



---

**Universidad de Valladolid**

Facultad de Filosofía y Letras

Máster en Música Hispana

El repertorio del ciego coplero a través de  
la figura de Juan de la Cruz  
(1871-1960)

Alumna: Dña. Alba de Pablo Zamora

Tutora: Dra. Dña. Susana Moreno Fernández

2013



---

## **Universidad de Valladolid**

Trabajo presentado en defensa pública con el VºBº de la Dra. Dña. Susana Moreno Fernández

Fdo.: Susana Moreno Fernández

2013



## **Agradecimientos**

Quiero expresar mi gratitud a Carmen de la Cruz y Armando Guerra por su acogida y valiosos testimonios; a Susana Moreno Fernández por su disponibilidad, paciencia y consejos; a Joaquín Díaz por su entusiasmo contagioso y sus orientaciones a modo de anteojo de larga vista; a Javier Osuna por poner a mi disposición una cantidad ingente de material de gran valor para realizar este estudio; a mis compañeros del Máster en Música Hispana y todos los profesores del departamento de Música de la Universidad de Valladolid por su compañía amistosa y académica.

# Lista de cuadros, figuras y ejemplos

## Cuadros:

Cuadro 1. Esquema en el que se representan las dimensiones espacial, temporal y de la metáfora.....	28
Cuadro 2. Tipos de perfiles melódicos y ubicación.....	60

## Figuras:

Figura 1. Coro Los Gallos. 17 de febrero de 1901.....	50
Figura 2. Partitura Los Lilas, tango carnavalesco, 1903.....	52

## Ejemplos:

Ejemplo 1. Partitura de la transcripción.....	56
Ejemplo 2. Partitura de análisis paradigmático.....	58
Ejemplo 3. Inicio de frase con repetición de notas en la octava superior.....	61
Ejemplo 4. Inicio de frase con repetición de notas en la octava superior.....	62
Ejemplo 5. Fin de semifrase con repetición de notas en la octava superior.....	62
Ejemplo 6. Bordaduras.....	62
Ejemplo 7. Modulaci3n al modo menor.....	63
Ejemplo 8. Culminaci3n mel3dica.....	63
Ejemplo 9. Articulaci3n isorr3tmica y anisorr3tmica.....	65
Ejemplo 10. Similitudes entre las distintas versiones que integran un conjunto de canciones.....	68
Ejemplo 11. Primer ejemplo de modificaci3n de semifrase.....	69
Ejemplo 12. Segundo ejemplo de modificaci3n de semifrase.....	70
Ejemplo 13. Tercer ejemplo de modificaci3n de semifrase.....	70
Ejemplo 14. Modificaci3n de c3lula en el interior de una semifrase.....	71

# Índice

I.	Introducción.....	7
I.1.	Estado de la cuestión.....	9
I.2.	Objetivos.....	13
I.3.	Marco teórico.....	15
I.4.	Metodología.....	17
I.5.	Fuentes consultadas.....	21
I.6.	Estructura del trabajo.....	23
II.	El fenómeno del ciego coplero a finales del siglo XIX y principios del XX en España.....	25
II.1.	Contexto socio-cultural del coplero e influencias que ejerce en el oficio..	29
II.2.	“Un negocio de imprentas, pliegos y copleros”.....	35
II.3.	La índole artística de la actividad del ciego coplero.....	42
III.	Análisis musical del repertorio.....	47
III.1.	Aproximación al estilo musical del repertorio.....	48
III.2.	Herramientas metodológicas y su aplicación.....	53
III.2.1.	Transcripción.....	53
III.2.2.	Análisis paradigmático.....	57
III.2.3.	Fórmulas musicales.....	61
III.3.	Influencias de Antonio Rodríguez sobre Juan de la Cruz y creatividad del ciego coplero.....	67
III.4.	Finalidades extramusicales vinculadas a la interpretación del repertorio..	75
IV.	Conclusiones.....	79
V.	Bibliografía.....	81
VI.	Anexos.....	87

# I. Introducción

En este trabajo presento un estudio etnomusicológico acerca del repertorio del ciego coplero a través de la figura de Juan de la Cruz (1871-1960). Para ello, indago y resuelvo las cuestiones que relacionan un repertorio musical con su análisis y estudio incluyendo los actores que, en su día, permitieron la creación e interpretación del mismo. Entiendo por ciego coplero un músico y vendedor ambulante de pliegos<sup>1</sup>, por lo general ciego, pero se incluyen entre los copleros<sup>2</sup> personas con otras minusvalías físicas que no impidan su desplazamiento, tuertos, cojos, “tullidos”, etc. Me referiré a “ciego coplero” o “coplero” para indicar la misma figura indistintamente. Aunque esta figura contempla varios aspectos, principalmente se le reconoce como difusor de la literatura de cordel<sup>3</sup>, mediador entre lo divino y lo humano, pregonero<sup>4</sup>, vocero<sup>5</sup> o buhonero<sup>6</sup>, difusor de noticias y uno de los principales actores de la transmisión oral.

El fenómeno del ciego coplero me ha interesado por la complejidad de las funciones socio-culturales múltiples que ejerce y, por consiguiente, las distintas facetas que asume. En definitiva, este ejercicio de indagación persigue esclarecer la hipótesis: Juan de la Cruz es un

---

<sup>1</sup> Joaquín Marco define exhaustivamente “pliego”: “El pliego resulta no sólo una literatura condensada servida a bajo precio y asequible al gran público, sino que, en cuanto a medio de transmisión, presenta las siguientes características diferenciadoras: 1) Se presenta en hojas de bajo precio, sin encuadernar, que permiten la lectura rápida y su destrucción. Se trata, pues, de una literatura fugaz, comparable sólo al periódico, por un lado, y al libro de bolsillo, a la manera anglosajona, por otro. 2) Es fácilmente transportable, a diferencia, durante el s.XVI, por ejemplo, de las abultadas novelas de caballerías. (...) 4) La presencia de los grabados facilita la comprensión del texto. Bien es verdad que, en numerosas ocasiones, el grabado es aprovechado de otro pliego u obra y apenas si tiene que ver con el texto del pliego en cuestión pero, generalmente facilita al lector la entrada en el mundo en el que la letra significa realidad y ésta se ve apoyada por la sugestión de la imagen. La relación entre la imagen que encabeza el pliego por lo general, y el texto que sigue a continuación, es ya una *forma* establecida y una convención de los pliegos.” (Marco, 1977:33)

<sup>2</sup> Utilizo el término “coplero” en el sentido “cantante de coplas”. César Ramos define los “contornos de la copla”: “Se trata de una unidad autónoma de forma y sentido (...), derivada de su aptitud (y, por tanto, sujeción) para someterse a un compás (...) musical, pero no supeditada a una creación musical específica y única. Es esto lo que diferencia la copla del cantar, pues éste tiene una melodía propia, no transferible a otro texto (...). En el canto (y cante) popular, las coplas resultan así como cuentas de un rosario o collar, unidas por el hilo del género musical (jota, fandango, etc.) en el que se inscriben.” (Ramos, 1996:41)

<sup>3</sup> Entiendo por literatura de cordel un género popular de la literatura impresa en variados soportes: pliegos, aleluyas y estampas, principalmente. El término “cordel” se refiere a la forma de venderlos, al prenderlos de una cuerda para mostrarlos como mercancía. Sin embargo, también se vendían de mano en mano. En estos papeles sueltos, se plasmaban romances, coplas, canciones populares e historias, acompañados de imágenes que ilustraban somera o detalladamente su contenido literario. Los ciegos copleros fueron sus principales vendedores creando un negocio muy ventajoso para las imprentas que se dedicaban a la producción de este tipo de material.

<sup>4</sup> Según el diccionario RAE, se trata de un “oficial público que en alta voz da los pregones, publica y hace notorio lo que se quiere hacer saber a todos.” (RAE, on-line)

<sup>5</sup> Según el diccionario RAE, se trata de una “persona que habla en nombre de otra, o de un grupo, institución, entidad, etc., llevando su voz y representación.” (RAE, on-line)

<sup>6</sup> Según el diccionario RAE, se trata de un “vendedor ambulante” que utiliza la “palabrería (...) para ensalzar su mercancía.” (RAE, on-line)

caso representativo de un músico que opta por especializarse en un tipo de repertorio con el fin de garantizar la viabilidad de su oficio en un contexto de extinción del fenómeno del ciego coplero en España. Esta hipótesis surge tras escuchar el repertorio completo del ciego coplero Juan de la Cruz, grabado por su mujer Teresa López. Joaquín Díaz ha sido el primero en examinar, a partir del análisis de algunas melodías presentes en los pregones de los ciegos copleros, los recursos orales que participaban en la transmisión de mensajes. Considero pertinente dar continuación a esta perspectiva de estudio, a fin de aportar datos precisos sobre las fórmulas musicales utilizadas por Juan de la Cruz como integrantes de un discurso que va más allá del fenómeno del ciego coplero y que contribuye al desarrollo de las teorías de la oralidad y de la *performance*.

Tal y como se recoge en el estado de la cuestión, durante el siglo XX se realizan estudios sistemáticos sobre el fenómeno del ciego coplero haciendo participar las perspectivas lingüística, folclorista, historicista, literaria, social y antropológica. En los años setenta y ochenta Luis Díaz Viana y Joaquín Díaz, principalmente, impulsan de nuevo el interés por esta manifestación musical y literaria, ya desaparecida, desde el enfoque antropológico, y realizan un trabajo de recopilación y grabación sonora de coplas de ciego a partir del recuerdo del público cliente de los copleros. Hasta ese momento no se profundiza en el análisis musical de estas canciones. A pesar del abundante material sonoro que se recoge, las aproximaciones al estudio formal del repertorio son escasas y no se han sistematizado lo suficiente. Por ello, una de las preocupaciones principales de este trabajo es la de aportar un estudio musicológico del repertorio del ciego coplero.

## I.1. Estado de la cuestión

Se advierte un interés por parte de folcloristas, filólogos, historiadores, etnógrafos y antropólogos, entre otros, en el fenómeno del ciego coplero y la literatura de cordel desde principios del siglo XX. En la documentación que he consultado se describen e interpretan de manera exhaustiva el contexto y las funciones socio-culturales que han ejercido los ciegos copleros y la literatura de cordel desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX.

Las primeras impresiones sobre los ciegos copleros en el siglo XIX aparecen en la prensa y en libros de la mano de periodistas y escritores costumbristas. Unos muestran su rechazo y otros la nostalgia de su infancia en la que aprendieron y cantaron romances de ciego. Sus descripciones son subjetivas, lo que obliga a interpretar con cautela sus afirmaciones que carecen de fundamentación propiamente científica. El escritor Ramón de Mesonero Romanos dedica un artículo en su obra *Escenas madrilenas* publicada entre los años 1842 y 1851, a describir a los ciegos copleros y músicos callejeros que circulaban por las calles de Madrid en 1832. Antonio Trueba autor del libro titulado *De flor en flor* de 1882, llegó a reconocer en los músicos callejeros el espíritu del “pueblo”, influido por el pensamiento ideológico del movimiento romántico. Tras haber recopilado un ingente número de romances de ciego, se desencantó del idealismo que le había llevado a coleccionarlos y trató de manera peyorativa este tipo de literatura en lo sucesivo (Trueba 1882:275-278). Domingo Faustino Sarmiento describió cuestiones del comportamiento gremial de los ciegos copleros en la revista *Contrastes madrileños* de 1846. Los autores de la documentación aludida nos dan una primera idea de las actividades de venta e interpretación de las coplas, además de ser representativos de la mirada que dirigieron los costumbristas a la figura del ciego durante el siglo XIX.

El periodista Corpus Barga exaltaba con cierta nostalgia, en su obra titulada *Los pasos contados. Puerilidades burguesas* de 1965, la actuación del ciego que en su infancia imitaba con su hermano. Gracias a su testimonio se obtienen datos de la representación y recursos utilizados por un coplero que interpretaba tangos gaditanos a principios de siglo XX en Madrid.

A comienzos del siglo XX algunos especialistas empiezan a ampliar los métodos de estudio del romancero. No se trata ya de una mirada subjetiva, sino de reflexiones con base teórica científica. La obra del filólogo y folclorista Ramón Menéndez Pidal constituye la

primera teorización del repertorio de romances, su creación, desarrollo y tipología. Prácticamente todos los investigadores retoman sus planteamientos por su aguda interpretación de la literatura popular y su difusión, plasmada en obras como *Cómo vivió y vive el romancero* publicado de 1947 y *Flor nueva de romances viejos* de 1973. El compositor, musicólogo e ideólogo Felipe Pedrell transcribe seis melodías cantadas por un ciego en su *Cancionero Musical Popular español* entre 1918 y 1922. Los materiales contenidos en el *Cancionero* son fuentes valiosas para el estudio posterior del romancero. Pedrell y el folclorista y compositor Manuel García Matos son los únicos estudiosos contemporáneos al fenómeno que recogen directamente de músicos ciegos oraciones y romances. Además del cancionero, Felipe Pedrell escribe sobre diversos aspectos de lo que él denomina “*folklore musical hispano*” en consonancia con los presupuestos ideológicos folclorísticos de los primeros especialistas interesados por la música popular en el ámbito nacional. Manuel García Matos publica la *Magna Antología del Folklore musical de España. Interpretada por el pueblo español*, en 1973. El trabajo de campo lo realizó durante los años 1942 y 1967. (García Matos, 1979:11) Sus grabaciones contienen un romance de ciego recogido directamente de un coplero invidente.

El historiador Luis Estepa declara que “la posguerra civil traerá como novedad los primeros estudios sistemáticos sobre los pliegos y las primeras antologías de textos”. (Estepa, 1998:130) A pesar del estado fragmentario de la información existente acerca del ciego coplero, al que se ha aludido anteriormente, el *Ensayo sobre la literatura de cordel* de 1969, del etnógrafo Julio Caro Baroja representa un compendio de discursos, reflexiones y recuerdos protagonizados por los ciegos copleros. Este ensayo representa, con los trabajos de Menéndez Pidal, una piedra de toque para los especialistas en el fenómeno del ciego coplero y la literatura de cordel. Durante la década de los años setenta, se advierte un interés creciente por estos temas dando lugar a publicaciones provenientes de la perspectiva socio-filológica. La profesora María Cruz García de Enterría escribe en 1973 *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, atendiendo a aspectos relativos a la creación, recepción, difusión, temáticas abordadas por otros autores, así como a la dimensión económica y marginal de la sociedad del siglo XVII. Jean-François Botrel, filólogo hispanista francés, ha publicado numerosos artículos y libros entre España y Francia profundizando las cuestiones del estatus del ciego, y las hermandades creadas por ellos para protegerse. Además, sistematiza el estudio de los distintos soportes vendidos por los copleros como el pliego, almanaques o aleluyas y sus especificidades discursivas. Ejemplos de su larga trayectoria se encuentran entre un artículo

de 1973 titulado “Les aveugles colporteurs d’imprimés en Espagne”, y otro artículo de 2011 “De imaginatura: la adaptación escrito-visual de la narrativa en los pliegos de aleluyas”. En su libro *Des professionnels de la clandestinité. Les aveugles colporteurs dans l’Espagne contemporaine*, de 1979, aborda la marginalidad de la actividad del ciego coplero. El estudio del comercio literario es abordado por el filólogo y ensayista Joaquín Marco quien escribe en 1977 *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*. Esta visión es relevante para comprender las transacciones realizadas por los ciegos copleros, su relación con las imprentas, o la evolución del precio de los pliegos durante, lo que se ha denominado el siglo de Oro del fenómeno, es decir, el siglo XIX.

En la década de los años ochenta, una nueva generación de estudiosos producen trabajos que conjugan varios enfoques: el musicológico, basado en el trabajo de Felipe Pedrell; el literario, gracias a los estudios del repertorio de romances y pliegos; el etnográfico y/o antropológico. Además, se empiezan a editar ejemplos sonoros específicos de romances tradicionales y coplas de ciego. De la mano de Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val se editarán, junto con ejemplos de audio, dos volúmenes de *Romances tradicionales. Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, en el año 1979. Los autores parten del estudio precedente del romancero para, tras analizar literatura, música, intérpretes y contexto, tratar aspectos característicos de este repertorio grabado por “informantes”, que a diferencia de Pedrell, no son copleros, dada la desaparición de esta figura, sino de quienes fueron público de estos, aportando testimonios de lo que fue este fenómeno en el siglo XX. Luis Díaz Viana y Joaquín Díaz aportan la revisión de conceptos tales como “tradición” o “popular”. Luis Díaz Viana, filólogo y antropólogo, plasma las reflexiones de sus experiencias etnográficas y las de sus informantes en publicaciones como *Literatura popular. Pliegos y copleros*, (Díaz Viana, 1987); *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*, (Díaz Viana, 1987a); y *Una voz continuada. Estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral*, de 1998, entre otros. El etnógrafo Joaquín Díaz ha escrito numerosas reflexiones acerca de la realidad y manifestación cultural que integraron los copleros incluyendo un artículo sobre Juan de la Cruz, titulado “Mensaje postal”, en el periódico *El Norte de Castilla* del 2 de febrero del 2013. El artículo “La música en los romances” de 1991, es uno de los primeros estudios sobre los modelos melódicos y su configuración. En el artículo “Surtido de romances en los tiempos modernos: sus mecanismos de transmisión”, de 2006, aporta transcripciones de pregones y la lectura de sus fórmulas musicales. Además, realiza una descripción de los distintos aspectos que integran al ciego

coplero dentro del fenómeno tales como los recursos que solían utilizar, su contexto social y cultural, la censura y leyes a las que estaban sometidos, así como cuestiones específicas del repertorio, en su libro titulado *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, de 1996.

Otro ámbito de estudio de interés es el iniciado por Ruth House, quien ha dedicado su artículo *Formulistic diction in the spanish ballad* de 1952 al estudio de las fórmulas literarias en el romancero, influida por las teorías de Milman Parry y Albert Lord sobre los recursos orales presentes en la epopeya homerística. Pilar Blasco Ruíz, en *Literatura popular en el Madrid decimonónico*, de 1986, estudia las fórmulas literarias encontradas principalmente en los pliegos de la imprenta de José María Marés.

Con el creciente interés por examinar este fenómeno, las perspectivas de estudio no solo se amplían, como se acaba de comprobar, sino que se especializan. El enfoque socio-económico ha sido reflejado en el artículo del filólogo Joaquín Álvarez Barrientos titulado *Literatura y economía en España. El ciego*, de 1987. Este texto es relevante por abordar el contexto marginal del coplero, cuestión puesta de manifiesto por García de Enterría a través de la literatura de cordel. Además, Joaquín Álvarez Barrientos ha dedicado otro artículo a las relaciones que se establecen entre los recursos orales del teatro y los de la plaza pública protagonizados por los ciegos copleros. Otro de los enfoques aplicados al fenómeno es el historicista, como es el caso del ya aludido historiador Luis Estepa quien examina de cerca el contexto que en el que se compendió *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a Don Luis Usoz y Río*, (1998) de mediados del siglo XIX, y para ello lleva a cabo una revisión exhaustiva del material producido durante el referido siglo y los estudios realizados a lo largo del siglo XX.

En este apartado cabe referir más publicaciones o literatura acerca del fenómeno del ciego coplero, si bien he escogido aquellas reflexiones más adecuadas a la revisión de esta manifestación musical y literaria por cuanto es significativo para el estudio del repertorio que aquí propongo realizar.

## **I.2. Objetivos**

El objetivo general de este trabajo se establece con el propósito de indagar y resolver la hipótesis: Juan de la Cruz (1871-1960) es un caso representativo de un músico que opta por especializarse en un tipo de repertorio con el fin de garantizar la viabilidad de su oficio en un contexto de extinción del fenómeno del ciego coplero. Por tanto, es preciso estudiar la figura de Juan de la Cruz, su actividad musical y su repertorio, entre la década de los años veinte y los cuarenta del siglo XX, en relación con su contexto dentro del fenómeno del ciego coplero de finales del siglo XIX y principios del XX. El declive de esta figura, tras siglos de existencia, coincide con el período de actividad como músico de Juan de la Cruz, lo cual evidencia el interés del estudio de la figura de este músico. Por tanto, se revela necesario averiguar si uno de los motivos de la desaparición del ciego coplero se corresponde con la prohibición de la mendicidad.

Para llegar a comprender la heterogeneidad de esta manifestación cultural y sus especificidades de índole artística, interesa acercarse al fenómeno del ciego coplero desde el punto de vista musical, abordando el análisis del repertorio de Juan de la Cruz y contemplando las influencias que el ciego coplero recibe del compositor Antonio Rodríguez. Concretamente, a fin de relacionar la actividad de canto con la de venta de pliegos, conviene indagar en la utilización de recursos comunicativos traducidos en fórmulas musicales. Los objetivos específicos planteados en este trabajo son los siguientes:

- Acercarme al fenómeno del ciego coplero desde el punto de vista musical, abordando el análisis del repertorio de Juan de la Cruz.
- Analizar la actividad creativa de Juan de la Cruz y la recepción de influencias de Antonio Rodríguez.
- Analizar la utilización de fórmulas musicales y recursos comunicativos
- Contribuir a una mejor comprensión de la desaparición del ciego coplero como un proceso lento que parece culminar con la prohibición de la mendicidad.

En definitiva, mi intención es completar los enfoques comunes en estudios previos sobre el fenómeno del ciego coplero. Para ellos, profundizo en el examen de ciertos aspectos de la realidad musical y cultural del fenómeno desde el ámbito musicológico, para extraer

información acerca de las distintas elecciones de índole musical que lleva a cabo el coplero en la confección de su repertorio y la puesta en práctica de estrategias de venta a través del canto.

### I.3. Marco teórico

Desde finales de los años setenta, el análisis musical se considera como un proceso dinámico en tanto que reconoce la música ligada a su entorno. Es decir, que el análisis musical, articula hechos musicales y significados extramusicales. Como afirma Robert P. Morgan en su artículo “On the analysis of the recent music”: “El análisis musical asume como meta cómo la música refleja la realidad en que se inscribe” (Morgan, 1977:51 en Villar-Taboada, en prensa:6). En consonancia con esta perspectiva, en la hipótesis que he establecido relaciono la especialización musical del coplero con su actividad de vendedor ambulante. Por tanto, contemplo tanto las funciones musicales como las socio-culturales.

