textos que se cantan hoy en día. Se usa el diminutivo en otras ocasiones y Mairena canta exclusivamente de los ojos negros.

Ramón Soler Díaz (2014) presenta seis modos de cómo este cantaor solía elegir las letras de sus cantes. Esta categorización se ofrece para comparar las elecciones de las letras con la manera de la que proceden los cantaores actuales.

La primera manera es elegir los cantes ajustados a las coplas y aprendidos de sus maestros, lo que significa, en un primer estado, seguir el estilo de este intérprete, constituyendo ello la manera más clásica o habitual de aprendizaje en el flamenco (Soler Díaz 2014: 67). Rocío Márquez (entrevista, 23 de septiembre de 2015) corrobora que estas letras son las que ella cantó en una primera etapa de su carrera personal como cantaora, un procedimiento basado más bien en la imitación de modelos anteriores. Sin embargo, en un segundo estado, los cantaores persiguen el objetivo de tener un propio estilo y hacen las letras suyas, modificando la manera de cantar y, en consecuencia, pueden

¹⁰Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JsykBOa1FYI> (10.10.2015).

resultar modificaciones en el texto. Así, el texto entra en el caudal de la poesía flamenca tradicional. Los cantaores realizan este proceso de forma consciente y aprenden la misma letra de fuentes variadas para poder elegir entre distintos modelos y para tener una inspiración de cómo pueden interpretar el texto:

Yo siempre intento escuchar la misma letra por distintos cantaores, porque cada uno la hace diferente. Entonces, cuando las escuchas a distintos, te da ideas de lo que a ti te puede venir mejor. Si sólo escuchas a uno, sólo te quedas en la imitación de ese uno. Si tienes varios, se te abre el abanico, ¿no? De repente te da más libertad, te da más posibilidad de jugar.

(R. Márquez, entrevista, 23 de septiembre de 2015)

Otra forma de elección aplicada por Mairena es cantar letras tradicionales poco conocidas y aprendidas de cancioneros por una música ya establecida; por lo tanto, el cantaor amplía el repertorio tradicional haciendo revivir a testimonios escritos de letras orales (Soler Díaz 2014: 68).

Resulta lógico que el soporte impreso imponga una mediatización del texto que, no obstante, no tiene por qué frenar la cadena de transmisión oral. Además, Mairena ajustó letras escritas de autores conocidos a los palos (ibíd.: 72). Este procedimiento se traduce en una transmisión mediatizada de un texto tradicional a través de un soporte impreso, en la que el texto queda ligeramente modificado. Posteriormente los cantes fueron firmados como producto propio con el nombre de Mairena. En casos de las letras compuestas por un autor para un determinado cantaor, por respeto y promoción del poeta el intérprete suele cantar las letras exactamente como le han llegado de la pluma del creador. Como otra forma de entrega textual, Mairena realizó el traspaso de letras de un palo a otro, lo que provoca una dinámica nueva y posibilita la recreación de las letras. Por último, Mairena también compuso sus propias letras (ibíd.: 79).

Para volver al enfoque de este artículo, nos centramos en la primera manera tradicional presentada, la de recoger y divulgar la copla sin mediación de libros. Soler Díaz la describe como “la más tradicional y habitual en el



flamenco” (ibíd.: 76) y habla de “esta asunción del cante engarzado en la copla popular tal como Mairena la recibió de la tradición [...]” (ibíd.: 67). Resulta interesante ver en qué medida esta forma de elección basada en la imitación forja la tradicionalidad de las coplas.

A su vez, Suárez Ávila (2003: 73) distingue entre seis tipos de transmisión, basándose en la sinonimia entre tradición y entrega, de nuevo ejemplificados con el caso de la entrega textual de romances a Antonio Mairena. El autor diferencia, en primer lugar, entre la tradición inmediata (la ‘verdadera tradición’) y la tradición atípica. Dentro de la última, realiza matices entre los cinco tipos restantes que son la tradición mediata, discográfica, transculturada, espuria y mixta. Este investigador define la tradición verdadera como: “repetitiva, múltiple, inculcada, que tiene el carácter de patrimonial de una familia, de un pequeño núcleo; que se manifiesta por los cauces que le han dado garantías de supervivencia, de movilidad, de variación inconsciente, de autoría colectiva, de rodadura por una cadena transmisora que nunca se sabrá de dónde parte, ni dónde terminará” (ibíd.). A continuación, se comprobará si la copla de los ojos negros cumple con estos criterios.