A fin de organizar el estudio de la actividad de Juan de la Cruz en torno al fenómeno del ciego coplero, he requerido la orientación teórica propuesta por el etnomusicólogo Timothy Rice en su artículo “Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía” (Rice, 2004). El profesor norteamericano, busca “aportar cierta coherencia narrativa” al método de análisis de la “experiencia musical del sujeto” (*Ibid.*:96). Para Rice “la experiencia, más bien, comienza con una interacción con el mundo y con los otros”. Por tanto, “la etnografía centrada en el sujeto se convierte entonces no en una documentación de la individualidad (...) sino en un informe sobre la 'autoría' social (...) del yo” (*Ibid.*:100). Es decir, que al profundizar en la actividad de Juan de la Cruz, no estoy realizando una biografía individual, sino describiendo un ejemplo de quien fue un integrante más del fenómeno musical del ciego coplero. Juan de la Cruz en este trabajo es estudiado en cuanto coplero ambulante cuyo comportamiento social y musical es compartido por otras personas.

Rice sitúa esta etnografía en un “espacio tridimensional de la experiencia musical. Las tres dimensiones de este espacio imaginario e ideal son el tiempo, la localización y la metáfora” (*Ibid.*:97). El tiempo que he establecido para estudiar la actividad de Juan de la Cruz como ciego coplero comprende aproximadamente la década de los años veinte hasta la década de los años cuarenta. Respecto a la segunda dimensión, la localización, he contemplado tres marcos propuestos por Rice, uno es el subcultural, que según el autor del artículo “se refiere a partes de las sociedades, definidas socialmente por género, clase, (...) ocupación” (*Ibid.*:104); otro es el marco local que “comprende la unidades sociales y culturales (...) en lugares que hacen posible la interacción cara a cara, por ejemplo, (...) una ciudad” (*Ibid.*:104); y el último es el marco nacional “se refiere a las naciones-estado, a sus

políticas y a sus prácticas y a los discursos que permiten a sus ciudadanos imaginarlas” (*Ibid.*:104). Juan de la Cruz se sitúa en el marco subcultural por el oficio que ejerce a través del cual se relaciona con otros ciegos copleros. En el marco local, Juan de la Cruz se sitúa en la ciudad de Madrid. En el marco nacional se ve afectado por las leyes que condicionan su oficio, incluso por otros fenómenos que absorben las tareas múltiples que desarrollan los ciegos copleros. La última dimensión a la que se refiere Rice, es la de la metáfora. Para definir el término el investigador recurre a Lakoff y Johnson: “las metáforas son “maneras de comprender y de experimentar un tipo de objeto a través de otro” (*Ibid.*:109). El procedimiento de Rice se resume en crear definiciones “a través de predicados del tipo “la música es *x*” (*Ibid.*:109). De esta forma, las metáforas se deben adecuar a la realidad que se estudia y deben permitir la construcción de un discurso que guíe la interpretación del comportamiento, en este caso, de Juan de la Cruz y de la sociedad en la que vivió. Me he inspirado en Rice para establecer las tres metáforas que me permitan analizar la experiencia musical del sujeto Juan de la Cruz: la primera es “la música es un comportamiento social”, relacionada con la figura del coplero como mediador cultural, con su desaparición, con la censura y con la marginalidad; la segunda, “la música es mercancía”, vinculada a la venta, ubicación del coplero y la legislación a la que está sujeta esta actividad; por último, “la música es arte”, relacionada con la interpretación, creación, los productos musicales, y la recepción. En el segundo capítulo del presente trabajo, dedicado a describir el fenómeno del ciego coplero, se desarrolla la aplicación de este modelo teórico.

## I.4. Metodología

Los estudios que han servido de referente a la aplicación metodológica en este trabajo son varios. He aplicado estrategias metodológicas y técnicas de investigación propias de la etnomusicología que explico a continuación, cuya pertinencia se ha revelado en otros trabajos científicos análogos.

A fin de compilar las fuentes pertinentes para llevar a cabo esta investigación he realizado consulta documental y de archivo. Las fuentes bibliográficas a las que he recurrido para comprender y estudiar el fenómeno del ciego coplero son aquellas especificadas en el estado de la cuestión incluyendo las monografías y ensayos dedicados al estudio del romancero de autores como Antonio Rodríguez-Moñino, María Cruz García de Enterría o Luis Díaz Viana. Estas fuentes las he consultado en el centro de documentación etnográfico de la Fundación Joaquín Díaz y en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. En la referida Fundación he consultado artículos de prensa pertenecientes a revistas y periódicos de finales del siglo XIX como *El Norte de Castilla*, *Los españoles pintados por sí mismos*, o *Estampa*, entre otros, y del siglo XX, en concreto, el artículo publicado por *El Norte de Castilla*, escrito por Joaquín Díaz, dedicado a la figura de Juan de la Cruz y sus mensajes. Allí también escuché numerosas grabaciones de pregones, coplas y romances de ciego de entre las cuales elegí el repertorio de Juan de la Cruz<sup>7</sup>, bajo el consejo de Joaquín Díaz quien, junto con Carlos Porro, me advirtieron del vínculo literario existente entre el ciego coplero y el “Tío de la Tiza”, hecho constatable en el libro de Ricardo Moreno Criado, *Antonio Rodríguez "El Tío de la Tiza" su vida y su obra*, de 1980. En la misma fonoteca escuché por primera vez la pieza de Antonio Rodríguez *En la historia de este pueblo* grabada por un coro en la Antología del Carnaval de Cádiz 1884-1975, volumen I, de 1985. En ese momento comprendí que Juan de la Cruz no solo eligió alguna letra del compositor gaditano, sino también alguna melodía. Por ello, me puse en contacto por correo electrónico con el investigador Santiago Moreno, ponente en el *I Congreso Monográfico de Carnaval "El Tío de la Tiza" Cien años de su muerte (1912-2012)* quien me dirigió hacia el director de tal evento, Javier Osuna, biógrafo de Antonio Rodríguez. La intención de Javier Osuna al escribir “*El Tío de la Tiza*” 1861-1912. *Revisión biográfica*, ha sido esclarecer y reordenar los datos concernientes a la vida de Antonio Rodríguez que se han revelado falsos

---

<sup>7</sup> En el archivo sonoro de la fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz el repertorio de Juan de la Cruz está catalogado bajo la signatura 611 / k.

en la biografía realizada por Ricardo Moreno. Javier Osuna me facilitó las partituras impresas y manuscritas de los tangos gaditanos: Los Gallos y Los Lilas, así como un buen número de grabaciones de los tangos de Antonio Rodríguez, gracias a las que pude descubrir las piezas *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*, *Hablando en broma un día* y *Demuestran las mujeres* que asimismo integran el repertorio de Juan de la Cruz, tanto la melodía como la letra.

Otro tipo de fuentes que he compilado son de carácter oral. Se trata de los testimonios de los familiares de Juan de la Cruz, su hija, Carmen de la Cruz y su nieto, Armando Guerra. En la ficha del disco que contiene la grabación de Teresa López, el epígrafe dedicado a registrar el recopilador indica: “La familia de Armando Guerra”. Busqué en la red el nombre Armando Guerra y afortunadamente di con él. Me acerqué a Manzanares el Real, Madrid, donde reside con su esposa Milagros, quien estuvo presente en las dos conversaciones. Armando me explicó que su madre era el lazarillo de Juan de la Cruz y que al día siguiente ella lo visitaba. Entonces, al día siguiente, escuché el testimonio de Carmen. Los dos encuentros tuvieron lugar el 2 y 3 de marzo de 2013. No he querido utilizar el término “entrevista” porque no sucedió de tal manera. Carmen y Armando expusieron sus recuerdos según se iban encadenando en su memoria y mi participación tenía lugar para aclarar alguna cuestión, redundar en explicaciones o retomar el asunto que nos reunía. Las dos intervenciones fueron grabadas, tras lo cual procedí a su transcripción y análisis a fin de reunir la información (consúltense los anexos 21 y 22). Parte de la transcripción la he incluido en el cuerpo del trabajo para ilustrar o reforzar ideas presentadas y discutidas. Debido a la larga duración de estos encuentros, no he incluido la transcripción íntegra de las conversaciones, omitiendo aquellas secciones en las que los asuntos se desviaban de los datos relevantes para mi investigación. Los testimonios fueron generosos, al igual que el ofrecimiento de cuanta más información pudiesen aportar, por lo cual les estoy agradecida a Carmen y a Armando.

Tras haber recopilado las grabaciones, biografías, ensayos, artículos de prensa y partituras, resultantes de las diferentes indagaciones, procedí a su clasificación, sistematización y tratamiento a fin de organizarlos, analizarlos y compararlos, bajo una serie de criterios que serán explicados en el tercer capítulo de este trabajo. Con respecto a las conversaciones, rastree los distintos asuntos que Carmen y Armando trataron a lo largo de la conversación y los reuní en función de las temáticas establecidas por los estudiosos que

incluyo en el segundo capítulo del trabajo dedicado al examen, interpretación y comprensión del fenómeno del ciego coplero.

Los objetivos de este trabajo, esencialmente en el tercer capítulo, requieren, al mismo tiempo, la puesta en práctica de unos métodos concretos de tratamiento del repertorio y de análisis musical. La primera aproximación al repertorio de Juan de la Cruz la hice a través de escuchas repetidas del mismo a fin de impregnarme del carácter musical de las piezas y marcar las pautas de estudio iniciales. Antes de establecer las fases del análisis, escuché los tangos gaditanos de Antonio Rodríguez para comprobar si alguna melodía cantada por Teresa López también procedía de esta fuente, como lo hacían algunas letras de las canciones. De esta manera, descarté trece piezas y conservé siete cuyas melodías, y cuatro coplas, pertenecían a las composiciones de Antonio Rodríguez. Una vez establecido el repertorio fijé el siguiente esquema: transcribir una a una todas las piezas, ponerlas en común para reconocer sus similitudes y compararlas con las composiciones de Antonio Rodríguez. Para llevar a cabo la tarea comparación, ordené las piezas por conjuntos siguiendo el criterio de agrupar todas las melodías idénticas. Así, obtuve tres conjuntos para los que realicé un tipo de partitura que reflejase las similitudes entre las piezas. Surgen tres partituras de la comparación que establezco entre las melodías de cada conjunto, las cuales presento en el tercer capítulo de este trabajo e incluyo los anexos 15, 16 y 17.

Para ambos tipos de partitura, la transcripción y la de análisis paradigmático, he adaptado los modelos de transcripción convencionales, a fin de facilitar la lectura, sintetizados por el profesor e investigador Enrique Cámara de Landa en el capítulo II “Metodologías de análisis de la música”, de su libro *Etnomusicología*, de 2004. La solución comparativa más adecuada a mis objetivos es la del método de visualización paradigmática de Nicolas Ruwet (Ruwet, 1972 en Cámara de Landa, 2004:436). He analizado el movimiento y comportamiento melódico a través del estudio del contorno resultante de la transcripción de frases melódicas asociadas a dos versos. A fin de denominar los perfiles melódicos he incluido el vocabulario propuesto por Enrique Cámara de Landa en su tesis doctoral *La música de la baguala en el noroeste argentino*, (1994: xi-xiv). Además, he asociado a cada definición de perfil melódico un gráfico que representa el dibujo del movimiento descrito por la melodía. Por último, he recurrido a la asignación de tres símbolos: punto, guión y coma, con el fin de dotar de una articulación a la interpretación silábica de Teresa. Explico los

critérios y procedimientos de transcripción, análisis musical y literario con más detalle en el capítulo tercero de este trabajo.

## I.5. Fuentes consultadas

En el periódico *El Norte de Castilla* del 2 de febrero del 2013, el etnógrafo Joaquín Díaz dedica un artículo a Juan de la Cruz, titulado “Mensaje postal”. Este documento es de gran utilidad pues supone una primera aproximación a la vida y a los recursos empleados por el ciego coplero.

He consultado el pliego de Juan de la Cruz (anexo 18) del que poseo, además, una imagen digitalizada, titulado *Bonita colección de cantares titulados. Amor de Madre. Tercera parte por una cara, y Enlace amoroso entre un soldado y una mora. Segunda parte por la otra cara*. En la colección de canciones se encuentran las seis coplas: “Tarjetas postales somos / aunque venimos de tierra extraña”, “Tarjetas postales somos / que por el mundo vamos corriendo”; “Cariño como el de madre / nunca en el mundo se ha conocido”; “Sin duda la noble España / tiene un destino perro y fatal”; “Pasé por Coruña un día / y una gallega oí que lloraba”; “Presencia España impasible / que abandonándola van sus hijos”. Antonio Rodríguez compuso una copla semejante a esta última en 1889 para el coro Los viejos cooperativos, titulada *Presencia España impasible*. Juan de la Cruz varía ligeramente la letra.

De las partituras de Antonio Rodríguez que Javier Osuna me aportó, he consultado tres ejemplares manuscritos: tango carnavalesco para piano Los Gallos, de Antonio Rodríguez, 1901 (anexo 19); tango carnavalesco para piano Los Lilas, de Rodríguez, 1903 (anexo 20); polka del periquituliqui para piano Los Lilas, no aparecen autor, ni fecha; y un ejemplar impreso en el que aparece en la cubierta: Almacenes de Música, San José, 10, Cádiz, Juan P. Parodi. El conjunto de piezas se titula *El Carnaval de Cádiz. Cantos populares* y eran vendidos por Luis Parodi en la calle E. Dato S. Francisco, 19, Cádiz, siendo este el padre de J. Parodi, primer arreglista de los tangos de Antonio Rodríguez. El precio indicado en la portada es tres pesetas, y en el interior, el tres ha sido tachado con un ocho. Se trata de un tango gaditano de la comparsa Los Gallos “arreglado para piano con letra”. La letra escrita bajo la melodía del arreglo musical es *La colección de gallos que hay en el mundo más importante*, y las letras escritas en las últimas páginas, queriendo decir que se cantan con la melodía que indica la partitura de las primeras páginas, son: *Las mujeres de Cádiz, No hay mujer en el mundo, Demuestran las mujeres, Hablando en broma un día, Cada vez que me acuerdo*. Resulta curioso que aunque Juan Parodi no indique su autoría, el nombre de Antonio

Rodríguez no aparece escrito en ninguna de las cuatro hojas. Este material es importante para reconocer la popularidad de las composiciones de Antonio Rodríguez.

El disco en el cual se encuentra la grabación efectuada por Teresa López, documento que encontré en la Fundación Joaquín Díaz, se incluyen cantos de diversa índole: en mayor número aquellos que su marido utilizaba para la venta de pliegos, y algún ejemplo aislado de coplas que cantaba en el ambiente familiar. El conjunto de coplas destinadas a ejercer el oficio de ciego coplero está constituido por veinte piezas relacionadas con tangos gaditanos por el elemento melódico, y otras seis entre las que se encuentran dos coplas populares probablemente de origen andaluz, dos décimas y una jota. En total, Carmen reconoce en la grabación de su madre veintiséis canciones interpretadas por Juan de la Cruz para el oficio de ciego coplero. A fin de homogeneizar el estudio, me fijé en los veinte tangos gaditanos y constaté que trece de ellos compartían una melodía común, otros cuatro tangos se reunían entorno a otra misma estructura melódica, y así, dos tangos más se agrupaban igualmente, dejando aislado otro tango. En la ficha del disco grabado por Teresa se identificaban algunas letras de las piezas con letras de Antonio Rodríguez, y además, descubrí que el compositor gaditano era autor de tres de las cuatro melodías entorno a las cuales se congregaban los veinte tangos gaditanos. Para concretar los objetivos del examen de este repertorio y analizarlo bajo criterios semejantes, deseché el grupo de trece tangos cuyo soporte melódico no fue compuesto por Antonio Rodríguez y comencé a estudiar las siete piezas restantes, de entre las cuales, cuatro letras son del “Tío de la Tiza” y tres han sido adaptadas por Juan de la Cruz a la estructura melódica de los tangos gaditanos.

Por último, he consultado la compilación de tangos de carnaval editada por la Caja de Ahorros de Jerez en 1985: *Antología del Carnaval de Cádiz 1884-1975*. En el volumen I de este disco encontré el primer indicio melódico con el que pude relacionar las composiciones del “Tío de la Tiza” y de Juan de la Cruz.

## **I.6. Estructura del trabajo**

He dividido el contenido de este trabajo en cuatro capítulos. El primero se destina a presentar, a modo de introducción, el carácter y propósito de esta investigación, justificando su pertinencia y situándola en el contexto de investigaciones y estudios que han abordado asuntos semejantes; este capítulo inicial contiene: I.1. El estado de la cuestión en el que incluyo los estudios previos sobre el fenómeno del ciego coplero y la difusión de la literatura de cordel que me han llevado a establecer los objetivos del trabajo; I.2. El objetivo general y los objetivos específicos; I.3. El marco teórico a partir del cual enfoco el examen de esta manifestación cultural; los métodos de investigación utilizados (I.4.) las principales fuentes (I.5.) que he utilizado para recabar información, proveer al estudio de testimonios reales sobre la vida de Juan de la Cruz y disponer de datos suficientes para abordar cada objetivo trazado en este trabajo. Por último, expongo la estructura del trabajo (I.6) aquí detallada.

En el segundo capítulo presento y contextualizo la figura de Juan de la Cruz como ciego coplero vinculado al fenómeno de finales del siglo XIX en declive progresivo a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Presento igualmente la figura de Antonio Rodríguez, Teresa López, Carmen de la Cruz y Armando Guerra. También trato sobre diversos factores que propiciaron la desaparición del ciego coplero.

En el tercer capítulo he analizado el repertorio de Juan de la Cruz en relación con las influencias ejercidas por el compositor Antonio Rodríguez, la actividad creativa de este ciego coplero y los recursos musicales ligados a la venta de pliegos que utilizó en su interpretación de dicho repertorio.

Por último, el cuarto capítulo está destinado a presentar las conclusiones alcanzadas tras el análisis realizado a lo largo de este trabajo.



## **II. El fenómeno del ciego coplero a finales del siglo XIX y principios del XX en España.**

El primer dato que tienen los familiares de Juan de la Cruz sobre su vida es que fue incluso, lo depositaron en una casa que recogía a niños expósitos en Jaén, lugar del que proviene su apellido, pues a cada incluida le correspondía un apellido: de la Cruz, Expósito, etc. Esto explica la falta de datos sobre su vida anteriores a su encuentro con Teresa López. Ya adulto, y hasta los cuarenta y tres años, regentó una fonda en Fuente de Cantos en la provincia de Badajoz. Con esta edad conoció a Teresa, quien solo contaba con trece años de edad. Al escaparse juntos, Juan tuvo que renunciar a su negocio, huir debido al rechazo de la familia de Teresa y encontrar algún tipo de oficio con el que pudiese ganarse la vida. Antes de tener hijos, según el testimonio de los familiares, recorrían caminos con un carro y ejercían el oficio de ciego coplero, es decir, vendiendo pliegos o “panfletos” como lo denomina su hija Carmen. Juan de la Cruz no era ciego en aquel momento pero ya tenía problemas de visión. Al instalarse en Madrid, trabajó como conductor de ambulancias, pero afectado por una epidemia de tifus, perdió la vista por completo. Según Carmen, esto sucedió cuando ella contaba con dos meses de vida. Carmen de la Cruz es la primera de los cinco hijos que tuvieron Juan y Teresa. A los cinco años, Carmen ya acompañaba a su padre como lazarillo, para la venta de pliegos cuando “se sacaba” la guitarra, o para la venta de cupones. En esta época, Juan de la Cruz estaba asociado a tres ciegos junto con los que organizaba el comercio de estampitas destinadas a las rifas y, posteriormente, el de los cupones de lotería. Carmen alude a anécdotas de la vida de su padre que reflejan la vida pública del Madrid de principios de siglo XX, por ejemplo, tuvieron contacto con guitarristas y cantaores de flamenco como Paco “el Americano” o Pepe “el Molinero”. Algunos datos aportados por Carmen resultan difusos para establecer, por ejemplo, una fecha concreta de fallecimiento de su padre, los años exactos en los que lo acompañó como lazarillo y otros aspectos relativos a la ubicación de la incluida donde fue recogido Juan de la Cruz o la fonda donde trabajó y conoció a Teresa López. Gracias al apoyo memorístico de Armando, he podido delimitar mejor estos elementos.

El hijo de Carmen, Armando Guerra, grabó a Teresa López, su abuela, a finales de los años setenta a fin de guardar las canciones de Juan de la Cruz. Armando es un melómano del flamenco y posee una gran colección de discos de pizarra adquiridos por él mismo en

chatarrerías, con grabaciones del año 1898. En el apartado de metodología de la investigación explico cómo me puse en contacto con los familiares de Juan de la Cruz, así como cuestiones relativas a su testimonio.

Para contextualizar mejor la vida de Juan de la Cruz la información recopilada me permite concretar que Carmen nació el 3 de marzo de 1926 cuando Teresa López tenía 19 años. Por tanto, Teresa López nació en 1907 y falleció en 1983, en Madrid, con setenta y seis años de edad. Por lo que respecta a Juan, siguiendo estos datos y ante la ausencia de otras fuentes de información, puede afirmarse que nació en torno al año 1871 y falleció en 1960, en Madrid, habiendo vivido ochenta y nueve años. En 1920 Juan dejó la fonda y hacia esta fecha probablemente comenzase el oficio de ciego coplero. Es por ello que he considerado su actividad como tal durante dicha década de los años veinte.

Es necesario presentar también a la figura de Antonio Rodríguez, quien compuso algunas piezas que integran el repertorio de Juan de la Cruz. Los datos que se conocen de su vida son abundantes gracias a la revisión biográfica que el investigador del Carnaval de Cádiz Javier Osuna ha realizado en su libro inédito *“El Tío de la Tiza” 1861-1912. Revisión biográfica*. Antonio Rodríguez, apodado “El Tío de la Tiza”, nació en Cádiz en 1861 y falleció en Sevilla en 1912. Fue empleado de la Sociedad cooperativa gaditana de fabricación de gas y compuso tangos gaditanos para los coros del Carnaval de Cádiz, según lo documenta Javier Osuna, desde 1885. Obtuvo gran popularidad a finales del siglo XIX y durante el siglo XX. Conviene explicar, en relación a la autoría del repertorio, que la familia de Juan de la Cruz ha insistido numerosas veces durante las conversaciones en que él fue el autor de sus canciones y que las letras las inventaba porque le “salían de dentro”. Probablemente el ciego coplero creó la letra de algunas de las canciones que recuerdan momentos de su vida de inclusero, o la invención de una madre que nunca conoció. Por el análisis aquí realizado se puede inferir que Juan de la Cruz se apropió de un repertorio ya establecido gracias al cual conformó el suyo propio, hecho que no contradice su implicación personal ideológica y artística.

Con la misma métrica del tango que Rodríguez compuso para sus “Viejos Cooperativos” de 1888, se escribieron después por toda España infinidad de tangos patrióticos alusivos a las guerras de Cuba y Filipinas, llegándose a editar en hojas impresas en la imprenta Universal de Madrid, todos ellos bajo el patrón musical del hermoso tango corto que “El Tío de la Tiza” popularizó por todo el país (Osuna, inédito: 19)

Este testimonio constituye uno de los indicios que demuestran la enorme difusión de sus piezas. Y es en este punto, donde se produce el encuentro con Juan de la Cruz, pues representa uno de tantos ciegos copleros que difundieron los tangos gaditanos del “Tío de la Tiza”.

Varios motivos me llevan a denominar “fenómeno” al mundo que englobó las actividades realizadas por los copleros. Una de las numerosas actividades era de naturaleza profesional, pues estos personajes ejercían el oficio del canto y la venta de pliegos. También se asocia su tarea con el cumplimiento de funciones socio-culturales, como la de difusión de noticias por el territorio español o aun la de transmisión oral de la información.

En el marco teórico del primer capítulo se indicaba la pertinencia en este trabajo de crear una etnografía centrada en el sujeto (Rice, 2004). En función de los elementos expuestos por el etnomusicólogo, la estructura del presente capítulo se organiza de modo a cumplir el objetivo principal por el cual busco relacionar a Juan de la Cruz con el fenómeno del ciego coplero de finales del siglo XIX y principios del XX. Rice crea unos gráficos en los cuales sintetiza en tres dimensiones la información de sus estudios: el espacio, el tiempo y la metáfora. La organización de los apartados resulta de la explicación de las tres metáforas que he establecido, según la propuesta de Rice, a saber: “la música como comportamiento social”, “la música como mercancía” y “la música como arte”. La experiencia musical de Juan de la Cruz dentro del fenómeno del ciego coplero integra las tres metáforas siguiendo la idea de Marc Slobin “todos somos culturas musicales individuales” (Slobin, 1993: ix en Rice, 2003:95). En cada uno de los tres epígrafes explicativos del significado de cada metáfora en el contexto de Juan de la Cruz, describo tres marcos: el subcultural, es decir, el espacio en el que ejerce su oficio, el local en Madrid, y el nacional en España. La dimensión temporal se desarrolla en dos tiempos, uno más amplio que abarca el fenómeno del ciego coplero de finales del siglo XIX hasta su desaparición, y otro más reducido que comprende los años en los que Juan de la Cruz ejerció el oficio, durante las décadas de los años veinte y cuarenta. He adaptado este procedimiento al análisis del fenómeno, pues considero que facilita la visión de conjunto de tal manifestación y evita el aislamiento de sus características.

Mercancía	Venta de pliegos y cupones	Ubicación Recorrido Gremio	Leyes
Comportamiento social	Mediador cultural	Marginalidad Mendicidad	Censura Desaparición
Arte	Interpretación Creación	Pliegos Imprentas Público	Productos musicales ligados a la recepción: prensa, literatura, estudios.
Tiempo	Subcultural	Local	Nacional
Década '20-Década '40	Oficio	Madrid	España

Cuadro 1. Esquema en el que se representan las dimensiones espacial, temporal y de la metáfora

## II.1. Contexto socio-cultural del coplero e influencias que ejerce en el oficio

Este apartado se corresponde con la metáfora: “la música como comportamiento social”, siguiendo la propuesta de Rice, y apunta a explicar el contexto de extinción del fenómeno del ciego coplero formulado en la hipótesis de este trabajo. Varios autores han considerado la figura del ciego como un mediador cultural por cuanto su oficio es significativo, lo que sitúa esta reflexión en el nivel subcultural (García Castañeda, 1999; Díaz, 1996; Díaz Viana, 1987; Marco, 1977). Luis Díaz Viana da muestra de la fuerza mediática de este fenómeno:

Hasta época muy reciente (que sobrepasa los años 50), funcionó un verdadero circuito comercial de creación, impresión y difusión de un suceso acaecido en Murcia por toda la Península en poco tiempo y que un poeta que escribía en Canarias viera impresa su obra en Madrid y voceada como mercancía fresca por copleros ambulantes en Soria y en Guadalajara (Díaz Viana, 1987a:3).

Esta fuerza mediática es posible gracias a las múltiples funciones que cumple el ciego coplero en la sociedad y la cultura. Una de ellas es la de difusor de noticias y de canciones. Por un lado, su popularidad era tal que hacía circular la información llegando a alterar la estabilidad social: “Las autoridades fueron conscientes de este peligro [el ciego pasaba inadvertido] y de lo que representaba el ciego como amplificador de las quejas, como mediador de las críticas y caja de resonancia que podía modificar, manipular o distorsionar las noticias para darles un significado u otro” (Álvarez Barrientos, 1987:319). Y por otro lado, cumple el coplero la función de transmisor oral. Joaquín Marco aporta una reflexión acerca de ello: “La figura del ciego transmisor oral o del recitador (ya que no siempre era ciego) constituye una curiosa forma de mediación, cercana a las características de la literatura primitiva.” (Marco, 1977:34). Para poder apreciar esta faceta, semejante a la de los *griots* africanos, es preciso conocer el gran número de grabaciones que se han recopilado en la fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz con ejemplos de pregones, romances, coplas y otros géneros, aportados por las personas que constituían la clientela y el público de los ciegos copleros, hasta mediados del siglo XX.

La mediación cultural a la que me estoy refiriendo al ilustrar la figura del ciego coplero a partir de las reflexiones de estudiosos del fenómeno, fue ejercida en un contexto

particular, también común a los ejemplos que se puedan encontrar en otros países de Europa. Este contexto es, por lo general, marginal. No sólo por su situación geográfica, sino también por el comportamiento social de los ciegos copleros. Partiendo del marco local madrileño, Juan de la Cruz vivió en un barrio de chabolas después de la Guerra Civil convertido posteriormente en la calle Jaime el Conquistador, tal y como lo cuentan Carmen y Armando.

C: En la guerra nos quedamos en la calle pues nos tiraron la casa de una bomba. Y resulta que no estábamos en ella. Gracias a Dios, estábamos en el extranjero nosotros. Primero en Cataluña. Fuimos de Cataluña a Francia, hemos recorrido medio mundo. Entonces cuando volvimos no teníamos casa, la había derribado una bomba, fue en la calle Rodas donde vivíamos entonces. Y nos fuimos... hicieron unas chabolas y allí nos fuimos a vivir y en las chabolas.

Ar: En Jaime el Conquistador unas chabolas de gitanos.

El ambiente marginal del coplero no es considerado por Joaquín Díaz una condición social, sino una manera de insertarse en el contexto que le aportaba la jerga, la clientela, y la posibilidad de burlar algunas leyes para poder ejercer el oficio: “Todo este ajetreo y sus relaciones con diferentes estratos sociales (sobre todo con los más bajos, dados su nomadismo y su falta de recursos), le convierten en un perfecto conocedor del mundo marginal con el que comparte lenguaje y formas, pero del que siempre procura, conscientemente o no, diferenciarse” (Díaz, 1996:15). Coincido con este planteamiento, puesto que los gremios creados por los ciegos les permitían manejar ciertos privilegios, como se expuso anteriormente, en el ambiente marginal al contrario que otros grupos sociales. Los ciegos han sido considerados además, por el historiador Cristóbal Espejo, unos “aristócratas de la pobreza”, al proveerse de organizaciones que los acogían y protegían, como las cofradías y hermandades, y así se aseguraban el monopolio de la venta de la literatura de cordel (Espejo, 1925 en Botrel, 1973).

Joaquín Álvarez Barrientos considera el “carácter itinerante” del ciego indicio de marginalidad “que le acerca a otros grupos también mal vistos, como eran gitanos, actores y bandoleros” (Álvarez Barrientos, 1987:315). La itinerancia, dentro de un sistema de valores que favorece la residencia fija, era mal considerada. Además, según afirma Joaquín Álvarez Barrientos, el ciego tiene problemas con la justicia debido a su voluntad de evadirla a fin de subsistir: “En sus problemas con las autoridades, se perfila como un tipo que vive a medio

camino entre la mendicidad y la legalidad” (*Ibid.*:318). Existía incluso una forma de marginalización entre ellos:

Debemos hacer una distinción entre aquellos invidentes que pertenecían a la Hermandad de la Visitación y los que iban por libre, considerados mendigos por los ciegos de la Visitación. Estos intentaban por todos los medios diferenciarse para mantener su estado y sus privilegios. Por ejemplo, estaban eximidos del pago de impuestos y alcabalas desde el siglo XIII, así como de la obligación de admitir tropas en sus casas (*Ibid.*:314-318).

El coplero se inserta históricamente en la sociedad de manera marginal y se relaciona con las clases más populares. Este es uno de los motivos por el cual es confundido con frecuencia con los mendigos. El material que vende no es atractivo para las élites, por ello al identificarse con las personas más humildes se asegura una clientela que, aunque pobre, mantiene su economía de subsistencia.

Respecto al contexto de Juan de la Cruz, se sabe que vivió en las barriadas marginales de Madrid. Carmen también aporta ejemplos de su relación con la justicia.

C: Salíamos por Madrid cuando él ya no alcanzaba... (...) Varias noches nos hemos quedado solas con el carro porque (...) estaba cantando, y le cogían y les quitaban las coplas que llevaba y le metían al calabozo. (...) Y le metían al calabozo, pues porque cantaba coplas que no...

C: No vendía, no le compraban y entonces se salió de ahí y se puso a vender los cupones solo pero sin... que fue cuando le pillaron con la guitarra tocando. (...) Es que no se podían vender cupones y pedir. Y si vas con la guitarra, estás, porque estás pidiendo, claro. (...) Es que si pedías no podías vender, estaba prohibida la mendicidad.

Otro aspecto que reúne las cualidades por las que se supone marginal al coplero es el repertorio, considerado irreverente por su contenido, según Cesar Ramos es el “carácter "contracultural", inconformista de la copla” (Ramos, 1996:41). En el caso de Juan de la Cruz, según Carmen, la reacción de las autoridades impedía más bien cantar, tocar la guitarra y vender sus pliegos, que expresar las letras de sus coplas. Sin embargo, se revela más hiriente el contenido de *Un once de febrero*, canción con la que Juan de la Cruz pide de nuevo la República durante el reinado de Alfonso XIII, que una pieza instrumental interpretada por un organillero. Ante la falta de datos, no se puede ahondar mucho más en la cuestión, si bien,

más adelante se explica el sentido de las letras que Juan de la Cruz escogió. Así, se puede entrever su denuncia de la sociedad particular y las posibles causas de sus encarcelamientos.

Se pregunta el investigador Timothy Rice: ¿Bajo qué condiciones la música deja de ser una experiencia estética complaciente para convertirse en símbolo repulsivo de políticas odiosas? ¿Por qué los estados totalitarios reprimen, censuran e incluso liquidan a los artistas que “simplemente” hacen música y cantan sus canciones? Es necesario dedicar una reflexión acerca de estas fuerzas exteriores que desestructuran el comportamiento social del ciego coplero que se viene describiendo, y qué consecuencias conlleva esta situación. Conviene señalar que estas “fuerzas” modifican el sentido del oficio del coplero, tanto material como psicológicamente, hasta convertirlo de manera progresiva en una situación de mendicidad. Una actividad que estuvo regulada durante siglos, pasa a convertirse en ilegal y ser susceptible de persecución desde principios del siglo XX. Para responder a las preguntas de Rice, es pertinente abordar la cuestión de la censura como uno de los motivos principales de la desaparición progresiva del ciego coplero a mediados del siglo XX. Según Luis Estepa:

El medio urbano deviene progresivamente cada vez más hostil a los copleros; en Valladolid se dejan oír ruidosas protestas en la prensa: “tenemos la desgracia de sufrir, como siempre, los gritos de los ciegos” (...) Y surge también la censura como obstáculo para la difusión pública del romance. En la novela *El pilluelo de Madrid* (1840) de Alfonso García Tejero (¿-1890) se advierte: “Estas (coplas) que vamos a entonar no las podemos arrojar por los aires ni en la Puerta del Sol ni en la calle Carretas por la sencilla y poderosa razón de que no hay libertad de canto...Nuestras gargantas están oprimidas y no falta más que nos cuelguen de un árbol como los perros” (Estepa, 1998:103-104)

La censura se dirige contra la temática irreverente de las coplas, es decir, contra lo “antiartístico” como advierte Joaquín Díaz al revisar unos documentos del impresor Rodríguez Llano, y contra el modo de vida marginal asociado a la música ambulante (Díaz, 1996:56).

Además de la desestructuración que supone la imposición de la censura, el sentido de las funciones ejercidas por el ciego coplero va a verse desplazado. La especialización de los medios de comunicación, sobre todo el auge de la prensa y la radio, y más adelante, la televisión, sintetizan y aíslan las distintas facetas reunidas en la figura del ciego coplero. Joaquín Marco da cuenta de ello: “Lentamente, el ciego, transmisor oral, se sustituye por el simple vendedor callejero y lentamente también, ya a principios de nuestro siglo, la prensa

amarilla arrebatará en buena parte el destacado lugar del pliego de cordel.” (Marco, 1977:34). Esto es lo que sucedió con la actividad profesional de Juan de la Cruz, quien estuvo obligado a alternar la venta de cupones de rifas o loterías, con la ya perseguida venta y canto de pliegos. Y finalmente, abandonó la idea de salir con la guitarra para que no lo relacionasen con un mendigo y evitar que lo encarcelasen.

La consecuencia de la imposición de la censura y del cambio en los modos de vida se evidencia en el desconocimiento que se tiene actualmente de esta figura, debido a su ausencia de la vida pública. Es decir, su desaparición como describe Julio Caro Baroja:

La literatura de cordel (...) terminó esta en Córdoba y Sevilla, en Madrid y en otras capitales de modos distintos. En ellas fueron desapareciendo, poco a poco, las humildes imprentas con sus cajas arcaicas, con sus colecciones de tacos de madera para hacer grabados, con sus tornos y prensas. Los ciegos callejeros se hicieron cada día más raros. Los guitarristas ambulantes, frecuentes en el Madrid de 1920 y aun el de 1925, serían imposibles de imaginar en el Madrid motorizado y ajetreado de hoy. Pero es que hasta los personajes objeto de estas composiciones a fines de siglo (nada digamos de otros anteriores) desaparecen de la circulación callejera. (...) Toda una artesanía se iba, o había desaparecido ya: todo un mundo ideológico y técnico. El siglo XIX pudo recibir la herencia del XVIII, del XII y aun del XVI. El siglo XX la rechaza, al fin, como un alimento inadecuado (Caro Baroja, 1969:310-311).

Las influencias que ejerce el contexto socio-cultural en el comportamiento social del coplero son de diversa índole y esto afecta a su experiencia musical. Ya se han presentado los motivos por los cuales desaparece la figura y el fenómeno del ciego coplero. Además, conviene destacar la inadecuación del modo de vida económico de estos músicos ambulantes basado en la subsistencia, con respecto al sistema actual de organización de los recursos, basado en el beneficio, que se desarrolla a nivel mundial a partir de la segunda Revolución Industrial. Las transacciones comerciales del ciego coplero, por lo general, son de naturaleza marginal, al igual que el entorno del que proviene esta figura. Es decir, que la venta de pliegos no resulta una actividad lucrativa a gran escala, sino un sistema paliativo de subsistencia de ciertos grupos en la sociedad. El sistema de economía liberal que se desarrolla en Europa desde principios del siglo XVII y se mundializa progresivamente desde finales del siglo XIX regula todos los ámbitos de la vida laboral, y en su organización, lo marginal, es precedero. Además, si se atiende al problema de la especialización del trabajo, la gestión de los recursos supone para el coplero la puesta en práctica de abundantes fórmulas comunicativas integradas

a su discurso para garantizar un éxito que se traduce en pocas ganancias. Por el contrario, el sistema económico capitalista gestiona la producción en base al ahorro del coste de recursos materiales y humanos. A mi modo de ver, la índole comercial a nivel global del sistema rebasa la índole comercial del fenómeno del ciego coplero a nivel subcultural, local y nacional, indiferente a la economía de recursos.

## II.2. “Un negocio de imprentas, pliegos y copleros”

Luis Díaz Viana denomina así al fenómeno del ciego coplero poniendo de manifiesto la índole comercial y la difusión de *papeles* y noticias (Díaz Viana, 1987:4). Remito a Timothy Rice a fin de explicar el sentido de la metáfora “la música como mercancía”. Para el investigador, tratar esta relación es un reto en los estudios etnomusicológicos y representa “la habilidad de los músicos en muchos escenarios sociogeográficos para intercambiar sus interpretaciones y sus productos grabados por dinero o por otros productos mercantiles” (Rice, 2004:111). Según esta reflexión, se considera al coplero como el único actor en la toma de decisiones y puesta en práctica de su venta. Sin embargo, al formar parte de un sistema económico y gremial, es necesario observar las normas que rigen este sistema, porque son las que van a decidir el rumbo del fenómeno en España. En el presente apartado se explican las estrategias llevadas a cabo por los ciegos copleros con el fin de garantizar la viabilidad de su oficio, objeto de estudio formulado en la hipótesis de este trabajo.

La primera ley que rige este mundo comercial es simplemente la de la oferta y la demanda, como apunta Julio Caro Baroja, en cuanto al intercambio de dinero por información impresa en un soporte material (Caro Baroja, 1969:437). Pero estos intercambios estuvieron auspiciados por una serie de normas que desde la Edad Media otorgaban el derecho de venta a los ciegos, como lo muestra Joaquín Díaz a través de las *Reales ordenanzas y Pragmáticas (1527-1567)*: “Que los que fuesen verdaderamente ciegos puedan pedir limosna sin licencia alguna en los lugares donde fuesen naturales o moradores, y en los lugares dentro de las seis leguas, según arriba es dicho que han de pedir los pobres naturales estando confesados y comulgados” (Díaz, 1996:14). En dicha *Ordenanza*, se regulaba el territorio por el que podían vender coplas aquellos realmente privados de la vista. Los ciegos copleros tenían un vínculo estrecho con el trayecto que realizaban y el lugar que ocupaban en calles o plazas, aspecto del que da cuenta Julio Caro Baroja a través de sus impresiones y recuerdos: “uno que se situaba en la esquina de la calle de Alcalá y el Prado, cantando las excelencias de los santos del día, u otro que con voz sonora invocaba única y exclusivamente a la Sagrada Virgen del Carmen, junto a Correos o cerca de la puerta de San Luis” (Caro Baroja, 1969:61). La estrategia comercial incluía proveerse la mejor ubicación. Según señala Joaquín Álvarez Barrientos, la movilidad es la base de la subsistencia del ciego, “es esta condición de itinerante la que le va a permitir conocer mejor que nadie el verdadero estado de la nación, los gustos de la gente, sus formas de vida y todo aquello que valoran o desprecian” (Álvarez Barrientos, 1987:315). La

experiencia musical de Juan de la Cruz, identificada con la actividad mercantil sujeta a la movilidad, se desarrollaba, según el testimonio de su hija Carmen, de la manera que sigue:

Cuando estábamos, que íbamos después de los cupones, a tocar la guitarra, íbamos a la calle de Dos Hermanas esas calles... las mujeres... [se refiere a las prostitutas] “Estas sí que son las que... Son personas que tienen corazón”, me decía mi padre. (...) Y cantaba primero las del amor de la madre, luego cantaba las otras, y cuando ya las veía que estaban enternecidas entonces empezaba a cantar las de chunda. Cantaba la del *Tabernero*, cantaba la del *Tipitín, tipitón*. (...) Y luego ya, cuando ya las había hecho llorar, sacaba ya las de guasa.

La índole comercial está estrechamente ligada a la utilización de recursos orales y musicales. El oficio de ciego coplero reúne, como se expuso en la introducción, las cualidades profesionales de los pregoneros, los voceros y los buhoneros: hace saber a todos, por medio de fórmulas llamativas, algo que representa a todos los que se reúnen en torno a él.

Además de los invidentes, los más desfavorecidos fueron tomados en cuenta para este tipo de actividad comercial según se indica en *El Norte de Castilla* a fecha de 23 de febrero de 1870: “prohíben la mendicidad ‘exceptuando ciegos, impedidos y ancianos quienes podrán implorar la caridad, absteniéndose de hacerlo con voces y ademanes que llamen la atención y molesten al público’” (Díaz, 1996:37). Joaquín Díaz incluye una *Real Orden*, de finales del siglo XIX, por la que se regula la libertad de venta, según se indica en *El Norte de Castilla* a fecha de 7 de diciembre de 1876:

La Reina (Q.D.G.) se ha dignado mandar prevenga a V.S. el más estricto cumplimiento de las disposiciones siguientes:

1. Que se observe la más escrupulosa vigilancia para que ningún romance ni impreso de cualquier otra clase se publique sin haberse sometido de antemano, y como prescribe el artículo 3º de la ley vigente, a la previa censura de los fiscales de imprenta en los puntos donde dichos funcionarios existan, y en los que no los hubiese, a la autoridad local.
2. Que encarezca V.S. a estas autoridades que en la censura de dichos impresos sean severos, no permitiendo la publicación de aquellos que no contengan una lectura digna y moralizadora, y menos los que se ocupen de Misterios de la Santa Religión, milagros de santos u otra materia de esta naturaleza o índole, siempre que dichos asuntos no estén tratados con la reverencia, delicadeza y verdad que debe apetecerse.

3. Que desde luego proceda V.S. a sujetar a la censura los ya publicados que no tuvieran este requisito, retirando de la venta los que no tienen las condiciones antes indicadas.