La copla en cuestión le ha llegado a cada cantaor de otra fuente respectivamente, la mayoría ha conocido y aprendido esta letra desde una edad muy joven en múltiples contextos, sobre todo, en fiestas familiares o juergas flamencas en un ámbito más privado. Los transmisores pueden pertenecer a la familia o son, en muchos casos, otros cantaores a los que han escuchado desde pequeños; de tanto haberlas oído, se les quedan las coplas en la memoria. Coincide esta forma con el primer modo presentado por Soler Díaz y con algunas características de la tradición inmediata. Así, antes de interpretarla, los cantaores ya conocían varias versiones, derivadas de los distintos procesos de tradicionalización en los que la versión original se ha perdido al igual que el conocimiento del autor. Gracias a ello, los flamencos actuales pueden elegir la variante que más le conviene, para expresar lo que sienten en este momento y

para satisfacer sus necesidades comunicativas. De tal manera que el cantaor recurre a uno de los métodos más clásicos en el cante flamenco: “Acude entonces a otras fuentes y hace suyos los argumentos ajenos, acomodándolos a sus gustos y necesidades comunicativas” (Caballero Bonald 2004:583).

De todas formas, en algunos casos de tradiciones atípicas, la salida de la cadena inmediata constituye sólo un matiz y el poema puede, sin problemas, entrar de nuevo en el proceso de tradicionalización por posibles variantes integradas posteriormente. Un tipo de transmisión que no está tan alejada de la tradición verdadera constituye la discográfica, a pesar de ser una forma atípica, ya que el intérprete ha aprendido el texto de una versión grabada y fijada (Suárez Ávila 2003: 11). No obstante, si llega el texto a un intérprete conocedor de los mecanismos y características del sistema oral, puede ser que éste sea consciente de que el texto de la grabación no sea ningún texto fijo, sino abierto y re-interpretable, por lo que puede entrar de nuevo en la tradición. Para que el intérprete pueda transformar este texto conscientemente como un texto tradicional, debe saber que se trata de un texto que ‘vive en variantes’ y que debe su dinámica y vitalidad a las modificaciones personales de los cantaores. Una diferencia considerable radica en el hecho de que el cantaor modifica el texto de forma consciente, mientras que, en el caso de la larga tradición inmediata, esta modificación ha ocurrido de manera inconsciente. Este es el caso de la copla analizada que a la mayoría de los cantaores no les ha llegado por una tradición de patrimonio intrafamiliar y del que existe una versión muy conocida grabada por Antonio Mairena que, no obstante, tampoco se considera ninguna versión definitiva. Claro está que algunos cantaores han estudiado la copla en las grabaciones. A pesar de ello, no se han perdido las posibilidades de transformaciones conscientes, ya que los cantaores saben que esta copla es tradicional en el momento de escuchar la música a la que se canta.

En el flamenco actual, se ha hecho frecuente la interpretación de textos inventados y escritos por un autor fijo, siguiendo, en algunos casos, los modelos



formales de textos que son patrimonio de una colectividad cultural. Este tipo de tradición coincide con el cuarto modo presentado por Soler Díaz de un texto compuesto por un autor para un determinado cantaor. Suárez Ávila (2003: 74, 85) opone todos estos textos de autor rotundamente a los textos tradicionales. Se puede concluir que estos textos, que no pertenecen al campo de coplas tradicionales, no son modificables, sino que se respeta una forma original de la mayor manera posible y que se mantiene el conocimiento del creador de las letras.