Además de las leyes que regulaban el oficio, el ciego gozó de un estatus especial que le permitía ganarse la vida vendiendo las coplas que cantaba y supo asociarse con otros ciegos. Una de las más importantes asociaciones fue la Hermandad de Ciegos de Madrid, creada en 1581 y disuelta en 1836. Otros tipos de asociaciones o cofradías persistieron, y ese empeño por agruparse dio lugar a la fundación de la ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles) en 1938. Domingo Faustino Sarmiento describió, en la revista *Contrastes madrileños* de 1846, este tipo de comportamiento gremial, además de hacer un repaso rápido a su comportamiento artístico:

Los ciegos en España forman una clase social, con fueros i ocupación peculiar. El ciego no anda solo, sino que aunados varios en una asociación industrial i artística, a la vez forman una ópera ambulante que canta i acompaña con guitarra i bandurria las letrillas que ellos mismos componen o que les proveen poetas de ciegos, último escalón de la jerarquía poética de la España, que comienza en lo alto, no sé donde [sic], pues en España todo individuo es poeta [sic] desde el ministro de finanzas, hasta el actor del teatro (Sarmiento, 1846:41 en Esteban, 2004:43)

El conjunto de normas a las que estaba sujeta la actividad de venta del ciego coplero, pone de manifiesto la índole comercial de la experiencia musical de Juan de la Cruz en la que se integraba el recorrido por diversos lugares a fin de realizar las transacciones mercantiles necesarias para la venta de pliegos. Uno de estos lugares eran las imprentas. En Madrid, desde mediados del siglo XIX hasta la consolidación de las primeras empresas tipográficas un siglo después existía, entre otras, la imprenta de Marés y Minuesa que fue retomada por los sucesores de Marés vendiendo material en diferentes despachos. Según el testimonio de Carmen de la Cruz, su padre compraba los pliegos en la imprenta de la calle Rodas, una de las especializadas en literatura de cordel:

Le hacían las cuartillas una imprenta que había en la calle Rodas, hacia la parte que está abajo. Le hacían unas cuartillas. Las había en verde, en color granate, azul y cada cuartilla llevaba cuatro letras de colores. Cuatro canciones, eran una hoja y se cerraba y había por cada lámina una canción y eran una a cinco céntimos, no una de céntimo, dos no sé cuántas, bueno es igual, pero hacía con las cuartillas.

La importancia de la imprenta es crucial para la reproducción del pliego y la cadena comercial que se establecía con el ciego, ante la ausencia de uno de ellos, el coplero no podría ejercer su oficio y sería un músico ambulante de otra índole. Joaquín Marco da una muestra de la existencia de pequeñas imprentas dedicadas a este tipo de literatura, romances y coplas:

A principios del siglo XIX, los grandes centros distribuidores de romances, principalmente Barcelona, Valladolid, Madrid, Córdoba y Valencia, controlan prácticamente la producción, pero otras ciudades como Reus, Palma de Mallorca, Lérida, Granada o Málaga tienen ya un peso considerable, a las que se suman ciudades de menor entidad como Alcoy, Barbastro, Calatayud, Logroño, etc. Las reimpressiones y la circulación del pliego utilizado por una y otras imprentas son frequentísimas (Marco, 1977:107)

La difusión establecía un vínculo estrecho con el medio de transporte. La venta de pliegos y su diseminación por el territorio español se realizaban a pie, en burro, o en carro, y el ciego suponía la única fuente de información en algunos lugares. El esfuerzo físico que llevaban a cabo estos músicos ambulantes era continuo, tanto durante la interpretación de las coplas, como en los largos recorridos. La profesión no escatimaba en medios por muy rústicos que fuesen. Puesto que el oficio estuvo directamente relacionado con la configuración del repertorio, esta movilidad permitió, como indica Joaquín Díaz, ampliarlo y encontrar nuevas fuentes de inspiración. Porque tantos terrenos que el coplero recorre le sirven de “banco de pruebas para comprobar en qué lugares puede, y cuáles no, cargar las tintas sobre el sentimiento o la sensiblería” (Díaz, 1996:15).

Otro aspecto que señalan los autores son las “trifulcas” entre ciegos, originadas por discusiones acerca de la ubicación u otros motivos que ponían en peligro la venta. La dimensión espacial se convertía en una estrategia comercial. En la obra *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, se explicita la provocación hecha a los ciegos por parte de “el Cojuelo” y las consecuencias de esto:

Y sobre la entonación de las coplas metió el Cojuelo tanta cizaña entre los ciegos que, arrempujándose primero, y cayendo dellos en el pilón de la fuente, y esotros en el suelo, volviéndose a juntar, se mataron a palos, dando barato [en nota al pie: recibiendo palos también los de camino y mirones], de camino, a los oyentes, que les respondieron con algunos puñetes y coces (Vélez de Guevara, 2004 [1641]:126).

Respecto a las experiencias de este tipo que tuvo Juan de la Cruz, su nieto Armando cuenta:

Fue aquí en Madrid en una pelea de ciegos que hubo. Los ciegos se peleaban a bastonazos. Principalmente fue con otro que le llamaban Serapio, fue con los principios de la Once, de los cupones. Fue en la calle Sacramento y allí pues se pelearon. (Alba: ¿Se pelearon por el sitio?) No sé por qué, el caso es que se picaban mucho esos dos, no se llevaban nada bien. No cantaba Serapio, no cantaba, solo vendía cupones. Pero bueno, había un pique entre ellos que no sé qué le dijo Serapio a mi abuelo y mi abuelo le dijo a mi madre "Hija acércame a Serapio acércame, ponme delante de él y vete corriendo". Ella lo llevó. Se lio, todos los ciegos a bastonazos. Claro, y lo detuvieron (Armando, entrevista personal).

Hasta aquí se han expuesto las normas que regularon a nivel nacional la circulación de pliegos y copleros además de aspectos que en este oficio cobraron especial relevancia en relación con la dimensión espacial: la movilidad, la ubicación y el medio de transporte. Por último, a nivel subcultural, queda por revisar el caso particular de Juan de la Cruz: ¿Cómo devino ciego coplero? ¿En qué consistía su oficio? He organizado el testimonio de Carmen, hija de Juan de la Cruz, para responder a estas preguntas. “C” es la inicial de Carmen, “Ar” es la primera sílaba de Armando y “Alba” entre paréntesis seguido de una pregunta o afirmación, son mis intervenciones. Como señalé en el apartado dedicado a explicar la metodología utilizada en este trabajo, Carmen y Armando expusieron sus recuerdos según se iban encadenando en su memoria y mi participación tuvo lugar para aclarar alguna cuestión, redundar en explicaciones o retomar el asunto que nos reunía.

C: Mi padre tenía una pequeña fonda, eso que es lo que decía antes que no lo he dicho, que no sabía si era una fonda o una... era una fonda. (...) Sí era suya pero lo perdió todo cuando se escapó con la mocica [Teresa López, madre de Carmen]. Y era una pensión, era suyo.

C: A los dos meses de yo nacer se quedó ciego. Desde entonces no le quedó otra. (Alba: Entonces, antes no...) No, no, antes no. Si fue conduciendo una ambulancia (Alba: ¿Era conductor?) Hasta que se quedó ciego. Le dio el tifus y se quedó ciego. Antes, ya te digo que tenía una fonda. Cuando se llevó a mi madre tenía una fonda y tuvo que dejar todo por mi madre y se vino con ella a Madrid. Y ya estaba malo de la vista o lo que fuera.

C: Porque yo era la mayor de cinco hermanos y eran todos pequeños y la que fui desde los cinco años estuve con mi padre en la calle. Primero con la guitarra, luego vendiendo cupones. Cuando empezaban los cupones (...) se vendían con chokolatinas. (...) Sí, los cupones, eran

unas rifas. Luego se pusieron a vender y eran, eran dibujos, eran distintos no eran cupones (...) Eran, como estampitas. (Alba. ¿Anterior a lo de la ONCE?). Era lo primero que había, (...) Estaba el centro de los ciegos, estaba en la calle del Pez, me parece que era en el 11 o el 9. (...) Era cuatro ciegos, el director era ciego, todos nos conocíamos y el secretario era ciego y todos eran ciegos. Yo lo que no me puedo explicar cómo pueden valerse para todo... Eran todos ciegos.

C: Yo iba acompañándole con los cupones, cuando no sacaba suficiente con los cupones pues tenía que comer y cogía la guitarra. (...) Y muchas veces ahí en Dos Hermanas, por estos pueblos, que decía mi padre decía: “Vamos para ahí que esa gente son las que sueltan” Y nos íbamos para allá a cantar.

Ar: Mi abuelo andaba por las calles, cantando y se ponía en una esquina, se ponía en otro lado y si se terciaba cantar en un mesón o en un sitio que le permitían, pues era como se ganaba la vida. Y mi madre poniendo el borreguillo ahí, a recoger. Era un trabajillo.

C: Yo de 15 años, mi padre tengo recuerdos de él. Tal como uno que iba yo con los cupones, y pasé a un bar, y oyó jaleo y fue que ya no volví a salir más con él. Que ya no me dejó ir mi madre más con él. (...) Y oyó jaleo dentro del bar, y como yo no salía entré pa dentro del bar, se lio a dar palos adentro hasta que me encontró. Ya fue un hermano mío con él con los cupones. (...) Le dieron un quiosco la sociedad pero en todo el día no vendía ya no podía salir con la guitarra entonces tuvo que dejar el quiosco.

C: A cinco céntimos, no sé, ya no me acuerdo tampoco. (Armando: ¿tú te acuerdas si llevaba impreso el precio?) No me puedo acordar, no me puedo acordar, yo sé que las vendíamos. Y yo, después de que cantábamos, yo cogía y me las compraban. Las comprábamos allí y nos las imprimían allí [en la calle Rodas en Madrid] y luego las vendíamos. (...) A él se las hacían allí, yo me acuerdo que él las llevaba y las hacían. Las escribían en la imprenta. Muchas veces se juntaba con algunos ciegos y eso de los que andaban y andaban. Luego ya las tenía grabadas. (...) Yo no sé si él, cuando salimos con el carro, fue cuando él las mandó de imprimir, que fue cuando salió y se iba con la abuela a cantar con ella. Pero entonces yo no iba con él, iba la abuela. Yo cuando las vendía con mi madre, yo he ido con él a imprentas y las tenían imprimidas. Pero esas, sabe Dios desde cuando las tendrían imprimidas.

C: Yo tengo así como una “nubedosa”, una cosa así como en sueños. Que se unió a otro ciego con un violín que decía que decía que eran hermanos que se habían escapado juntos de la inclusa, yo me acuerdo que eso fue cuando yo era muy pequeña. (...) Una vez se encontró con él yendo conmigo y cantando estaban, cantando los dos. Cada uno por un lado, unas cosas

pero distintas, no era lo de mi padre, yo me acuerdo que se decían “Hombre” y se abrazaban “Hermano”. (Alba: ¿era ciego este señor?). El otro era, no era... el otro veía algo, muy poquito pero veía, porque fue el que vio a mi padre. El que dijo que eran hermanos. Y poco tiempo después no sé si me acuerdo si fue ese o fue otro que tenía un violín entonces era yo pequeña, entonces yo no iba con él. Iba mi madre que fue cuando estuvimos por ahí que fue cuando se encontró con él.

Juan de la Cruz escogió el oficio de ciego coplero tras haber regentado una fonda y haber conducido ambulancias. Al parecer, desde que dejó la pensión, por escaparse con Teresa López quien tenía treinta años menos que él, cantaron juntos por los pueblos durante un tiempo. Cuando se asoció a un grupo de ciegos para vender cupones no ganaba lo suficiente como al vender coplas, lo que pone de manifiesto que el fenómeno, aun estando en vías de desaparición, permitía mantenerse económicamente. Gracias al testimonio de Carmen, se puede reconocer el circuito recorrido por su padre y otros copleros a los que estaba asociado e incluso con los que compartía escenario e imprentas. El testimonio de Carmen muestra que su padre eligió ejercer ese oficio poniendo de manifiesto las ventajas que ofrecía y la adecuación a su discapacidad.

### II.3. La índole artística de la actividad del ciego coplero

Timothy Rice establece la metáfora “la música es arte” advirtiendo de “la distinción convencional entre arte y oficio, o artesanía” (Rice, 2004:110). Esta idea resulta relevante a fin de poner en relieve el comportamiento musical de Juan de la Cruz a través del examen de las diferentes actividades que engloba esta metáfora: creación y recepción de influencias para la configuración del repertorio, interpretación, y recepción. El examen de estas cuestiones está vinculado al capítulo tercero en el que se explican, a partir del análisis musical de las piezas, las elecciones tomadas por Juan de la Cruz para especializarse en un tipo de repertorio.

La creación e actuación de estos músicos ambulantes vendedores de pliegos consistía en configurar un repertorio a partir de recursos orales y musicales, coplas, romances, y géneros variados de la canción e interpretarlo frente al público que era a su vez su cliente. En primer lugar, los recursos utilizados por Juan de la Cruz son ilustrados por Joaquín Díaz en su artículo “Mensaje postal” publicado en *El Norte de Castilla* en 2013. En este documento el autor recrea la biografía de Juan de la Cruz a través de las letras de sus canciones y el testimonio de sus familiares. El autor narra buena parte de su vida y destaca la utilización del recurso de hacer hablar a las tarjetas postales: “De este modo, haciendo hablar a las postales que eran un medio rápido, fiable, económico y seguro de transmisión de mensajes, su aserto tenía todas las garantías de llegar directamente a la emoción del público y además ser aceptado sin dudas” (Díaz, 2013:15). El autor afirma que este recurso estaba directamente relacionado con los sentimientos de los clientes como lo expresaba Carmen más arriba refiriéndose a su padre “enterneciendo” a las mujeres de la calle Dos Hermanas. La creación del repertorio no estaba al abrigo de influencias. El testimonio de Carmen da a conocer una de las fuentes de inspiración principales de su padre.

C: Yo con mi padre cuando salíamos con los cupones y habíamos vendido todo y había recogido [...] cogía, y se subía, (...) en el puente de Vallecas, en el tercer piso. En esa plaza que hay nada más que entrar así a la vuelta. Había una casa que vendían discos pero arriba en el piso y allí nos subíamos. Y a mi padre, los discos de mi hijo le ha venido de mi padre, porque mi padre en aquellos tiempos eran discos de carbón y se iba a las casa de discos y se sentaba para que le pusieran discos y apartaba los que le gustaban y se tiraba todas las tardes para cogerse cuatro o cinco discos que le gustaban.

Es posible que esta afición le llevase a recurrir a melodías y coplas que fuesen de su gusto o que estuviesen de moda para integrarlas en su repertorio. Joaquín Álvarez Barrientos relaciona la utilización de la “jerigonza”, lenguaje codificado relacionado con algunos gremios, con el entorno marginal en el que desarrollaba su actividad el ciego coplero: “Además de ser un medio de comunicación, una forma de hacer arte, etc., resulta ser una fuente de ocultación y uno de los elementos más importantes a la hora de dar cohesión a un grupo social” (Álvarez Barrientos, 1987:315). Este recurso constituía un elemento identificativo del fenómeno, que recubría el mensaje, cierto o no, del misterio necesario para llamar la atención de unos o producir el rechazo de otros.

En segundo lugar, el aspecto interpretativo forma parte de la dimensión artística del fenómeno y, por consiguiente, de Juan de la Cruz, al constituir la reunión de los recursos en los que el coplero se especializa y ponerlos en práctica frente al público. Julio Caro Baroja aporta numerosos recuerdos de su infancia en las calles de Madrid, a principios de siglo XX, de calles donde se ubicaban los copleros y tipos de músicos ambulantes y voceros. Carmen ha explicado rápidamente la actuación en la que participaba como lazarillo de su padre. Ambos cantaban juntos y él, además, tocaba la guitarra. Al final, ella vendía los “panfletos”, denominados pliegos por los estudiosos. En el capítulo tercero de este trabajo, se analiza formalmente el repertorio de Juan de la Cruz atendiendo a las cuestiones relativas a la creación e interpretación, así como a la relación existente entre sus canciones y las del compositor de tangos gaditanos Antonio Rodríguez, apodado “El Tío de la Tiza”.

De la índole artística participan, según Timothy Rice, los productos musicales que resultan de la experiencia musical de Juan de la Cruz. Como ciego coplero vendía pliegos que mandaba imprimir en la calle Rodas. En el anexo 18, he incluido el pliego completo, anverso y reverso. Como se puede observar, la imprenta no es la de la calle Rodas, sino la tipografía I. Azuaga situada en Málaga, lo que refleja la circulación a gran escala de este tipo de material. El estado de conservación no ha permitido mostrar una imagen más clara de las coplas. Como indiqué en el apartado dedicado a las fuentes consultadas, los pliegos se agrupaban por temáticas y se editaban romances separadamente con el fin comercial de vender la misma historia por el doble de precio.

La índole artística de la actividad del ciego coplero ha sido muy discutida. En España, el fenómeno suscitó sentimientos contrarios. Durante siglos fue denostado y en el siglo XIX se advierte un interés creciente por su figura, relacionado con el movimiento costumbrista

fascinado por lo “popular”. La recepción del fenómeno, reflejada por los escritores del siglo XIX, constituye una respuesta al comportamiento artístico de los ciegos copleros. La mala reputación del coplero, además del poco aprecio que se le ha demostrado por pertenecer a clases sociales humildes y marginales, se revistió de juicios de valor de carácter moral y estético respecto a su actividad artística, así como se criticó la poca veracidad de sus informaciones. Un periodista del *Norte de Castilla* en 1876 argumentaba:

Como no tenemos noticia alguna de la renegada de Valladolid, grito que ayer daba por las calles un vendedor ambulante de coplas para excitar así tal vez el interés público y abusar de su buena fe, recomendamos a quien corresponda se trate de investigar lo que haya de cierto en este punto para que no se tolere engañar a los incautos si, como creemos, es una de tantas paparruchas que sólo sirven de perjudicial entretenimiento a la clase menos instruida (El Norte de Castilla, 7-XII-1876 en Díaz, 1996:38)

Los ciegos copleros, además de los recursos con que contaban para recrear las letras de sus canciones, difundían mensajes cuya veracidad fue puesta en tela de juicio en numerosas ocasiones. Para ciertos autores era considerada una amenaza, como lo muestra el anterior testimonio, sin embargo, la ambigüedad creada entre la certidumbre y la credibilidad constituía otra de las estrategias para la venta de pliegos. Los ciegos no siempre eran los autores de las coplas, por lo tanto, se creaba una complicidad entre el autor y el ciego por un fin comercial común.

El generalizado antifilisteísmo<sup>8</sup> de algunos intelectuales, contrasta con la admiración de otros autores como el periodista Corpus Barga, quien en su obra titulada *Los pasos contados. Puerilidades burguesas* de 1965 exalta con cierta nostalgia la actuación y recursos del ciego que en su infancia reproducía con su hermano:

Rafael y yo en el mundo de los criados de casa, en un rincón de la concina hacíamos sin saberlo de aedos, uno tocando la guitarra de juguete y los dos queríamos tocar el rallador, turnábamos, no he olvidado todavía alguno de aquellos tangos gaditanos, por ejemplo, el siguiente, que empezaba como todos anunciando en pocas palabras de lo que se trataba (...). Sentado esto por la voz grave y borracha del ciego, y sostenido por el rasgueo y el punteado, se ponía sobre ella como un acento agudo la voz de la mujer o del muchacho [lazarillo] para contar: “Uno de mi pueblo” y la grave del ciego se la sacudía para hacer por lo bajo esta

---

<sup>8</sup> Según el diccionario RAE, “Filisteo” se trata de una persona “de espíritu vulgar, de escasos conocimientos y poca sensibilidad artística o literaria.”

observación necesaria justificadora de sus imparcialidad “No creáis que soy yo” (Estepa, 1998:142-143)

El comportamiento artístico del ciego coplero integra las acciones de creación e interpretación de su repertorio poniendo en práctica una serie de recursos que lo identifican con las clases sociales más humildes, como por ejemplo el tipo de lenguaje utilizado para expresarse. La literatura de cordel y sus difusores fueron repudiados por quienes no supieron ver con humor esta sátira de la vida pública, con todos sus defectos y virtudes, codificada en un lenguaje y unos recursos compartidos por el intérprete y el público que contribuían a recrear el imaginario de una sociedad, que en pocos años quedaría indiferente o escéptica ante tal manifestación.



### **III. Análisis musical del repertorio**

Es pertinente recordar que parte del material que estudio lo obtuve en el centro de documentación etnográfico Fundación Joaquín Díaz. El repertorio de veintisiete piezas de Juan de la Cruz, interpretado por su mujer Teresa López, forma parte del archivo sonoro de la fonoteca de dicho centro junto con otros testimonios de coplas de ciego. Escogí este elenco de canciones porque se encuentra compendiado, lo que facilita su estudio. Por lo general, los pregones, coplas de ciego y romances que cantan aquellos que constituyeron el público de estos músicos ambulantes provienen de distintos copleros, o no se conoce el ciego del que los aprendieron. La interpretación de Teresa López la considero como un testimonio directo o muy próximo de las coplas que su marido solía entonar. Cabe recordar que ella fue su lazarillo durante aproximadamente una década. De las veintisiete canciones, como expliqué en el apartado de la metodología no he incluido el estudio de otros trece tangos gaditanos presentes en el repertorio de Juan de la Cruz porque no he podido relacionar su autoría con Antonio Rodríguez. Teresa López interpreta estas trece letras diferentes sobre una estructura melódica casi idéntica en todas las piezas. En este capítulo se aborda el análisis de siete canciones del repertorio de Juan de la Cruz.

Por otro lado, el especialista en el carnaval gaditano, Javier Osuna, me aportó gran cantidad de material sonoro correspondiente a tangos gaditanos compuestos por Antonio Rodríguez. En concreto, me cedió los registros sonoros de ciento ocho piezas, de las cuales elegí tres para el análisis. Asimismo, me transfirió el formato digital de las partituras manuscritas del tango de Los Gallos y Los Lilas consintiendo su utilización para este trabajo.