Además, hoy en día, gran parte de las letras le llegan por otro tipo de transmisión grabada al cantaor. De tal manera que propongo matizar aún más este concepto de la tradición como entrega textual. A partir de los años 80, la tradición a través de 'registros audiovisuales' es la manera más común de transmitir y aprender cantes, ya que grabaciones de actuaciones y videoclips facilitan el mimetismo no sólo musical, sino también de los gestos incluidos en el cante. Llama la atención la extraordinaria cantidad de grabaciones realizadas por los mismos espectadores con sus móviles en cada juerga flamenca hasta tal punto que en las actuaciones se prohíbe explícitamente realizar cualquier tipo de grabación¹¹.

Tratando estas tendencias como un hecho, resulta que los nuevos soportes facilitan la fijación e imitación cuasi exacta de una performance concreta, por lo que cada cante se convierte en un acto repetible, que ya no es único. Para satisfacer las nuevas circunstancias, conviene añadir la tradición a través de soportes audiovisuales (accesibles en internet) y distinguir entre la tradición discográfica y la audiovisual. La transmisión a través de soportes audiovisuales ofrece posibilidades para una mimesis todavía mucho más amplia. Como

¹¹ Observación hecha en una actuación de José Menese, la Argentina y Milagros Menjíbar el día 17 de septiembre de 2015 en Real Alcázar de Sevilla. Pese a la prohibición explícita por micrófono al inicio de las actuaciones, se han realizado continuamente grabaciones audiovisuales y fotografías.

nombre genérico para este tipo de tradición, propongo el de tradición mediatizada por audiovisuales.

4. Conclusiones: ¿cómo se caracteriza la poesía flamenca tradicional del siglo XXI?

La poesía del flamenco actual consiste en varios tipos de letras, no todos de ellos se consideran como tradicionales. No obstante, en su totalidad son abarcables bajo el concepto de poesía de tipo popular, presentado por Margit Frenk e incluyendo la poesía tradicional al igual que la escrita a imitación de ella. Por un lado, siguiendo el tono y el estilo del flamenco, se inventan múltiples coplas propias y se cantan letras compuestas explícitamente para el cante por un compositor o poeta, en su mayoría de forma escrita. También se adaptan poemas de autores 'cultos' conocidos a la música. Por el otro lado, todavía se cantan algunas letras tradicionales, ya que, por una cierta glorificación del flamenco tradicional, muchas letras antiguas siguen interpretándose y el cantaor recurre en múltiples ocasiones, preferiblemente en juergas o actuaciones en directo, a este acervo cultural.

El ejemplo de la copla analizada de los ojos negros pertenece a este repertorio, los intérpretes tienen sus propias versiones y no atribuyen la autoría exclusiva a ningún intérprete anterior. Al contrario, esta copla, según los mismos cantaores, es patrimonio del flamenco. En cierto modo, recuperamos esta copla a través de las transformaciones que ha sufrido -o de las que ha gozado- a lo largo de su historia. Existe una diferencia entre inventar una letra o hacerla suya: Algunas pequeñas modificaciones no significan que la letra sea inventada por el intérprete. Tener un estilo propio es una meta principal del cantaor, lo que incluye hacer las letras cantadas 'suyas'. Dicho de otra manera, ese estilo propio se puede traducir como la capacidad de modificar las letras -en algunos casos, mero soporte poético del cante- para que entre de forma adecuada en un estilo respectivo. Se puede añadir o quitar lo que parezca



necesario para transmitir la sensación deseada: “[...] son los cantaores quienes dan su última forma a las letras; que el cante, sólo el cante, es quien ha determinado la poesía de las coplas” (Blanco Garza, Rodríguez Ojeda & Robles Rodríguez 1998: 21). De tal manera, resulta esencial el concepto de co-autoría de todos los transmisores que recrean las letras, por lo que estas se convierten en patrimonio colectivo, cumpliendo un criterio de tradicionalidad que coincide con las definiciones presentadas por Menéndez Pidal. Por lo tanto, a una parte de la poesía del cante flamenco se le puede implementar todavía, al menos en cierto modo, el concepto de poesía tradicional.