### III.1. Aproximación al estilo musical del repertorio

La importancia del análisis musical de las canciones de Juan de la Cruz ha sido expresada anteriormente. Profundizar en los rasgos particulares de la actividad de Juan de la Cruz, así como en sus elecciones en lo referente a repertorio y estilo performativo (aunque este lo tenga que estudiar mediado por la interpretación de Teresa López), conduce a comprobar su adhesión al ámbito musical del fenómeno del ciego coplero, uno de los objetivos de este trabajo. El repertorio de Juan de la Cruz interpretado por Teresa López que he analizado consta de siete canciones designadas con números arábigos, agrupadas en tres conjuntos que identifiqué con números romanos. Además, he incluido la transcripción y comparación de las cuatro piezas de Antonio Rodríguez grabadas por distintos coros de carnaval que constituyen el soporte melódico de las canciones interpretadas por Teresa López. He designado estos cuatro tangos gaditanos con números romanos que indican el orden cronológico de creación de los tangos. Por eso, la pieza *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos* aparece en primer lugar, pues fue compuesta en 1900. Cada conjunto, I, II, y III, contiene las versiones cantadas por Teresa López que tienen un vínculo melódico y literario con un tango gaditano, compuesto por Antonio Rodríguez.<sup>9</sup> En estos conjuntos hay varias letras cuyo autor no he identificado. El título que aporto proviene del incipit de la letra de la canción. Nombraré a Juan de la Cruz cuando me refiera al repertorio y a las elecciones tomadas para configurarlo, y a Teresa López en el análisis de la ejecución del repertorio, en una recreación del mismo que fue recopilada por su nieto Armando Guerra a principios de los años setenta del siglo XX.

La equivalencia entre las piezas interpretadas por Teresa y las de autoría de Antonio Rodríguez es la siguiente:

- Conjunto I. Tango gaditano compuesto por Antonio Rodríguez para el coro Los Luceros en 1900.

Antonio Rodríguez: I. *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*  
(letra y melodía)

Teresa López: 01. *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*

---

<sup>9</sup> Entiendo por tango gaditano una canción estrófica compuesta en cuartetos o sextillas asonantadas de métrica variada, en la que se tratan temáticas diversas satirizando la realidad. Este género musical se canta por un coro acompañado de un grupo de instrumentos de cuerda, generalmente integrado por guitarra, bandurria y laúd. El tango gaditano se compone para el Carnaval de Cádiz y, al igual que los demás géneros creados para esta fiesta, se suele llamar chirigota.

- Conjunto II. Tango gaditano compuesto por Antonio Rodríguez para el coro Los Gallos en 1901.

Antonio Rodríguez: IIa. *Hablando en broma un día* (letra y melodía)

IIb. *Demuestran las mujeres* (letra y melodía)

Teresa López: 02. *Hablando en broma un día*

03. *Se murió un tabernero*

04. *Demuestran las mujeres*

05. *Un once de febrero*

- Conjunto III. Tango gaditano compuesto por Antonio Rodríguez para el coro Los Lilas en 1903.

Antonio Rodríguez: III. *En la historia de este pueblo* (melodía)

*En la nación española* (letra)

Teresa López: 06. *En la nación española*

07. *La gente de más salero*

Las grabaciones sonoras de estas distintas piezas se presentan en el CD (cf. anexo 23)

Estos tangos son originarios de Cádiz y se componen para los coros que desfilan durante el Carnaval celebrado todos los años. Los coros concursan para ganar el Premio de Carnaval ataviados con algún disfraz que represente la temática que tratan las letras de los tangos. En un documental realizado para el I Congreso Monográfico de Carnaval "El Tío de la Tiza" Cien años de su muerte (1912-2012) se explica la importancia de esta figura en la configuración del repertorio: "Antonio Rodríguez Martínez, [es] considerado el creador del tango tal y como se conoce ahora. Y uno de los padres del Carnaval gaditano, ya que tuvo la feliz ocurrencia de subir su comparsa a una carroza y de ahí nació el coro."<sup>10</sup> En la figura 1 se presenta una imagen tomada de la carroza y el coro Los Gallos del año 1901.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Asociación de Intérpretes y Ejecutantes del Carnaval de Cádiz "ASIN-É. I Congreso Monográfico de Carnaval "El Tío de la Tiza" Cien años de su muerte (1912-2012), <http://www.youtube.com/watch?v=yxacBis8rm8>. 20 de junio de 2013

<sup>11</sup> Las tertulias del viejo, El mundo de las chirigotas. *Los Gallos*, <http://bisabuelo.mforos.com/1457085/7541681-reliquias-del-carnaval/?pag=4>. 20 de junio de 2013



Figura 1. Coro Los Gallos. 17 de febrero de 1901.

Tras escuchar numerosos tangos gaditanos compuestos por Antonio Rodríguez, con el objetivo de comprobar cuáles eran afines al repertorio de Juan de la Cruz, he constatado una serie de rasgos estilísticos comunes a todos ellos. Los coros, como agrupaciones vocales, y las comparsas de carnaval en cuanto conjuntos que integran los coros y las agrupaciones instrumentales, han grabado las piezas de Antonio Rodríguez a lo largo del siglo XX. Además de *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*, *Hablando en broma un día*, *Demuestran las mujeres*, *En la historia de este pueblo* y *En la nación española*, piezas escritas para los coros Los Luceros, Los Gallos y Los Lilas, he escuchado tangos de los coros Los viejos cooperativos, Los médicos modernistas y Los anticuarios. Aporto la siguiente descripción del tango gaditano popularizado por el “Tío de la Tiza”. Las agrupaciones constan de un coro y de instrumentistas intérpretes, generalmente, de guitarra, bandurria y laúd. Las partituras manuscritas por Antonio Rodríguez reflejan una composición basada en el sistema tonal escritas para barítonos y tenores: “a finales de los años 20 el Conjunto Hércules impresionó en pizarra sus tangos a dos voces, lo que a muchos les hizo suponer que las composiciones de Rodríguez se interpretaron en su época tan sólo con las cuerdas de tenores y de barítonos”<sup>12</sup> (Osuna, inédito: 158). Las partituras manuscritas que he consultado y que se presentan en los anexos 19 y 20, la del tango del coro Los gallos y el tango del coro Los lilas,

---

<sup>12</sup> Por cuerdas entiendo registro de vocal. “Cuerdas vocales”

provenientes del archivo personal del investigador Javier Osuna, reflejan composiciones en las tonalidades de *si* menor y *Si* Mayor. El ámbito original de la pieza *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*, se establece entre *re3* al *re4*. Las piezas *Hablando en broma un día* y *Demuestran las mujeres*, establecen su ámbito melódico de *re3* a *mi4*. Y en la pieza *En la historia de este pueblo*, el ámbito melódico se sitúa entre *si2* y *mi4*.

Las características musicales específicas de este género, en función de las fuentes consultadas y analizadas, se enumeran a continuación. En primer lugar, la introducción del tango sirve para mostrar el carácter particular de cada pieza, y por su considerable extensión permite a los instrumentistas mostrar sus habilidades interpretativas. El acompañamiento instrumental da paso al coro ejecutando el íncipit melódico de la pieza, enseguida repetido añadiendo la letra. En segundo lugar, conviene destacar el formato que permite vincular texto y música, es decir, la forma estrófica, en la que se constatan procedimientos simples de composición melódica según la forma de una cuarteta, que corresponden a dos frases musicales, o una sextilla, que equivale a tres frases musicales. Las melodías del acompañamiento instrumental coinciden frecuentemente con las cantadas, de manera parecida a lo que sucede en la creación de melodías y coplas de la rondalla de la jota aragonesa. En tercer lugar, quiero destacar la ambivalencia rítmica que se aprecia al observar las partituras manuscritas y los arreglos pianísticos de los tangos realizados por Aurelio Paspatti, músico y director del Orfeón gaditano, y al escuchar la ejecución de estos tangos.<sup>13</sup> De las grabaciones efectuadas por los coros se percibe una división ternaria en la interpretación de las piezas, mientras que los arreglos de Aurelio Paspatti están escritos en el compás de 2/4 de división binaria. La influencia que ejerce el tango americano<sup>14</sup>, en la propia denominación del género de tango gaditano, y la habanera, fórmula rítmica generalizada en el acompañamiento de la mano izquierda al piano, como se puede ver en los primeros compases de la imagen extraída de la pieza *En la nación española*, se mezclan con el recurrente tresillo de corchea y la síncope de corchea dando lugar a una rítmica caracterizada por la hemiolia y el compás

---

<sup>13</sup> “La partitura del tango, adaptada para piano, que ‘El Tío de la Tiza’ acostumbraba a editar con Juan Pedro Parodi Rosas, se realizó ese año con el músico Aurelio Paspatti Sánchez, antiguo componente de la agrupación ‘Sociedad Coral Frégoli’ (1898-1900), más tarde maestro concertador del Círculo Modernista, quien en lo sucesivo se encargaría de partiturar todas sus composiciones” (Osuna, inédito:192)

<sup>14</sup> “La presencia del género en España como tango americano no se remonta más allá de la década de los cuarenta del siglo XIX, teniendo en cuenta que por aquellos años los tangos que se bailaban y cantaban en Andalucía no tenían la misma estructura musical que los tangos flamencos tal y como hoy los conocemos. Por otra parte el sufijo ‘-ango’ (presente también en Fandango) obliga a emparentarlo etimológicamente con algún género de la música afroamericana del siglo XVIII del que deriva el tango americano que llega a España mediado el siglo XIX.” Gamboa, José Manuel & Gómez, Faustino. *Flamenco de la a a la z*, [http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia\\_flamenco/tangos\\_tientos\\_tangos.html](http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/tangos_tientos_tangos.html) 24/06/2013

sesquiáltero. El musicólogo Ángel Müller Gómez dedica una parte de su tesis al análisis de este género de composición en su artículo “La música del carnaval en el aula” de 2003. Ángel Müller advierte a su vez de la ambivalencia rítmica además de la libertad interpretativa que se produce en el tango gaditano, considerando la polirritmia afro-americana al origen de este género (Müller Gómez, 2003).



Figura 2. Partitura Los Lilas, tango carnavalesco, 1903.

En la figura 2 se aprecian los primeros compases del tango compuesto por Antonio Rodríguez para el coro Los Lilas. La melodía comienza en el noveno compás y se corresponde con la pieza *En la nación española* correspondiente al corte 09. del CD anexo. No obstante, esta partitura se trata de un arreglo para piano y la ejecución del coro que se puede escuchar en la grabación se permite ciertas licencias melódicas y rítmicas. Consúltese el anexo 14.

Por último, es relevante destacar la presencia de los ciegos copleros en las comparsas de carnaval y la relación que guarda la actuación del coro con la actuación del coplero en las calles y plazas. En la biografía que Ricardo Moreno Criado escribió sobre Antonio Rodríguez, consta que varios ciegos formaban parte de la comparsa de carnaval Los Lilas, el 14 de febrero de 1903: “Como detalle curioso, hemos de consignar, que las localidades altas del Teatro, se reservaron para los ciegos que tocaban la guitarra y la bandurria en las agrupaciones carnavalescas, al objeto de que éstos pudieran escuchar tranquilamente la preciosa música de este conjunto” (Moreno Criado, 1987: 177). Aunque el ciego cante solo, o acompañado de un lazarillo, y el coro lo integren varios cantantes, la articulación del texto, la sincronización de los grupos de cantantes e instrumentistas y la implicación gestual, son estrategias comunicativas comunes a estos dos fenómenos. Se podría establecer una hipótesis

que relacionase los ciegos copleros con los coros del Carnaval de Cádiz, a fin de concretar un estudio que revelase recursos musicales y comunicativos comunes a los dos fenómenos culturales como los que aquí analizaré.

El tango gaditano es un género musical enriquecido por la confluencia de estilos. Uno de ellos es el estilo de canción española-andaluza según algunos de los aspectos definidos por Celsa Alonso en el libro *Antología (siglo XIX). La canción andaluza*, de 1996:

Es un hecho irrefutable que, a lo largo del siglo XIX, en el seno de la canción se desarrolló una variante fundamental: la canción andaluza que, a su vez, asumió diversas fisionomías. La moda pintoresca puso de manifiesto el lado más trivial, tópico, a veces vulgar, de la canción española-andaluza. Se suprime el empleo de gamas andaluzas, construcciones armónicas afandangadas, armonías defectivas, giros melódicos emparentados con el tetracordio frigio, 2ª aumentada en la voz, suspensiones en la dominante acompañadas de floreos, tresillos, apoyaturas floreadas, y demás parámetros que identifican a la canción andaluza. Gran parte de aquella literatura cancionística pervivió en la memoria de grandes capas sociales, no sólo a través de la impresión musical destinada al aficionado, sino gracias a la literatura de cordel (Alonso, 1996: IX-X).

En lo concerniente a la “fisionomía” del tango gaditano, ha permanecido el motivo rítmico atresillado, y una serie de fórmulas melódicas que, junto al aporte de diversos estilos musicales, (el tango argentino y la habanera cubana) hacen de este género un tipo de canción andaluza, más que vulgar, popular.

Los tangos gaditanos de Antonio Rodríguez abordan temáticas de actualidad siempre en concordancia con el nombre de la comparsa. Por ejemplo, el coro Los Gallos, incluye metáforas por las que se identifican dichas aves con distintos tipos de personas. El “Tío de la Tiza” solía dedicar alguna copla a la ciudad de Cádiz, a la denuncia de la situación económica y política, a la crítica humorística de tipos de mujeres y hombres, así como a personajes populares gaditanos. Entre los recursos utilizados para contextualizar las letras y mantener la atención se encuentran referencias a la ciudad, a algún pueblo, a provincias o a países, además de dirigirse al público con alguna frase introductoria que recuerda los pregones del ciego coplero. Por ejemplo, uno de los tangos de Los Lilas de 1903, comienza así: “Al público gaditano / siempre alegre y complaciente / esta colección de LILAS / que tienen aquí presente / lo felicita y saluda / desinteresadamente.” (Osuna, inédito: 181).

## **III.2. Herramientas metodológicas y su aplicación**

Al decidir trabajar el repertorio de Juan de la Cruz establecí tres etapas para afrontar el estudio, en función de preguntas como: ¿Por qué muchas de las canciones tienen una estructura melódica similar o idéntica? ¿Qué estilo aflora en estas piezas semejantes a los tangos del Carnaval de Cádiz? ¿Para qué utiliza la repetición de melodías sobre estructuras literarias y temáticas tan diversas? Para responder a estas cuestiones, y a otras que han surgido a medida que he ido avanzando en el análisis, he procedido, durante la primera fase de acercamiento al repertorio, a la transcripción de cada copla; en la segunda fase, a la comparación a partir del análisis paradigmático, y la puesta en común de perfiles melódicos; y, por último, a la extracción de fórmulas recurrentes portadoras de coherencia al repertorio. Cada etapa del análisis contiene un aspecto metodológico específico que detallo a continuación.

### **III.2.1. Transcripción**

Para cumplir con el objetivo del trabajo por el cual abordo el estudio formal del repertorio, esta primera etapa está dedicada a reflejar, en la transcripción de las grabaciones, el material sujeto al análisis. Manejo dos tipos de partitura en el examen de las piezas. Una es la transcripción de las siete canciones interpretadas por Teresa López presentadas separadamente, y la otra es el resultado del análisis paradigmático realizado entre las canciones que integran cada conjunto. Tanto para un tipo de partitura como para el otro, he adaptado los modelos de transcripción convencionales, a fin de facilitar la lectura, sintetizados por Enrique Cámara de Landa en el capítulo II “Metodologías de análisis de la música”, de su libro *Etnomusicología*, de 2004 (pp. 403-543). Para consultar las partituras remito a los anexos 4 al 17, donde se encuentra cada una de las transcripciones de las piezas que integran los conjuntos y los análisis paradigmáticos de los tres conjuntos.

En cada una de las siete transcripciones realizadas a partir de la interpretación de Teresa López he adoptado los siguientes criterios y procedimientos: he unido las frases musicales a sus correspondientes versos, lo que posibilita comprender visualmente la estructura de cada pieza. Dichas frases musicales se presentan además reducidas a su esqueleto melódico simplificado, y –como explicaré más tarde– he eludido el componente rítmico, pues esto ayuda a reconocer el movimiento melódico y las similitudes entre las distintas versiones. El título de cada pieza está precedido de un número que sitúa el orden que

he dado a cada canción al inicio del capítulo, por ejemplo, 03. *Se murió un tabernero*. Bajo el título aparece el nombre del coro para el que fue compuesto cada tango, o grupo de tangos gaditanos, que identifiqué como composiciones originales de Antonio Rodríguez, y el año de su composición. A la derecha del nombre del coro se encuentran los tres personajes principales para la creación, compendio e interpretación del repertorio aquí analizado en el que se recrean dichos tangos: Antonio Rodríguez, el compositor; Juan de la Cruz, el ciego coplero que se dedicó a escoger las canciones y reutilizar las melodías; y Teresa López, la intérprete y lazarillo de Juan de la Cruz.

Las cuatro partituras que resultan de la transcripción de las composiciones de Antonio Rodríguez interpretadas por coros de carnaval presentan: el título de la pieza, el autor y la transcripción de las alturas de las notas. He omitido diversos aspectos de la interpretación a fin de homogeneizar el tipo de partitura respecto a la elegida en las siete canciones ejecutadas por Teresa López.

En cuanto a la estructura musical, las frases melódicas coinciden con dos versos y cada semifrase con un verso indicados en la esquina izquierda del pentagrama después de la clave de sol, por ejemplo: v1-2; v3-4. He designado la forma estrófica con la primera sílaba de “estrofa”: Es1, Es2, etc.; he asignado una letra mayúscula a las frases melódicas: A, B, etc., acompañadas de un número decimal (A1) si se trata de una frase musical transportada o de una variante. Las células o motivos más pequeños los designo con una letra minúscula: a, b, etc. Remito al capítulo II “Metodologías de análisis de la música”, del libro *Etnomusicología*, de 2004 (p.411) de Enrique Cámara de Landa en el que se exponen los criterios de organización de la forma y se puede observar una aplicación de tales principios en la propuesta de representación paradigmática de Ruwet (Ruwet, 1972 en Cámara de Landa, 2004:437). He asignado a cada estrofa una nomenclatura propia, de tal modo que la primera frase musical (A) de una estrofa (Es1), no es semejante a la primera frase melódica (A) de la estrofa siguiente (Es2). Cada vez que muestre un ejemplo me referiré a un verso (por ejemplo, v10) de la pieza completa. Se aprecian, además, en las transcripciones melódicas desprovistas de duraciones temporales, tres signos de articulación que advierten de la utilización de motivos rítmicos sin la necesidad establecer una duración fija: puntos y guiones bajo las notas, y comas al final o en la mitad de las frases musicales. Los puntos indican la acentuación de la sílaba. El guión indica una sílaba más larga que las demás. La coma señala

un inciso o respiración. El siguiente ejemplo puede consultarse en su versión completa en el anexo 4.

## 01. Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos

Los Luceros, 1900

Antonio Rodríguez - Compositor  
Juan de la Cruz- Ciego coplero  
Teresa López - Intérprete

Es1

The image shows two staves of musical notation. Staff A is labeled 'v1-2' and contains a melody with notes on a treble clef staff. Below it is the lyrics: 'Cuan-doel go - bier - no ha - ga los nue - vos pre - su - pues - tos'. Staff B is labeled 'v3-4' and contains a melody with notes on a treble clef staff. Below it is the lyrics: 'pro-yec-tan se-gún dí - cen\_ que sees - ta - blez - can u - nos im - pues - tos'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Ejemplo 1. Modelo de transcripción

Esta primera etapa prepara el terreno para el análisis posterior, tanto la reflexión acerca de una representación visual que facilite el estudio como la elección de elementos escuchados sintetizados en la partitura. He eludido la transcripción de los valores rítmicos por varios motivos. La interpretación de Teresa López se sitúa entre la narración y la recitación de versos por medio de la ejecución libre del ritmo. He descartado la revisión del parámetro de la dinámica y del estilo interpretativo. He renunciado a destacar los ornamentos y otros elementos de la interpretación de Teresa López a fin de evitar la extrapolación de las intenciones de Teresa a las de Juan de la Cruz, de quien no existe testimonio directo.

Durante la etapa de transcripción, y a fin de facilitar el análisis comparado, todas las melodías han sido transportadas a las tonalidades de *do* menor y *Do* Mayor, contemplando la modulación existente en la introducción de estas canciones: *Hablando en broma un día*, *Se murió un tabernero*, *Demuestran las mujeres*, *Un once de febrero*, *En la nación española*, *La gente de más salero*. Los cuatro o seis primeros versos que introducen las seis piezas se asientan en el modo menor e indican la temática que tratará la copla, tras lo cual la letra desarrolla la temática en el modo mayor. La séptima melodía, *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*, ha sido transportada a *Do* Mayor pues no cuenta con la introducción en *do* menor.

He aproximado las alturas de la interpretación de Teresa López a alturas absolutas y he estandarizado la transcripción a una altura constante. Al escuchar su ejecución, se advierten oscilaciones llegando a descender de un semitono en algunas piezas. Considero que esta elección no desvirtúa la veracidad del testimonio, ya que las canciones provienen de un repertorio marcadamente tonal.

Con la explicación de la transcripción del texto cierro esta primera etapa. El acento andaluz de Teresa López omite algunas eses y consonantes de fin de palabra, aspira algunas haches y cambia las *eles* líquidas por *erres*. Según el testimonio de Carmen de la Cruz, Teresa, su madre, puede ser originaria de alguna provincia del sur de Extremadura, Badajoz, o del norte de Andalucía, Córdoba o Jaén. No he transcrito los cambios de consonantes producidos por el acento sino las palabras modificadas por la lengua popular, por ejemplo: “toíto”, “toíta/s”, “robá”, “suidadano”, “asá”, “usté”. He procedido a la separación de las sílabas según la ejecución de Teresa López, por ejemplo “toí-to” en vez de “to-í-to”, produciendo, en algunos casos, sinéresis, o deshaciendo sinalefas.

### **III.2.2. Análisis paradigmático**

En la segunda etapa de análisis formal, a fin de comparar las piezas entre sí, he optado por utilizar el método de visualización paradigmática de Ruwet reflejado en el manual *Etnomusicología* de Enrique Cámara de Landa de 2004. Ruwet se interesa por la “repetición (que cumple una función fundamental en música) como criterio de segmentación analítica” (Ruwet, 1972 en Cámara de Landa, 2004:436). Este tipo de estudio comparativo recoge aspectos recurrentes de las melodías que integran el repertorio de Juan de la Cruz y facilita el estudio posterior de las fórmulas melódicas.