La poesía tradicional está definida como un juego entre dos fuerzas: La conservación de lo antiguo y la renovación que incluye la adaptación al contexto actual del transmisor. Una corriente de flamenco tradicionalista, interpretando la tradicionalidad exclusivamente como una rigurosa conservación de hábitos antiguos y tratando lo tradicional como mero sinónimo de lo clásico, corre el riesgo de desperdiciar su vitalidad. Por lo menos en cuanto a sus textos, se hacen perder la dinámica y la variación tan esenciales que mantienen la tradición viva, ya que la copla tradicional exige ciertas modificaciones personales para ser viva y propia del cantaor que la interpreta en un momento determinado.

Si se comparan las versiones folklóricas recogidas en los cancioneros del XIX con las versiones flamencas actuales, se puede observar que han disminuido las variaciones, principalmente con respecto al argumento narrativo. En las versiones flamencas, se trata de un consejo de esconder la cara con un velo para no ser detenido el día siguiente. Lo que varía, son las palabras y los añadidos empleados.

La relativa tradicionalidad del texto se debe a la manera cómo le ha llegado al cantaor, por lo cual, la versión específica se determina por el canal de transmisión. La mayoría de los cantaores ha aprendido la copla analizada en

diversas ocasiones de juergas y la han podido escuchar en múltiples contextos en distintas versiones. Si los cantaores conocieran una sola versión discográfica, deberían atribuir el patrimonio del texto al intérprete respectivo. Por haberlo conocido de una forma más tradicional de varias fuentes y en varias versiones, pueden reconocer el texto como tradicional de tipo popular. Sin embargo, hoy en día, es difícil encontrar letras aprendidas de tradición inmediata intrafamiliar con la posibilidad de modificaciones inconscientes y debidas a la recitación basada de forma exclusiva en la memoria. En el siglo XXI, de casi todas las coplas cantadas existe alguna grabación, es decir, una registración fijada, por lo que los cantaores recurren de la misma manera a estas grabaciones para aprenderse los cantes. Dado que todavía existen pequeñas variaciones, podemos basarnos en que las modificaciones del texto, siempre siguiendo ciertas reglas, se realizan de una manera más consciente. Claro está, esto supone otro tipo de tradicionalidad diferente a la tradicionalidad de géneros como el romancero. Este aspecto se merece un análisis más detallado en el futuro, pues también resultará interesante conocer cómo evoluciona la poesía oral de tradición mediatizada por grabaciones audiovisuales y qué consecuencias traen consigo los fenómenos involucrados.

Las modificaciones conscientes se pueden explicar con múltiples factores. Influyen, por un lado, los aspectos musicales como los traspasos de letras de unos palos a otros, las cuestiones métricas y posiblemente el explícito intento innovador. Por el otro lado, también pueden ser determinantes la interpretación del significado por el propio cantaor y la función que éste le asigna al texto. En última instancia, depende del contexto sociocultural de los cantaores cómo se interpretan los textos por ellos, ya que cada cantaor puede interpretar las letras a su manera, como él las siente. Esta relación entre cantar y sentir en el momento actual nos lleva a la adaptación del texto a un contexto que interesa al cantaor contemporáneo. De esta manera, los textos tradicionales de tipo



popular en el flamenco pueden transmitir múltiples aspectos y sensaciones, sin tener que limitarse a un significado original.

Otras perspectivas y cuestiones a tratar en el futuro pueden provocar las observaciones de que la registración de las letras ha aumentado; la lógica conclusión es que las letras registradas en el Instituto Nacional del Derechos de Autores tienen dificultades relevantes en tradicionalizarse. No obstante, queda un caudal rico de muchas letras tradicionales no registradas lo que nos a lleva a la pregunta del por qué se siguen cantando estos textos con cierta frecuencia: ¿Simplemente, para no pagar derechos de autor? ¿O cuáles pueden ser las diversas razones para cultivar esta herencia cultural? Sin embargo, esta pregunta sobre la relación entre el cantaor y su letra se merece una investigación propia más detallada en el futuro.

Por el momento, con respecto a la copla presentada, se puede resumir que, en primer lugar, se trata de un *tango* flamenco, pero aparte de ello, puede ser muchas cosas más.