En la partitura que refleja el análisis paradigmático realizado entre varias piezas del mismo conjunto (véanse anexos 15, 16 y 17) se recogen los siguientes elementos: la partitura de cada conjunto de canciones contiene el mismo título (análisis paradigmático), bajo el cual se encuentra el nombre del coro para el que fue compuesto y el año. A la izquierda de cada pentagrama se señala el título de la canción transcrita junto con el nombre del intérprete o coro del que se transcribe la melodía (por ejemplo: 06. *En la nación española* – Teresa López), y la estructura o estructuras resultantes de su comparación, es decir, los fragmentos que coinciden en las tres piezas. Sobre el pentagrama se indica la forma musical de la pieza: Introducción, Es1, etc., y el número de verso (v15). Por encima de los pentagramas he

añadido una línea a la que he integrado los grados armónicos correspondientes. Por último, he ubicado las sílabas del texto bajo sus notas evidenciando el estilo silábico de este repertorio. El siguiente ejemplo puede consultarse en su versión completa en el anexo 11.

## Análisis paradigmático

### Los Luceros, 1900

**Es1**

01. Cuando el gobierno -  
Teresa López

I. Cuando el gobierno -  
Los Luceros

Conjunto  
01. I.

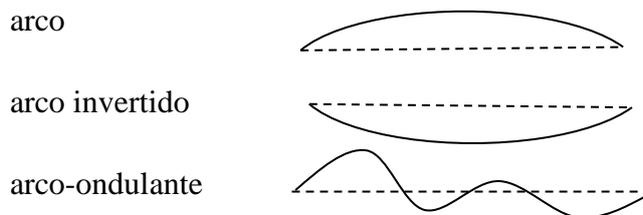
Ejemplo 2. Partitura de análisis paradigmático

Una vez transcritas las líneas melódicas evidenciadas en este análisis paradigmático, abordé el análisis de sus perfiles melódicos a fin de disponer de otra herramienta útil para la comprensión de su comportamiento en las versiones de Teresa López y las interpretadas por los coros de carnaval. Para el estudio de los perfiles melódicos seguí la estrategia de la tesis doctoral *La música de la baguala en el noroeste argentino* (1994) de Enrique Cámara de Landa que presento a continuación, en donde se sistematiza la denominación de los contornos melódicos y su comparación.

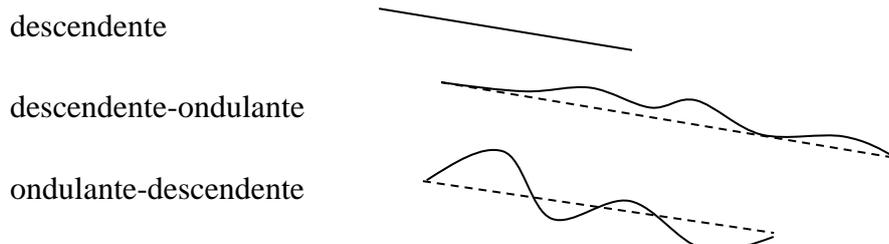
Tal y como recoge Cámara de Landa, Charles R. Adams define perfil melódico como el “producto de las relaciones distintivas entre los límites mínimos de un segmento melódico, y éste es toda serie de alturas diferenciadas” (Adams, 1976 en Cámara de Landa, 2004). Los investigadores se enfrentan a una paradoja al querer definir y categorizar los perfiles melódicos puesto que se trata de una herramienta útil que no ha podido ser sistematizada debido a la dificultad de establecer un criterio común válido para afrontar cualquier tipo de repertorio. El profesor Enrique Cámara de Landa, opta por articular distintas propuestas de descripción del perfil melódico que facilitan su aplicación para los casos que aquí estudio. (Cámara de Landa, 1994: XI-XIV). En función de cinco categorías que describen el

movimiento y fijan una posición en el contorno melódico –nota inicial: i; final: f; más aguda: a; más grave: g; eje tonal: e-, el investigador propone cuatro tipos de perfiles declinados en nueve configuraciones distintas cuyo dibujo he añadido para ilustrar el movimiento de modo más gráfico.

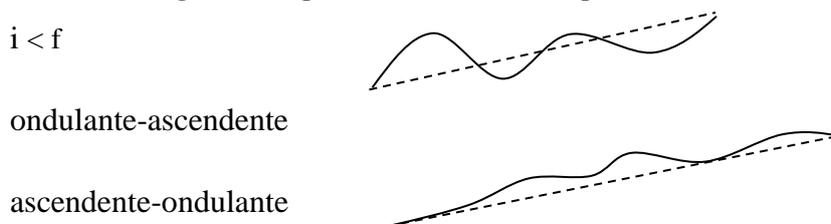
Perfil de tipo arco: “se produce cuando los sonidos inicial y final coinciden en altura”. Se proponen las configuraciones:  $i = f$



Perfil del tipo descendente: “el primer sonido es más agudo que el último y el movimiento general o predominante es de tipo descendente”. Se proponen las configuraciones:  $i > f$



Perfil de tipo ascendente: “el primer sonido es más grave que el último y el movimiento general o predominante es de tipo ascendente.” Se proponen las configuraciones:  $i < f$



Perfil de tipo eje: “el movimiento melódico desarrolla arcos de diversa curvatura alrededor de un sonido que se encuentra en posición tonal intermedia –aunque no necesariamente central- y que cumple función de eje o punto de referencia.” Se propone la configuración:



La solución aportada por el investigador me permite denominar los perfiles melódicos de las siete piezas analizadas, compararlos y destacar, además, semifrases y células melódicas, bajo la categoría de fórmulas melódicas. Para realizar esta aproximación, he

optado por analizar comparativamente los contornos resultantes de las piezas analizadas. Las transcripciones de los perfiles melódicos se presentan en el anexo 4 al 10.

En el cuadro que presento a continuación se advierten los diversos perfiles utilizados en distintas secciones de las siete piezas, a partir de las categorías que describen el movimiento de cada perfil, clasificadas en cuatro grupos y nueve subgrupos por Enrique Cámara de Landa. La primera columna del cuadro contiene números romanos que indican el conjunto de piezas al que se refieren los perfiles. Entre paréntesis se aprecia la numeración decimal con los que he asignado cada versión cantada por Teresa López. Para establecer cada perfil melódico, la unidad de análisis que he utilizado es la frase de dos versos, pues es la que cobra coherencia con el texto.

I (01)			v9-10	v1-2, v5-6, v7-8, v11-12, v13-14, v15-16, v17-18, v19-20	v21-22,	v3-4 <i>si</i> v23-24 <i>si</i>	
II (02) (03) (04) (05)			v5-6 v7-8	v15-16, v19-20, v21-22, v23-24, v25-26*(02)(03) (05), v27-28	v1-2, v3-4, v9-10, v11-12, v13-14, v17-18, v25-26*(04), v29-30		
III (06) (07)	v15-17, v19-21	v13-15	v1-3, v9-10*(06), v25-26, v29-30	v3-4, v7-8, v9-10*(07), v17- 18, v21-22, v27-28, v31-32	v5-6, v11-12, v33-34, v35-36, v37-38	v23-24 <i>do</i>	

Cuadro 2. Tipos de perfiles melódicos y ubicación

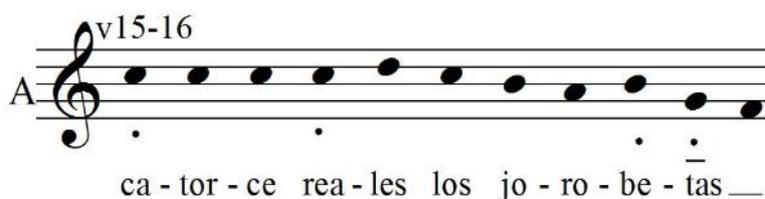
A través de esta comparación se observan perfiles melódicos predominantes tales como el ondulante-descendente y el ondulante ascendente. El perfil descendente ondulante es menos común, y se encuentran ejemplos aislados de perfiles en arco y en arco ondulante. El conjunto II cuenta con más perfiles ondulantes y ningún perfil eje f. Los perfiles eje f del conjunto I y del conjunto III son escasos. En las distintas versiones que conforman un mismo conjunto se constatan algunas variaciones en las notas finales del perfil melódico que

modifican su movimiento descendente o ascendente. Este es el motivo por el cual los versos aparecen repetidos y acompañados de un asterisco (\*).

### III.2.3 Fórmulas musicales

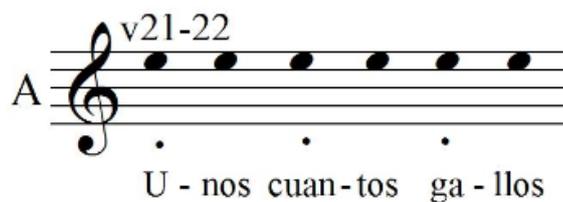
La tercera etapa del análisis formal es deudora de las etapas anteriores. Si atendemos a los resultados obtenidos a través del análisis paradigmático se observan similitudes en todas las piezas cantadas por Teresa López. Los ejemplos expuestos en los párrafos que siguen son la descripción de las fórmulas musicales que construyen el discurso de este tipo de composiciones y le otorgan coherencia como repertorio. Además, estas fórmulas melódicas se conjugan de diversas maneras dando lugar a configuraciones en las que se advierten los rasgos estilísticos que considero propios del género tango gaditano, o al menos de los tangos del compositor Antonio Rodríguez aquí analizados, en consonancia con el análisis de Ángel Müller Gómez.

En primer lugar, se advierte la repetición de notas en la octava superior en el inicio y final de las frases. Particularmente, la fundamental, la tercera y la quinta del grado armónico en que se encuentre la melodía. Véanse, a continuación, tres ejemplos que reúnen estas dos características en cada uno de los conjuntos de canciones: *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*, conjunto I, en el verso 15. Consúltese en versión completa en el anexo 4.



Ejemplo 3. Inicio de frase con repetición de notas en la octava superior

En *Hablando en broma un día*, conjunto II, en el verso 21. Consúltese en versión completa en el anexo 5.



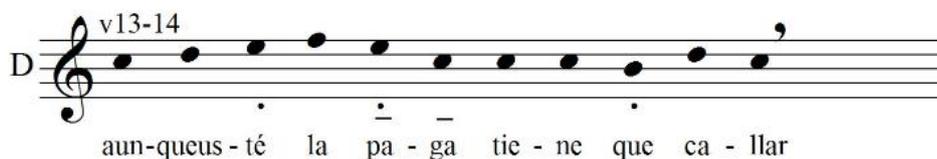
Ejemplo 4. Inicio de frase con repetición de notas en la octava superior

Y en *La gente de más salero*, conjunto III, en el verso 19. Consúltese en versión completa en el anexo 10.



Ejemplo 5. Fin de semifrase con repetición de notas en la octava superior

En segundo lugar, otro rasgo estilístico del tango gaditano apreciable en las siete piezas lo constituyen numerosas bordaduras, como elemento recurrente en los finales de frase. Aquí se muestra un ejemplo de ello. En el verso 14 de *La gente de más salero*, conjunto III, durante la frase “tiene que callar”, las cuatro últimas sílabas y las notas que las acompañan muestran una doble bordadura alrededor de la nota *do*, que en los ejemplos transcritos es la tónica. Consúltese en versión completa en el anexo 10. Además, se han encontrado una decena de ejemplos más al analizar las siete canciones.



Ejemplo 6. Bordaduras

En tercer lugar, otro rasgo estilístico recurrente en los tangos gaditanos compuestos por Antonio Rodríguez es la aparición y repetición del séptimo grado rebajado alternado con el grado natural. Un ejemplo de ello es este perfil que además cumple con las dos características expuestas en el ejemplo anterior: la frase se inicia con una nota tenida aguda.

Sin embargo, no se integra en el grado armónico como fundamental, tercera o quinta. Este recurso es recurrente en los tangos gaditanos, desde el pasaje introductorio en menor de las seis piezas interpretadas por Teresa López, hasta en motivos en los que la ambigüedad tonal se reconoce como un recurso estético. Este procedimiento se encuentra en la frase de los versos 19-20 de todas las piezas que integran el conjunto II. Por ejemplo en *Demuestran las mujeres*, se aprecian las alteraciones de la tonalidad de do menor: *si bemol, mi bemol, la bemol*. Entiendo este pasaje como una rápida modulación al modo menor de la tonalidad de la pieza. Consúltese en versión completa en el anexo 7.

The image shows a musical staff in G minor (one flat) with a common time signature (C). The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: a la se-ma-na al-gu-na re-nie-gan has-ta en la ho-ra en que se ca-só.

Ejemplo 7. Modulación al modo menor

En cuarto lugar, otra configuración a destacar en la que se manifiesta el estilo de composición del tango gaditano se aprecia por la presencia de la nota más aguda del ámbito melódico en la preparación de las cadencias de final de frase, a menudo coincidente con los finales de estrofa. Esto supone el momento culminante que se repite en todas las piezas. En estas ocasiones los perfiles melódicos alcanzan el punto álgido. Un ejemplo de esto se encuentra en el conjunto III, *En la nación española*: un perfil ondulante ascendente en el que la primera célula (“Va a llegar el día”) realiza un ascenso y mantiene la nota fundamental *do*, y la segunda célula (“que hasta nos falle y el as de oros”) realiza un ascenso por grados conjuntos y notas de paso para finalizar en la fundamental. Esta frase muestra la culminación melódica con el *fa4* coincidiendo con la cadencia final de la pieza. Consúltese en versión completa en el anexo 9.

The image shows a musical staff in G major (no sharps or flats) with a common time signature (C). The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: vaa lle-gar el dí-a quehas-ta nos fa-lle yel as de o-ros.

Ejemplo 8. Culminación melódica

En esta tercera etapa del análisis se han presentado cinco tipos de fórmulas melódicas. Conviene dirigir también la mirada hacia las relaciones entre la música y el texto para

comprender mejor dichas fórmulas en su articulación con el componente literario inherente a este repertorio. A fin de facilitar la lectura de los textos y el análisis métrico, he incluido en anexo (1, 2 y 3) las transcripciones literarias de las piezas analizadas. Los textos de los siete tangos gaditanos que he analizado muestran la heterogeneidad de su forma dada por el número de versos de arte menor y mayor combinados que la componen. Se pueden distinguir cuartetos asonantados, cuartetos de rima consonante en los versos pares; sextillas asonantadas y sextillas de rima consonante en los versos pares. He utilizado la primera sílaba de “estrofa” (Es) para designar la forma estrófica. Se obtienen tres configuraciones: la forma del conjunto I es: Es1, Es2, Es3, Es4, Es5. La del conjunto II: Introducción, Es1, Es2, Es3, Es4. Y por último, la del conjunto III es: Introducción, Es1, Es2, Es3, Es4.

Es pertinente dedicar una reflexión a la reutilización de la melodía completa de un tango con distintas letras; por ejemplo, en las dos canciones del conjunto III cantadas por Teresa López, las cuales comparten la misma melodía. El intercambio de coplas está propiciado por la adaptación de la estructura del texto al formato melódico-rítmico ofrecido por los tangos gaditanos. Este proceso mental requiere un conocimiento preciso del repertorio musical y literario del carnaval. La forma estrófica basada en la alternancia de cuartetos y sextillas facilita el intercambio de coplas. Este proceso también pone de manifiesto la forma literaria recurrente de algunos textos como demuestra el conjunto II, en el que cuatro canciones se desarrollan sobre un mismo soporte melódico.

La ejecución del texto es más cercana a la narración que a la recitación poética, a pesar de tratarse de textos en verso. Lope de Vega, en el *Memorial* encontrado por María Cruz García de Enterría en el British Museum de Londres y del que la misma autora transcribe algunas partes en su libro *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, alude a este intercambio: “mulatos y vagabundos que van por la calles alborotando a la gente, con voces altas y descompuestas, diciendo en prosa la suma de lo que contienen sus versos” (García de Enterría, 1973:86). Respecto al repertorio de Juan de la Cruz considero que los motivos expuestos a continuación son los que propician la conexión entre la prosa y el verso. Por ejemplo, el número variado de sílabas en los versos puede llegar a diferenciarse de cinco e incluso seis sílabas. La sexta estrofa de *Demuestran las mujeres* es una cuarteta de rima consonante en la que existen versos combinados de arte menor y arte mayor: “Después que se casan / y ponen huevos algunos años, / entran en la edad / de las amarguras y del desengaño.”. En la quinta estrofa, de la misma pieza, se encuentra una sextilla de arte menor y rima

asonante en la que quedan libres tres versos seguidos: “Resultando después, / eso lo he visto yo. / A la semana / algunas reniegan / hasta en la hora / en que se casó”. Estos son dos ejemplos encontrados en la misma pieza que ilustran la presencia del carácter narrativo de los textos en los tangos gaditanos, lo que permitió a Juan de la Cruz adaptar la estructura literaria de las canciones que aparecen en el conjunto II que no fueron compuestas por Antonio Rodríguez: *Se murió un tabernero* y *Un once de febrero*, a la estructura musical de *Demuestran las mujeres*.

Un último aspecto a destacar, vinculado a la ambigüedad entre la narración y la recitación, así como a la estructura heterogénea de los versos, es el de la relación que se establece entre la articulación de dos ritmos: el de la métrica literaria y el ritmo musical, generándose tanto isorritmias como anisorritmias<sup>15</sup>. A través del sistema de puntos, guiones y comas, se aprecian estos dos tipos de articulación comunes en la música popular de tradición oral en España, por ejemplo en los versos 17-18 y 19-20 de *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*, conjunto I. En el v18, la acentuación coincide con “diez” y “por”, palabras monosílabas, “pesetas” y “trimestre”, palabras de acentuación llana, por tanto la acentuación es isorrítmica al igual que en el v17 “el que se deje bigote”. En el v19 “todo aquel que gaste gafas”, se comprueba otro ejemplo de puntos coincidentes con la acentuación de la lengua, es decir isorrítmico. Y por último, en el v20 “diez duros todos los meses”, la articulación produce un desequilibrio de los acentos (anisorritmia), al apoyarse en la última sílaba de dos palabras llanas “duros” y “todos”. Consúltese la versión completa en el anexo 4.

The image shows two musical staves, labeled 'A' and 'A1', illustrating rhythmic articulation. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are quarter notes. Above the notes, dots and commas indicate accents and phrasing. In the first staff (v17-18), dots are placed under the notes for 'de', 'je', 'bi', 'go', 'te', 'diez', 'pe', 'se', 'tas', 'por', 'tri', 'mes', and 'tre'. Commas are placed above the notes for 'te', 'diez', and 'tas'. In the second staff (v19-20), dots are placed under the notes for 'doa', 'que', 'gas', 'te', 'ga', 'fas', 'diez', 'du', 'ros', 'to', 'dos', 'los', and 'me'. Commas are placed above the notes for 'te' and 'tas'.

Ejemplo 9. Articulación isorrítmica y anisorrítmica

<sup>15</sup> Miguel Manzano define estas dos cualidades. “Acuerdo y simetría perfecta (isorritmia) entre los acentos musicales y los del texto”. “La anisorritmia [es] (...) falta de adecuación entre las acentuaciones del texto y del ritmo de la melodía”. (Manzano, 1995:2-3)

Las acentuaciones rítmicas indicadas con los puntos separan grupos de dos y tres notas. Afinando el oído, se constatan pasajes de tresillos, de síncopas e incluso fraseos que contienen sucesiones de síncopas. En la grabación *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*, se advierte un pasaje que encadena tresillos de corchea en el verso 17: “el que se deje bigote”; al igual en el verso 23: “por fabricar los chavales”.

Para concluir las etapas del análisis musical formal a las que he dedicado este apartado: transcripción, comparación a partir del análisis paradigmático y el estudio de los perfiles melódicos, así como el estudio de las fórmulas musicales y literarias, quiero sintetizar los resultados obtenidos. Entre los procedimientos de composición se constata la repetición, la recurrencia, la insistencia tonal por la continua utilización de la fundamental, tercera y quinta, la preparación de las cadencias integrando la nota más aguda del ámbito melódico, el transporte de las frases, el séptimo grado rebajado y la modulación al modo menor. Además, se observan numerosas fórmulas comunes a todas las piezas tales como los inicios y finales de frase con repetición de notas en la octava superior y la presencia de bordaduras en los finales de frase. Con respecto a la relación que se establece entre el texto y la música, el intercambio de distintas letras sobre melodías preexistentes origina en ocasiones un desajuste en los acentos literario y musical, poniendo además de manifiesto la existencia de células rítmicas recurrentes agrupadas en dos o tres sílabas. Las elecciones tomadas por Juan de la Cruz en la configuración de su repertorio tienen mucho que ver con las posibilidades de intercambio de estructura literario y musical que ofrece el género del tango gaditano.

### III.3. Influencias de Antonio Rodríguez sobre Juan de la Cruz y creatividad del ciego coplero

La lista de fórmulas que acabo de enumerar constituyen, a mi entender, los recursos compositivos de Antonio Rodríguez que han dejado huella en Juan de la Cruz, quien ha sabido reutilizarlos sobre letras que no pertenecían originalmente a esas melodías. En la conversación que tuve con Carmen de la Cruz hizo alusión a la afición de su padre por los discos: una vez terminada la jornada vendiendo y cantando coplas, se acercaban a una tienda de discos, que según Carmen estaba situada cerca del puente de Vallecas en Madrid. Allí pasaban bastante tiempo para que su padre escuchase los discos, seleccionase algunos, y los comprase, para después poder disfrutarlos en su casa, porque poseía un gramófono. ¿Serían su fuente principal de inspiración? ¿Compraría los discos grabados por los coros para los que Antonio Rodríguez había compuesto los tangos? ¿Recogería de su repertorio grabado, las fórmulas y recursos para la venta?

Uno de los objetivos de este trabajo es analizar la influencia de Antonio Rodríguez en el repertorio de Juan de la Cruz, y a su vez el nivel de creatividad del coplero en el que se advierte su autonomía. Los aspectos sujetos a comparación que presento seguidamente revelan la confluencia de estas dos fuentes creativas. En primer lugar, la comparación de las distintas versiones pone de manifiesto dos estructuras melódicas: por un lado, la que surge de la puesta en común de las versiones cantadas por Teresa<sup>16</sup>, y por otro, la que surge de la comparación de todas ellas.<sup>17</sup> Cuanto mayor es el número de melodías que participan en la comparación, se advierte menos similitud. No obstante, en su estructura esencial persisten, en la mayoría de los casos, las notas principales gracias a las cuales se puede reconocer la melodía. Por ejemplo, en el conjunto III, la relación es más estrecha entre *Hablando en broma un día* y *La gente de más salero*, que entre estas dos sumadas al tango que he denominado III. El primer resultado muestra más notas que el segundo, sin embargo, la melodía sigue siendo reconocible. Consúltese en versión completa en el anexo 17.

---

<sup>16</sup> En la partitura: Teresa López 06.07. Se comparan 06.*Hablando en broma un día* y 07.*La gente de más salero*.

<sup>17</sup> En la partitura: Comparación del conjunto 06.07.III. Se comparan 06.*Hablando en broma un día* y 07.*La gente de más salero* y III. *En la nación española*)



repertorio. El ejemplo de los versos 34, 35 y 38 del conjunto III muestra una modificación completa de frase. Consúltese en versión completa en el anexo 17. En el verso 34 (06. 07.), Juan de la Cruz optó por la utilización de un recurso expresivo antes de la cadencia final de la pieza. La semifrase del verso 34 incluye el *si bemol* revistiéndose del carácter de modulación de la tonalidad principal al modo menor. El perfil melódico de esta frase es descendente ondulante y recuerda más a la semifrase del verso 35 de la pieza de Antonio Rodríguez (III). Mientras, Antonio Rodríguez, eligió un ascenso por grados conjuntos en el verso 34.

The musical score consists of five staves. The first staff is for Teresa 06., the second for Teresa 07., the third for Teresa 06.07., the fourth for Coro III., and the fifth for Conjunto 06.07.III. The score is divided into two sections: I (v33) and IV (v34). The lyrics are: 'es in - so-por-ta - ble vi - vir dees-te mo - do', 'si lle-ga - rael dí - a que ten-dre-mos que ir', and '¿Có-mo To - ba - li - to sei-baa fi-gu-rar'. The melody for Teresa 06. and Teresa 07. shows a descending, wavy profile, while the Coro III. and Conjunto 06.07.III. show an ascending profile.

Ejemplo 11. Primer ejemplo de modificación de semifrase

La semifrase del verso 35, en las canciones de Juan de la Cruz (06. 07.), contiene un perfil en arco en la versión 06., y un perfil ondulante ascendente en la versión 07. En los dos casos se aprecia el *si bemol* como punto álgido al que se asciende y del que se desciende por grados conjuntos. Sin embargo en III, Antonio Rodríguez optó un perfil descendente ondulante en el que se aprecia la repetición de la nota *la*.

IV I I

v35 v36

Teresa 06. quea los es - pa-ño-les por li - las y bo-bos

Teresa 07. a cual-quier po - sa-da pues-tos de fu-sil

Teresa 06.07.

Coro III. v35 queha-bía tan-tos li-las en es - ta ciu-dad?,

Conjunto 06.07.III

Ejemplo 12. Segundo ejemplo de modificación de semifrase

En el verso 38 de la canción interpretada por Teresa 06., el perfil melódico es ondulante ascendente y en 07., se observa un perfil en arco ondulante. En ambos casos el punto culminante, durante la cadencia final, se encuentra en el *fa*4. En la pieza de Antonio Rodríguez (III) el perfil de la semifrase (“al que lo cogieran le iba a dar”) es ondulante descendente, con un claro movimiento descendente a la fundamental del acorde de subdominante, *sol*3, para, durante la cadencia final, introducir una doble bordadura, fórmula melódica, como ya se ha comentado, muy recurrente en los finales de frase. En las semifrases de las versiones de Juan de la Cruz no existe tal recurso.

I V V I V I

v37 v38

Teresa 06. vaa lle - gar el di - a quehas-ta nos fa - lle yel as de o-ros

Teresa 07. o con dos pa-re-jas o tres o más de guar-dia ci - vil

Teresa 06.07.

Coro III. v38 y quehas-tau - na cruz a quien lo co-gie-ra lei-ban a dar

Conjunto 06.07.III

Ejemplo 13. Tercer ejemplo de modificación de semifrase

Otro ejemplo de sustitución melódica se encuentra en el verso 24 del conjunto I, *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*. El verso 24 se puede escindir en dos células. La primera es: “Un duro al mes cada”, y la segunda: “matrimonio”. La primera célula de la versión cantada por Teresa López (01.), se compone de un perfil descendente con repetición de la nota *si*. Mientras que en la versión I de Antonio Rodríguez, el perfil es ascendente ondulante. Consúltese en versión completa en el anexo 4.

The musical score consists of three staves. Above the staves, Roman numerals IV, I, V, and I are placed over the first four measures. The first staff, labeled 'Teresa 01.', has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with notes and rests, with 'v23' above the first measure and 'v24' above the third measure. The lyrics are 'por fa-bri-car los cha-va-les un du-roal mes ca-da ma-tri - mo-nio'. The second staff, labeled 'Coro I.', also has a treble clef and one flat key signature. Its lyrics are 'por fa-bri-ca-ción de ni-ños, un du-roal mes ca-da ma-tri-mo - nio'. The third staff, labeled 'Conjunto 01. I.', has a treble clef and one flat key signature. Its lyrics are 'un du-roal mes ca-da ma-tri-mo - nio'. The melody in the first staff is descending with a repeated note, while the other two staves show an ascending, wavy melody.

Ejemplo 14. Modificación de célula en el interior de una semifrase

A mi juicio, las variantes aportadas por Juan de la Cruz a los tangos gaditanos de Antonio Rodríguez son de carácter intuitivo, pero conscientes, e influidas por otros estilos musicales, probablemente a la moda, que se prestasen a la mezcla. De esta forma, el coplero es identificado por la utilización de una serie mecanismos expresivos. Sin embargo, ante la falta de datos reales sobre su actuación, se puede apuntar hacia cualquier dirección, pero no se podrá responder con exactitud a estas cuestiones. Esta intuición es propicia dadas las analogías estructurales entre todas las piezas compuestas por Antonio Rodríguez que he consultado. Algunas de las semejanzas presentes en las canciones que integran los conjuntos, se pueden constatar entre las demás composiciones poniendo de manifiesto pistas compositivas del “Tío de la Tiza”.

La relación que se establece entre Antonio Rodríguez y Juan de la Cruz es unidireccional y no recíproca, puesto que quien recibe las influencias es el ciego coplero. Sin embargo, Juan de la Cruz eligió las letras del compositor gaditano que se adecuaban a su comportamiento como coplero. Relaciono esta toma de decisiones con la creatividad de Juan de la Cruz pues el análisis de la temática de las canciones permite observar sus intenciones artísticas y profesionales.

Carmen, como se ha expresado en el capítulo anterior, relataba la agudeza de su padre en la elección del repertorio porque comenzaba con las canciones que “enternecían” al público y, posteriormente, tocaba las de “guasa”. Juan de la Cruz no solo escogió tangos gaditanos de moda, ya que por un lado, no reutilizó más que cuatro composiciones sobre las que las distintas letras circulan, y por otro lado, en mi opinión, no todas las canciones estaban de moda porque, de entre los veinte tangos gaditanos que canta Teresa López, he conseguido identificar solo cinco letras, y los especialistas a los que he acudido no conocen los autores de las demás coplas. Además, gracias al testimonio de Carmen se sabe que algunas canciones no las interpretó con su hija, sino años antes con su mujer. Juan de la Cruz se interesó por un repertorio popular, en el sentido de “conocido”, además de procurarse una temática correspondiente a su modo de pensar y al del grupo social al que dirigía estos mensajes. Desde luego que no tendría muchos clientes entre las clases sociales acomodadas. En la canción *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*, encuentro un toque humorístico creado a partir de metáforas que relacionan el aumento de los impuestos con la fisionomía de la población. Sea como fuere, todos pagan porque poseen alguna cualidad física contenida en la lista: gafas, bigote, calvicie, etc. Aunque esta broma se cuente con humor, supone una crítica de la subida de impuestos, realidad a la que se enfrenta cualquier ciudadano, ya sea feo o narigudo, pobre o rico. Sin embargo, esto afecta siempre más al estrato social humilde, del que formaba parte Juan de la Cruz.

En el conjunto II de canciones, las metáforas están relacionadas con el nombre del coro *Los Gallos* para el que Antonio Rodríguez compuso los tangos gaditanos de Carnaval del año 1901. En *Hablando en broma un día* y *Demuestran las mujeres*, hombres, mujeres, españoles, ricos, niños y cualquiera que se cruce en el camino de Antonio Rodríguez, forman parte: “De este gran gallinero / que forma toda nuestra nación.”, y adoptan la forma y el comportamiento de las aves: “Todos los matrimonios / son gallinitas con sus gallitos, / y los hijos que tienen / son las polluelas y los pollitos”. Dentro de la crítica que caracteriza las canciones escogidas por Juan de la Cruz, en estas letras se advierte una sentencia final común a casi todas ellas que sirve para cerrar la copla, en *Hablando en broma un día*, es una sextilla: “Toíto se lo comen / y el pueblo está cada vez peor, / hasta que un día se canse / nuestra nación. / Y a esos gallos los guisen en pepitoria o con arroz”. En *Se murió un tabernero*, se trata de un texto humorístico en el que San Pedro sermonea a un vendedor tacaño: “¿Sabes que el vino / es la sangre de Cristo / le echabas el agua / sin moderación?”. El ejemplo de la pieza *Un once de febrero* consiste en un posicionamiento ideológico a favor de la Primera

República española (1873-1874). En la letra se alude a personajes políticos del momento: “Entre Figueras / y Castelar / la recibieron / al no poder más.”. Si bien la temática de esta canción contrasta con las comparaciones humorísticas y las bromas de las otras letras, la figura literaria presente es, de nuevo, la metáfora, al referirse a la Primera República como una niña: “Un once de febrero / dicen que en Cádiz nació una niña / y en el centro de España / fue establecida.”

En el conjunto III se advierte otra metáfora en la pieza *En la nación española* a partir de la comparación entre el juego de la baraja y las clases sociales: el gobierno, los banqueros y los españoles. La crítica se hace más evidente en algunos pasajes: “Vaya unos banqueros / más reteguasones”, y “Es insoportable / vivir de este modo”. Esta letra finaliza con la metáfora del dinero y la primera familia del juego de la baraja “Va a llegar el día / que hasta nos falle y el as de oros”. Del mismo conjunto de canciones, *La gente de más salero*, sin metáforas ni artefactos, critica duramente la figura del tabernero al relacionarla con un ladrón porque hace pagar más cara la comida de lo que cuesta: “Pues nos dejan sin dinero / por una patata asá” y sugiere resolver esto de una manera tajante, que recuerda a la sentencia final de *Hablando en broma un día*: “Si llegara el día / que tendremos que ir / a cualquier posada / puestos de fusil. / O con dos parejas / o tres o más de guardia civil.”

Si Juan de la Cruz hubiese grabado el testimonio de su repertorio, el examen del vocabulario empleado para expresarse hubiese tenido mayor veracidad que la revisión de este aspecto a través del testimonio de su esposa. Según su hija, Carmen de la Cruz, Teresa López fue fiel a la actuación del ciego coplero, así que considero oportuno atender al manejo de un vocabulario propio. Por lo general, y en las canciones que se corresponden con las letras originales de Antonio Rodríguez, el texto es respetado casi íntegramente. Sin embargo, se suele producir un cambio en la utilización de la palabra “todo” cuando es empleada como adjetivo por la palabra “toíto/a”, produciendo una sinéresis y adaptándose al mismo número de sílabas. Por ejemplo, en los versos 6-7 de *Hablando en broma un día*: “Toítas las mujeres feas / treinta pesetas al mes, / y las que sean feas dobles / pagarán cincuenta y tres” o en los versos 9 al 12, en *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*: “Toíto se lo comen / y el pueblo está cada vez peor, / hasta que un día se canse / nuestra nación”. Tras este análisis de las elecciones tomadas por Juan de la Cruz a fin de confeccionar su repertorio he constatado que la fidelidad al “texto musical” no es tan evidente, al contrario de lo que sucede con la reproducción del texto literario.

En las siete piezas las figuras literarias más recurrentes son la metáfora y el símil o comparación, bajo una óptica que juzga la situación política, social y económica de finales del siglo XIX y principios del XX. El ciego coplero repite el esquema de sus compañeros de oficio si se atiende a los rasgos literarios que las canciones ofrecen.

Cabe comentar algún aspecto del repertorio de las trece canciones que no he analizado, relacionado con la posible autoría de Juan de la Cruz. De las trece, seis aparecen en la mitad del pliego titulado *Amor de madre. Tercera Parte*. Si cada mitad de pliego contiene seis canciones y Teresa López grabó trece en total, puede que bajo la temática *Amor de madre* se hayan escrito otras letras, o puede que Teresa López no conociese o recordase todas las canciones de Juan de la Cruz. En todo caso, surge la hipótesis de si estas seis coplas han sido creadas por Juan de la Cruz puesto que él las mandó imprimir y porque se vinculan sentimentalmente con las ausencias de su infancia en la inclusa. La mitad del pliego está impreso un romance titulado *Enlace amoroso entre un soldado y una mora*, lo que puede dar una idea de la utilización de otros repertorios.

### III. 4. Finalidades extramusicales vinculadas a la interpretación del repertorio

El objetivo de este apartado es relacionar las fórmulas melódicas del repertorio de Juan de la Cruz descritas en el apartado anterior con los recursos comunicativos de los que se servía el ciego coplero para la venta de coplas. Para ello, he adaptado los modelos melódicos propuestos por Joaquín Díaz en su libro *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XX* (1996), al elenco de canciones reunidas por Juan de la Cruz.

Ya he señalado que, por falta de datos sobre la actividad de Juan de la Cruz, no puedo más que interpretar los rasgos musicales del repertorio sin comprobar que son realmente los recursos gracias a los cuales la comunicación con los clientes le proporcionaban más o menos ingresos. Lo que me interesa, tras el reconocimiento de elementos recurrentes susceptibles de constituir el medio de transmisión y venta con el público, es aplicar el modelo propuesto por Joaquín Díaz para estructurar las piezas dentro de la actuación de los ciegos copleros, al ejemplo de Juan de la Cruz para verificar su adscripción a dichas premisas:

Eran tres más bien los modelos melódicos utilizados por los ciegos en la difusión de las coplas: las cantinelas con que iniciaban su actuación, basadas en tres notas, que, por su especial y atractivo soniquete, atraían a numeroso público a su alrededor; las melodías “comodines”, es decir, aquellas que —sencillas de recordar y aplicadas a diferentes letras— eran el hilo que engarzaba los versos del romance o de la copla como si fuesen perlas de un collar; y, por último, las melodías (tradicionales o de moda) inseparables de su texto o aquellas otras que el ciego era capaz de “echar de repente”, siguiendo una costumbre ibérica que ha llegado hasta nuestros días con los troveros y versolaris (Díaz, 1996:20-21).

Según estos criterios aplicados a Juan de la Cruz, el primer momento del canto de coplas, cuya motivación principal era la de atraer al público, sería la interpretación de la introducción de las canciones, especialmente en los conjuntos II y III, en el modo menor y un carácter rítmico *rubato* y pausado. En el segundo momento se introduce un tiempo más marcado y se inicia el desarrollo de la narración. Es en este lugar en el que las melodías reutilizadas sobre distintas letras contienen el mayor número de fórmulas musicales y literarias ordenadas en la forma estrófica, y repartidas en todas las piezas. Estas constituyen los recursos comunicativos e identificativos del repertorio de Juan de la Cruz, lo que Joaquín

Díaz denomina “comodines”. Estas fórmulas y recursos han sido detallados en el apartado anterior a través de ejemplos extraídos de las partituras.

La función socio-cultural que cumple esta reutilización de melodías y recursos es, según Carmen, la de “enternecer”, es decir, mantener la atención del público. Para Joaquín Díaz, las últimas melodías que cantaba el ciego pertenecían a canciones de moda. En la conversación que tuve con Armando Guerra, nieto de Juan de la Cruz, hace alusión a ciertas canciones que trataban sobre temas sentimentales, -el hijo inclusero, el amor de la madre- utilizadas por el coplero para “tocar la fibra sensible de la gente” y enganchar seguidamente con el resto del repertorio para, así, vender más pliegos. A mi entender, la función socio-cultural que cumple el coplero por medio de la entonación de melodías es la de transmitir oralmente una serie de canciones que recrean, en cada actuación, el imaginario compartido por el público. Esto se produce a través de una serie de recursos que de manera intuitiva la audiencia reconoce y ante los que se sorprende debido a la habilidad del coplero para ocultarlos.

Por lo que respecta a las creaciones de Antonio Rodríguez, en el libro inédito del estudioso Javier Osuna, se consignan datos acerca de la popularidad de los tangos que Juan de la Cruz incluyó en su repertorio. Estos datos muestran que, durante un tiempo, las composiciones del “Tío de la Tiza” estuvieron de moda. El coro Los Luceros, además de desfilan en Carnaval, participó en la programación de algunos teatros andaluces.

A beneficio de un conocido periodista de Cádiz, se organizó en el Teatro Circo Gaditano un festival benéfico para recaudar fondos. La función se celebró en la noche del 24 de mayo de 1900, con la puesta en escena de las zarzuelas *Chateau Margaux* y *Niña Pancha*, con un concierto de guitarra a cargo del Sr. Navarro, y con las actuaciones del artista Julio Ruiz, que interpretó un monólogo, y de la comparsa “Los Luceros” (Osuna, inédito:147).

Avanzado ya el mes de julio comenzaron los preparativos de la Velada de los Ángeles. En el interior del Parque Genovés (...). El Café Cantante, ubicado en la zona conocida por “el bosque”, proyectó para su clientela un espectáculo de flamenco con la participación de la comparsa de Rodríguez: “Con la comparsa de Los Luceros y el cuadro de canto flamenco que el elemento popular ansía oír, y que ya en otros años ha presenciado con extraordinaria aceptación” (Diario de Cádiz, 1900 en *Ibid.*:147).

El coro Los Gallos tuvo también gran aceptación como afirma Javier Osuna:

El estreno del repertorio fuera de su local de ensayo y mostrando ya la indumentaria tuvo lugar en el Liceo Albarrán el día 3 de febrero de 1901, entidad a la que pertenecían muchos admiradores de “El Tío de la Tiza”. Pero enseguida llegó la actuación que cada año efectuaban en el Teatro Circo Gaditano (*Ibid.*:158).

Las composiciones de Rodríguez, que ya habían sido impresionadas en los primitivos soportes fonográficos de cilindros de cera, volvieron a quedar fijadas en estos iniciales sistemas de grabación (*Ibid.*:160).

El coro Los Lilas también conoció el éxito que se expandió más allá de la provincia de Cádiz:

El debut de la comparsa se produjo en el Teatro Circo Gaditano en la noche del 14 de febrero de 1903, y fue tal el éxito que obtuvo, que Rodríguez fue llamado a escena entre vítores y largos aplausos. Un detalle curioso fue que en las gradas altas del coliseo de la Plaza de Jesús Nazareno se ubicaron muchos ciegos que acudieron a “coger” las coplas para cantarlas por todos los pueblos de Andalucía (*Ibid.*:191).

Transcurrido el Carnaval se desplazaron en el tren correo nuevamente a Sevilla, ya que habían sido contratados para toda la primavera en el Salón Filarmónico de Oriente, en donde debutaron el jueves 5 de marzo de 1903 y en donde volvió a producirse el éxito de años anteriores (*Ibid.*:193).

Si los ciegos difundieron estas coplas por todos los pueblos de Andalucía, es posible imaginar a Juan de la Cruz aprendiendo este repertorio por transmisión oral e incorporándolo a sus canciones. Sin embargo, no hay que olvidar que Los Lilas cantaron los tangos de Antonio Rodríguez en 1903 y Juan de la Cruz, según el testimonio de su hija Carmen, no fue ciego coplero hasta que conoció a Teresa López en torno al año 1920.

A modo de conclusión, es importante señalar la necesidad de vincular hechos musicales y significados extra-musicales a fin de comprender de manera menos parcial el oficio de Juan de la Cruz como integrante del fenómeno del ciego coplero. Esto es hacia lo que apunta Joaquín Álvarez Barrientos “la obra del ciego era susceptible de reproducirse y multiplicarse, revolviendo el marco y su función estética para dar paso a un interés nuevo predominante, el económico” (Álvarez Barrientos, 1987:323). Considero que la

especialización musical en la configuración de un repertorio y la implicación personal a través de recursos que permitían reconocer al coplero es común en el oficio de venta de pliegos por medio del canto. Juan de la Cruz se inserta en el fenómeno por la apropiación y adaptación de un repertorio ajeno de moda y pegadizo, como ilustra en el segundo capítulo de este trabajo el escritor Corpus Barga al narrar los recuerdos de su infancia cuando él y su hermano cantaban tangos gaditanos aprendidos de un ciego coplero.

## IV. Conclusiones

Para cumplir el objetivo general de este trabajo de contribuir a una mejor comprensión de la desaparición del ciego coplero como un proceso lento que culmina con la prohibición de la mendicidad, he examinado las diversas facetas de la experiencia musical de Juan de la Cruz: su comportamiento social, la dimensión comercial y la índole artística entre la década de los años veinte y los cuarenta del siglo XX, en relación a su contexto dentro del fenómeno del ciego coplero de finales del siglo XIX y principios del XX. Con ese fin he adoptado diversas estrategias de análisis a través de las cuales he podido constatar la hipótesis de trabajo: Juan de la Cruz (1871-1960) es un caso representativo de un músico que opta por especializarse en un tipo de repertorio (el tango gaditano) con el fin de garantizar la viabilidad de su oficio en un contexto de extinción del fenómeno del ciego coplero. Este estudio en torno a la figura de Juan de la Cruz arroja nuevos datos de interés en cuestiones como la aplicación de la censura; la regulación de la venta; el camino recorrido entre las imprentas, el coplero y su público; la ambigüedad existente entre profesión y mendicidad; la desaparición del oficio, así como la creación, interpretación y recepción de esta manifestación cultural.