5. Bibliografía

- ALBAYCÍN, Curro (2011). *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte*. Córdoba: Almuzara.
- ALBERTI, Rafael (1997). *La Arboleda Perdida* (primer y segundo libro: 1902-1931). Madrid: Anaya.
- BELTRÁN, Vicenc (2004). "Poesía tradicional / Poesía popular", en Pedro Manuel Piñero Ramírez (Coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in Memoriam (Actas Del Congreso Internacional Lyra Minima Oral III: Sevilla, 26-28 de Noviembre de 2001)*, págs.65-74. Sevilla: Fundación Machado.
- BLANCO GARZA, José Luis, RODRÍGUEZ OJEDA, José Luis y ROBLES, Francisco (1998). *Las letras del cante*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2004). "Copla flamenca: fuentes cultas y populares", en Pedro Manuel Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in Memoriam (Actas Del Congreso Internacional Lyra Minima Oral III: Sevilla, 26-28 de Noviembre de 2001)*, págs. 581-587. Sevilla: Fundación Machado.
- CALADO OLIVO, Silvia (2007). *El negocio del Flamenco*. Sevilla: Signatura ediciones.

- CARRILLO ALONSO, Antonio (1988). *La poesía tradicional en el cante andaluz: de las jarchas al cantar*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, D.L.
- CENIZO JIMÉNEZ, José (2009). *Poética y Didáctica del Flamenco*. Santander: Arcibel editores.
- CENIZO JIMÉNEZ, José (2006). *La madre y la compañera en las coplas flamencas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2002). *Más allá de la música: Antropología y flamenco* (Parte segunda: transmisión). Sevilla: Signatura.
- DEL CAMPO, Alberto y CÁCERES, Rafael (2013). *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*. Córdoba: Almuzara.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto y PÉREZ OROZCO, José María (2004). *Poesía flamenca, lírica en andaluz* (Segunda edición). Sevilla: Signatura Ediciones.
- FRENK, Margit (1971). *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carmen (2015). "Erotismo en las letras flamencas" en José Cenizo Jiménez y Emilio Gallardo Saborido (eds.): *Presumes que eres la ciencia: Estudios sobre flamenco*, págs. 248-261. Sevilla: Libros con duende.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2007). *La poesía del flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Editorial Cinterco.
- KNIPP, Kersten (2006). *Flamenco*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LAFUENTE y ALCÁNTARA, Emilio (1865). *Cancionero popular: colección escogida de seguidillas y coplas / recogidas y ordenadas por Emilio Lafuente y Alcántara*. Madrid [etc.] : Carlos Bailly-Bailliere. Copia digital (Valladolid : Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2012-2013) disponible en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=17012> (24.09.2015).
- LÓPEZ CASTRO, Miguel (2007). *La imagen de las mujeres en la coplas flamencas: análisis y propuestas didácticas*. Tesis Doctoral entregada en la Universidad de Málaga. Copia digital disponible en: <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/17115838.pdf> (10.10.2015).
- LÓPEZ RUIZ, Luis (2010). *De flamenco*. Sevilla: Signatura.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1999/1881). *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo* (Reedición con introducción y notas de Enrique Baltanás). Sevilla: Signatura Ediciones.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973). *Estudios sobre el Romancero* (Obras completas, XI). Madrid: Espasa Calpe.
- ORTIZ NUEVO, José Luis y NUÑEZ, Faustino (1999). *La rabia del placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- PALÁU, Melchor de (1900). *Cantares Populares y Literarios recopilados por Melchor de Paláu*. Barcelona: Montaner y Simón Editores. Copia digital disponible en:



http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10067715 (10.10.2015).

- PERUJO SERRANO, Francisco (2015). "Flamenco y Marca España", en José Cenizo Jiménez/ Emilio Gallardo Saborido (eds.): *Presumes que eres la ciencia. Estudios sobre flamenco*, págs. 46-79. Sevilla: Libros con duende.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel (2013). "Poesía flamenca: lyra minima. A los olivaritos / voy esta tarde", conferencia presentada en el VII Congreso Internacional Lyra Minima. *Lyra minima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares*. La Plata, 23-25 de octubre de 2013. Actas en Prensa.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel (2010). *La niña y el mar*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel (2008). *Romancero* (Tercera edición). Madrid: Biblioteca Nueva.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel (ed., 2004). "De la canción de amor medieval a las soleares". *Profesor Manuel Alvar in Memoriam (Actas Del Congreso Internacional Lyra Minima Oral III: Sevilla, 26-28 de Noviembre de 2001)*. Sevilla: Fundación Machado.
- RABIEN, Adela (2010). *Das Bild der Frau in den Liedertexten des Flamenco*. Frankfurt am Main: Lang.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2005/1883). *Cantos populares españoles* (Reedición con introducción y notas de Enrique Baltanás). Sevilla: Espuela de Plata.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2010/1929). *El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* (Reprod. facsímil.). Mairena del Aljarafe (Sevilla): Extramuros, D.L.
- SANTOS MORILLO, Antonio (2015). "Tango y milonga: dos afronegrismos en el léxico flamenco", en José Cenizo Jiménez/ Emilio Gallardo Saborido (eds.): *Presumes que eres la ciencia. Estudios sobre flamenco*, págs. 262-281. Sevilla: Libros con duende.
- SOLER DÍAZ, Ramón (2014). "Antonio Mairena: Seis modos de elegir las letras de sus cantes", en *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, no.11, Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/issue/view/13441/showToc> (15.10.2015).
- STEINGRESS, Gerhard (2007). *Flamenco postmoderno. Entre tradición y heterodoxia: un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura.
- STEINGRESS, Gerhard (2005). *Sociología del cante flamenco* (Segunda edición). Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (2010). "La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco", en *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae baeticae*, N° 38, págs. 289-314.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (2004). "Jaleos, gilianas, versus bulerías". En *Revista de Flamencología*, N° 20, 2º Semestre de 2004, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, págs. 3-18.

- SUÁREZ ÁVILA, Luis (2003). "Reflexiones sobre la tradición atípica: el repertorio romancístico de Antonio Mairena", en *Revista de Flamencología*, N^o. 18, 2^o semestre de 2003, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, págs. 63-92.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (1989). "El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romancero a las tonás". En *El Centro Andaluz de Flamenco (CAF): Dos siglos de flamenco (Actas de la Conferencia Internacional: Jerez de la Frontera, 21-25 de junio de 1988)*, págs. 29- 129. Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco.
- VERGARA, Gabriel María (2007/1921). *Mil cantares populares amorosos* (Edición facsímil). Madrid: Extramuros.
- VERGILLOS, Juan (2002). *Conocer el flamenco. Sus estilos, su historia*. Sevilla: Signatura.
- ZOIDO NARANJO, Antonio (1999). *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Mairena del Aljarafe, Sevilla: Portada.
- ZUMTHOR, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral* (Traducción castellana de M^a Concepción García-Lomas). Madrid: Taurus.

6. Lista de cantaores entrevistados

- Juan RUIZ Salces, artista flamenco El Juana Banda de Zaragoza. Colonia, 20 de febrero de 2015.
- David SÁNCHEZ, artista flamenco David El Galli de Barcelona. Jerez de la Frontera, 4 de marzo de 2015.
- Antonio GÓMEZ, artista flamenco de Granada. Granada, 25 de marzo de 2015.
- Ana FERNÁNDEZ, artista flamenco de Jerez de la Frontera. Jerez, 14 de marzo de 2015.
- Rocío PARRILLA, artista flamenco de Jerez. Jerez, 28 de marzo de 2015.
- Calixto SÁNCHEZ, artista flamenco de Mairena de Alcor. Sevilla, 29 de abril de 2015.
- David PALOMAR, artista flamenco de Cádiz. Düsseldorf, 6 de abril de 2015.
- Iván TORRÁN, artista flamenco El Torrán de Jerez. Jerez, 11 de marzo de 2015.
- Julián ESTRADA, artista flamenco de Sevilla. Sevilla, 28 de abril de 2015.
- María Jarrillo VARGAS, artista flamenco de Sevilla. Sevilla, 26 de marzo de 2015.
- Manuel FERNÁNDEZ, artista flamenco El TITI de Almería. Almería, 2 de septiembre de 2015.
- Rocío MÁRQUEZ, artista flamenco de Huelva. Sevilla, 23 de septiembre de 2015.