Una de las principales contribuciones de este trabajo es, no obstante, la aproximación realizada al fenómeno del ciego coplero desde el punto de vista musical, abordando el análisis del repertorio de Juan de la Cruz, lo cual constituía otro de los objetivos fundamentales de este trabajo. Esta perspectiva ha sido raramente aplicada por los estudiosos con alguna excepción como es el caso de Joaquín Díaz, tal y como se explicó en el estado de la cuestión. Al profundizar en el análisis musical del repertorio de Juan de la Cruz me he acercado al tango gaditano como género musical cuyo análisis musical, tratado en el artículo de Ángel Müller Gómez titulado “La música del carnaval en el aula” de 2003, necesita de estudios más en profundidad. He constatado la influencia literaria y musical directa de Antonio Rodríguez así como un cierto grado de autonomía de Juan de la Cruz en la adaptación de textos sobre las melodías del compositor gaditano, la utilización de un vocabulario propio y la modificación de frases musicales por otras que recuerdan las fórmulas melódicas recurrentes en el tango gaditano. La aplicación de las distintas estrategias metodológicas al estudio del repertorio de Juan de la Cruz ha permitido revelar la existencia de fórmulas melódicas, tipos de perfiles melódicos, estructuras armónicas semejantes, forma estrófica y versificación parecidas así como el ámbito y la articulación del texto de estilo silábico vinculado a la prosa. Esto permite

conocer los procedimientos compositivos utilizados por el ciego coplero, relacionados con recursos comunicativos en la actuación frente al público.

Sería interesante realizar una reconstrucción histórica de la *performance* de Juan de la Cruz, que es algo que no he podido abordar en este estudio. Dicho análisis requeriría más información específica sobre el contexto de interpretación y el modo en que transcurría la *performance*. Las ideas desarrolladas por Paul Zumthor en su libro *Introduction à la poésie orale* de 1983 resultarían útiles en la definición del contenido interpretativo de la *performance* poética como las que llevaban a cabo músicos copleros como Juan de la Cruz: “La *performance* constitue le moment crucial dans une série d’opérations logiquement (mais non toujours en fait) distinctes. J’en compte cinq, qui sont les phases, pour ainsi dire, de l’existence du poème : 1. Production, 2. Transmission, 3. Réception, 4. Conservation, 5. (en général) répétition” (Zumthor, 1983:32).<sup>18</sup> Por su parte, el etnomusicólogo Gerard Béhague, en su libro *Performance practice. Ethnomusicological perspectives* (1984), revisa las teorías que sistematizan el estudio de la *performance musical* considerada como un evento y un proceso en el que deben tenerse en cuenta los comportamientos musicales y extramusicales, la respuesta del público y las reglas o códigos que definen dicha ocasión. Todos estos elementos podrían analizarse en la actividad de Juan de la Cruz, debidamente documentada a través de los testimonios de sus familiares, así como a través de otras fuentes de información que podrían sumarse a las aquí utilizadas.

Para finalizar, quiero alentar la realización de posteriores estudios más extensos y completos acerca del fenómeno del ciego coplero desde una perspectiva musicológica que puedan arrojar nueva luz sobre los numerosos ejemplos de cantos, cantinelas, pregones, romances y coplas que se han recopilado por diversos estudiosos hasta el momento.

---

<sup>18</sup> “La *performance* constituye el momento crucial dentro de una serie de operaciones lógicamente (pero no siempre) diferenciadas. Cuento cinco, que son las fases, por así decirlo, de la existencia del poema: 1. Producción, 2. Transmisión, 3. Recepción, 4. Conservación, 5. (generalmente) Repetición.” Traducción de la autora.

## V. Bibliografía

Adams, Charles R (1976) "Melodic contour typology", *Ethnomusicology* XX/2:179, en Cámara de Landa, Enrique (2004 [2003]) *Etnomusicología*, Madrid: ICCMU, p.482.

Alonso, Celsa (1996) *Antología (siglo XIX) La canción andaluza*, Madrid: ICCMU.

Álvarez Barrientos, Joaquín (1987) "Literatura y economía en España. El ciego", *Bulletin Hispanique* 89:314-326.

Barga, Corpus (1965) *Los pasos contados. Puerilidades burguesas*. Barcelona: Edhasa, en Estepa, Luis (1998) *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a Don Luis Usoz y Río*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

Béhage, Gerard (1984) *Performance practice. Ethnomusicological perspectives*, Wetsport: Greenwood Press.

Blasco Ruíz, Pilar (1986) "Literatura popular en el Madrid decimonónico", *Madrid en la sociedad del siglo XIX* 2: 467-484.

Botrel, Jean-François (1973) *Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne*, Paris: éditions de Boccard.

Cámara de Landa, Enrique (1994) *La música de la baguala en el noroeste argentino*, Tesis doctoral: Universidad de Valladolid, vol.II.

\_\_\_\_\_ (2004 [2003]) "Metodologías de análisis de la música", en *Etnomusicología*, Madrid: ICCMU, pp.403-543.

Caro Baroja, Julio (1969) *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid: Revista de Occidente.

Díaz, Joaquín (1991) "La música en los romances", *Euskera* 3:869-878.

\_\_\_\_\_ (1996) *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Madrid: Escuela libre Editorial. Fundación ONCE.

\_\_\_\_\_ (2006) “Surtido de romances en los tiempos modernos: sus mecanismos de transmisión”, *Literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, pp.401-413.

\_\_\_\_\_ (2013) “Mensaje postal”, en *El Norte de Castilla*, 2 de febrero, p.15.

Díaz Viana, Luis, Díaz, Joaquín & Delfín Val, José (1979) *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Romances tradicionales volumen II*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.

Díaz Viana, Luis (1987) *Literatura popular. Pliegos y copleros*, Valladolid: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular.

\_\_\_\_\_ (1987a) *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*, Valladolid: Ámbito.

Espejo, Cristóbal (1925) “Pleito entre ciegos e impresores (1680-1755)”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, II-6:06-236, en Botrel, Jean-François (1973) "Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne", *Mélanges de la Casa de Velázquez* 9: 417-482.

Estepa, Luis (1998) *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a Don Luis Usoz y Río*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

Gamboa, José Manuel & Gómez, Faustino (2007) *Flamenco de la a a la z*,  
[http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia\\_flamenco/tangos\\_tientos\\_tangos.html](http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/tangos_tientos_tangos.html)  
(Consultado el 24/06/2013)

García Castañeda, Salvador (1999) “El ciego de Buenavista, un romancero de Eduardo Bustillo” en *Revista de Folklore* 223:3-8.

García de Enterría, María Cruz (1973) *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid: Taurus.

García Matos, Manuel (1979) *Magna Antología del Folklore musical de España. Interpretada por el pueblo español*, Madrid: Hispavox.

House, Ruth (1955) "Formulistic Diction in the Spanish Ballad", *Hispanic Review* 23/2:132-136.

Manzano, Miguel (1995) "Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral", *Anthropos* 166/167:91-97.

Marco, Joaquín (1977) *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*. Madrid: Taurus.

Menéndez Pidal, Ramón (1947) *Cómo vivió y vive el romancero*, Valencia: E. López Mezquida.

\_\_\_\_\_ (1973) *Flor nueva de romances viejos*, Madrid: Espasa Calpe.

Mesonero Romanos, Ramón (1846) *Escenas matritenses*, Valparaíso: Tornero y Benítez.

Moreno Criado, Ricardo (1987) *Antonio Rodríguez "El Tío de la Tiza" su vida y su obra*, Cádiz: Jiménez Mena.

Morgan, Robert P. (1977) "On the analysis of the recent music", *Critical Inquiry* 4-1:51, en Villar-Taboada, Carlos (en prensa) "De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal", pp.1-71.

Müller Gómez, Ángel. (2003) "La música del carnaval en el aula", *Tavira: Revista de ciencias de la educación* 19:191-222.

Osuna, Javier (inédito) "Sus comparsas gaditanas", "El Tío de la Tiza" 1861-1912. *Revisión biográfica*.

Pedrell, Felipe (1918-1922) *Cancionero Musical Popular español*, Barcelona: Boileau.

Ramos, César (1996) "La copla popular", en *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla: Virtudes Atero Burgos, pp. 31-44.

Real Academia Española (2001) *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup> ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

*Reales ordenanzas y Pragmáticas (1527-1567)*, 5, Valladolid: Lex Nova, 1987.

Rice, Timothy (2004) “Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía”, en *Los últimos diez años de la investigación musical*, Valladolid: Universidad de Valladolid. Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Centro Buendía, pp. 91-126. Coord. Martín Galán, Jesús & Villar-Taboada, Carlos. (Artículo traducido del inglés por Carlos Villar-Taboada).

Ruwet, Nicolas (1972) *Langage, musique, poésie*. Paris: Du Seuil, en Cámara de Landa, Enrique (2004 [2003]) *Etnomusicología*, Madrid: ICCMU.

Sarmiento, Domingo Faustino (2003[1846]) “Contrastes madrileños”, *Viajes por Europa, África y América 1845-1848*, Buenos Aires: Stock Cero, en Esteban, José (2004) *Viajeros hispanoamericanos en Madrid*, Madrid: Silex.

Slobin, Marc (1993) *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Hanover NII: University Press of New England, en Rice, Timothy (2004) “Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía”, en *Los últimos diez años de la investigación musical*, Valladolid: Universidad de Valladolid. Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Centro Buendía.

Trueba, Antonio (1882) *De flor en flor*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.

Vélez de Guevara, Luis (2004[1641]) *El diablo Cojuelo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Villar-Taboada, Carlos (en prensa) “De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal”, pp.1-71.

Zumthor, Paul (1983) *Introduction à la poésie orale*, París: éditions du Seuil.

Páginas web consultadas

Asociación de Intérpretes y Ejecutantes del Carnaval de Cádiz "ASIN-É. I Congreso Monográfico de Carnaval "El Tío de la Tiza" Cien años de su muerte (1912-2012), <http://www.youtube.com/watch?v=yxacBis8rm8>. (Consultada el 20 de junio de 2013)

Las tertulias del viejo, El mundo de las chirigotas. *Los Gallos*,  
<http://bisabuelo.mforos.com/1457085/7541681-reliquias-del-carnaval/?pag=4>. (Consultada el  
20 de junio de 2013)



## VI. Anexos

Anexos	Páginas
Anexo 1. Transcripción del texto y análisis de la métrica del conjunto I.....	88
Anexo 2. Transcripción del texto y análisis de la métrica del conjunto II.....	89
Anexo 3. Transcripción del texto y análisis de la métrica del conjunto III.....	91
Anexo 4. Transcripción de <i>Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos</i> .....	92
Anexo 5. Transcripción de <i>Hablando en broma un día</i> .....	94
Anexo 6. Transcripción de <i>Se murió un tabernero</i> .....	96
Anexo 7. Transcripción de <i>Demuestran las mujeres</i> .....	98
Anexo 8. Transcripción de <i>Un once de febrero</i> .....	100
Anexo 9. Transcripción de <i>En la nación española</i> .....	102
Anexo 10. Transcripción de <i>La gente de más salero</i> .....	104
Anexo 11. Transcripción del tango Los Luceros.....	106
Anexo 12. Transcripción del tango Los Gallos <i>Hablando en broma un día</i> .....	108
Anexo 13. Transcripción del tango Los Gallos <i>Demuestran las mujeres</i> .....	110
Anexo 14. Transcripción del tango Los Lilas.....	112
Anexo 15. Partitura del análisis paradigmático del conjunto I.....	114
Anexo 16. Partitura del análisis paradigmático del conjunto II.....	118
Anexo 17. Partitura del análisis paradigmático del conjunto III.....	133
Anexo 18. Imágenes del pliego de cordel titulado <i>Amor de madre</i> .....	143
Anexo 19. Imágenes de la partitura manuscrita para el coro Los Gallos de 1901.....	145
Anexo 20. Imágenes de la partitura manuscrita para el coro Los Lilas de 1903.....	147
Anexo 21. Transcripción de la conversación con Armando Guerra.....	149
Anexo 22. Transcripción de la conversación con Carmen de la Cruz.....	155
Anexo 23. CD con los ejemplos sonoros.....	166

## Anexo 1. Transcripción del texto y análisis de la métrica del conjunto I

### *01. Cuando el gobierno haga*

v1	Es1	Cuando el gobierno haga	7-
v2		los nuevos presupuestos,	7 a
v3		proyectan según dicen	7-
v4		que se establezcan unos impuestos.	10A
v5	Es2	Cien pesetas por trimestre	8 -
v6		pagarán todos los calvos,	8 a
v7		y el que se ponga peluca	8-
v8		paga doble de recargo.	8 a
v9	Es3	Toítas las mujeres feas	8-
v10		treinta pesetas al mes,	8 a
v11		y las que sean feas dobles	8-
v12		pagarán cincuenta y tres.	8 a
v13	Es4	Todos los chatos pagan tres duros	10 A
v14		y siete y medio los narigudos.	10 A
v15		Catorce reales los jorobetas	10 B
v16		y los borrachos dos mil pesetas.	10 B
v17	Es5	El que se deje bigote,	8-
v18		diez pesetas por trimestre,	8 a
v19		todo aquel que gaste gafas,	8-
v20		diez duros todos lo meses.	8 a
v21		Y pagará en toda España	8-
v22		como impuesto transitorio,	8 a
v23		por fabricar los chavales	8 -
v24		un duro al mes cada matrimonio.	10 A

## Anexo 2. Transcripción del texto y análisis de la métrica del conjunto II

### (Hablando en broma un día y Se murió un tabernero)

02. Hablando en broma un día			03. Se murió un tabernero		
v1	Intr	Hablando en broma un día	7-	Se murió un tabernero	7-
v2		en cierta parte un <b>recovery</b> ,	9 A	y quiso el hombre entrar en el <b>cielo</b> ,	10A
v3		dijo que España era	7-	pero a la misma puerta	7-
v4		un <b>gallinero</b> .	5 a	salió San <b>Pedro</b> .	5a
v5	Es1	Los españoles	5-	Como ese santo	5-
v6		mayores y <b>chicos</b> ,	6 a	sabe lo que <b>pasa</b> ,	6a
v7		no tienen alas	5-	al tabernero	5-
v8		pero tienen <b>picos</b> .	6 a	le dijo con <b>guasa</b> :	6a
v9	Es2	Todos los matrimonios	7-	“Tú has vivido en el mundo	7-
v10		son gallinitas con sus <b>gallitos</b> ,	10 A	sin acordarte que morirías,	10A
v11		y los hijos que tienen	7-	y que después de muerto	7
v12		son las polluelas y los <b>pollitos</b> .	10A	aquí a estas puertas llamar vendrías.	10A
v13	Es3	Trabajar con afán	7-	Pues te vas a acordar	7-
v14		es nuestra admiración,	7a	de que te vea <b>Dios</b> ,	7a
v15		De este gran gallinero	7-	porque se nos permite	7-
v16		que forma toda nuestra <b>nación</b> .	10a	que entre en el cielo ningún <b>guasón</b> .	10A
v17		Pues hace tiempo ya	7-	Y nunca alcanzará	7-
v18		no se puede <b>vivir</b> .	7a	que te mande <b>perdón</b> .	7a
v19		El gallinero está tan revuelto	10 -	¿Sabes que el vino es la sangre de Cristo	11-
v20		que pronto algo grave tiene que <b>ocurrir</b> .	12A	le echabas el agua sin moderación?	12A
v21	Es4	Unos cuantos gallos	6-	yo por mi parte no te <b>perdono</b> ,	7-
v22		en la política han hecho el <b>nido</b> ,	10A	por bautizar el vino	10A
v23		se comen los huevos	6-	sabiendo tú que me gusta <b>moro</b> .	7-
v24		que las gallinas han producido	10A	Ven aquí a los infiernos	10A
v25		Toíto se lo comen	6-	que Dios ya sabe que vas por <b>mí</b> ,	7-
v26		y el pueblo está cada vez <b>peor</b> ,	8a	y por cada copita	10A
v27		hasta que un día se canse	7-	robá de <b>allí</b> ,	7-
v28		nuestra <b>nación</b> .	5a	quince mil tizonazos	5a
v29		Y a esos gallos los guisen	7-	cada minuto han de darte a <b>ti</b> .”	7-
v30		en pepitoria o con <b>arroz</b> .	9A		9A

**(Demuestran las mujeres y Un once de febrero)**

<i>04. Demuestran las mujeres</i>			<i>05. Un once de febrero</i>		
v1	Intr	Demuestran las mujeres	7-	Un once de febrero	7-
v2		lo mismo en Cádiz que en Felipinas,	10A	dicen que en Cádiz nació una <b>niña</b>	10A
v3		iguales condiciones	7-	y en el centro de España	7-
v4		que las <b>gallinas</b> .	5a	fue establecida.	5a
v5	Es1	Salen del huevo	5-	Entre Figueras	5-
v6		muy rechiquititas,	6a	y Castelar	5a
v7		crecen un poco	5-	la recibieron	5-
v8		y ya son pollitas.	6a	al no poder más.	6a
v9	Es2	Luego se ponen yuecas	7-	Mas los regionalistas	7-
v10		y hasta maúllan como los <b>gatos</b> ,	10A	la persiguieron con insistencia,	10A
v11		es que buscan a un pollo	7-	y tuvo que irse a Francia	6-
v12		que quiera echarle los <b>garabatos</b> .	10A	adonde hoy tiene su residencia.	10A
v13	Es3	Su mayor ilusión	7-	Mas se oye decir	6-
v14		es llegar a casar,	7a	hace algún tiempo ya,	7a
v15		aunque sea con un gallo	7-	que venir quiere a España	7-
v16		que ya no pueda cacarear.	10A	y residir en su país natal.	10A
v17		Resultando después,	7-	Y si logra poder	7-
v18		eso lo he visto <b>yo</b> .	7a	la frontera cruzar,	7a
v19		A la semana alguna reniega	10 -	dicen que anuncia aquí gran limpieza	10 -
v20		hasta en la hora en que se casó.	10 A	como hizo una hermana suya en Portugal.	12A
v21	Es4	Después que se casan	6-	Si ese grande partido	7-
v22		y ponen huevos algunos <b>años</b> ,	10A	que esa lindísima niña tiene,	10A
v23		entran en la edad	6-	fuese bien unido	6-
v24		de las amarguras y del desengaño.	12A	como lo fueron los portugueses.	10A
v25		Se ponen muy lacias,	6-	Se haría	2-
v26		y se les cae toíta la <b>pluma</b> .	9A	porque luciera su pabellón,	10A
v27		Se les cae la cresta	7-	que esa niña castiga	7-
v28		y la <b>pechuga</b> .	5a	al que es ladrón.	5-
v29		Y las entra el moquillo	7-	Y premia al suidadano	7-
v30		que hay que tirarlas a la <b>basura</b> .	10A	que sea honrado y trabajador.	10A

### Anexo 3. Transcripción del texto y análisis de la métrica del conjunto III

		<i>06. En la nación española</i>			<i>07. La gente de más salero</i>
v1	Intr	En la nación española	8 –	La gente de más salero	8-
v2		una gran casa de <b>juegos</b> .	8 a	para sumar y restar,	8a
v3		Las provincias son los naipes	8 –	son todos los posaderos	8-
v4		creerlo que no es <b>camelo</b> ,	7 a	cuando la cuenta no <b>da</b> .	8a
v5		los españoles los puntos	8 –	Pues nos dejan sin dinero	8-
v6		y el gobierno el <b>banquero</b> .	7 a	por una patata <b>asá</b>	8a
v7	Es1	No sé de qué modo	6 –	Si con el cocido	6-
v8		las cartas <b>barajan</b> ,	6 a	ya pedís la <b>cuenta</b> ,	6a
v9		que les dan el pego	6 –	le ponen un cero	6-
v10		al que se <b>resbala</b> .	6 a	que anuncio <b>revienta</b> .	6a
v11		Se cabrean los puntos	6 –	Y como es su casa	6-
v12		como es <b>natural</b> ,	6 a	si quiere usted <b>hablar</b> ,	6a
v13		al <b>banquero</b> un día	6 -	aunque usted la paga	6-
v14		lo van a <b>mondar</b> .	6 a	tiene que <b>callar</b> .	6a
v15	Es2	Hace tiempo un ministro	7-	Si su gusto es comer	7-
v16		de Hacienda echó un <b>burlote</b> ,	7 a	algún día de carne <b>asada</b>	9A
v17		y dejó a media España	7 -	haga cuenta que come	7-
v18		hasta sin pelo en el <b>cogote</b> .	9 A	la suya que es menos <b>cara</b> .	8a
v19		Apunta el caballo	6-	Enseguida con lápiz o tinta	10-
v20		de copas viene el de <b>espadas</b> .	8 a	sacan la <b>cuenta</b> ,	5a
v21		Siempre los puntos pierden	7 -	le pone ocho reales	7-
v22		nunca se <b>gana</b> .	5 a	por las <b>chuletas</b>	5a
v23		Porque juega el gobierno	7 -	ocho por el asado	7-
v24		con dos <b>barajas</b>	5 a	cuatro <b>pesetas</b>	5a
v25	Es3	Vaya unos banqueros	6 -	En cualquier posada	6-
v26		más <b>reteguasones</b> ,	6 a	por larga o por <b>corta</b> ,	6a
v27		que hay en la timba	5 -	todas las comidas	6-
v28		de los <b>españoles</b> .	6 a	se comen con <b>mosca</b> .	6a
v29		No sé de qué modo	6 –	Esto es un regalo	6-
v30		las cartas <b>barajan</b> ,	6 a	para los <b>viajeros</b> ,	6a
v31		que le dan el pego	6 –	porque hasta las moscas	6-
v32		al que se <b>resbala</b>	6 a	nos cuestan <b>dinero</b> .	6a
v33	Es4	Es insoportable	6 -	Si llegara el día	6-
v34		vivir de este <b>modo</b> ,	6 a	que tendremos que <b>ir</b>	6a
v35		y a los españoles	6 -	a cualquier posada	6-
v36		por lilas y <b>bobos</b> .	6 a	puestos de <b>fusil</b> .	6a
v37		Va a llegar el día	6 -	O con dos parejas	6-
v38		que hasta nos falle y el as de <b>oros</b> .	9 A	o tres o más de guardia <b>civil</b> .	10A

## Anexo 4. Transcripción de *Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos*

### 01. Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos

Los Luceros, 1900

Antonio Rodríguez - Compositor

Juan de la Cruz - Ciego coplero

Teresa López - Intérprete

Es1

A <sup>v1-2</sup>

Cuan-do el go - bier - no ha - ga los nue - vos pre - su - pues - tos

B <sup>v3-4</sup>

pro-yec-tan se-gún di - cen que sees - ta - blez - can u - nos im - pues - tos

Es2

A <sup>v5-6</sup>

cien pe - se - tas por tri - mes - tre pa - ga - rán to - dos los cal - vos

B <sup>v7-8</sup>

el que se pon - ga pe - lu - ca pa - ga do - ble de re - car - go

Es3

A <sup>v9-10</sup>

toi - tas las mu - je - res fe - as treín - ta pe - se - tas al mes

B <sup>v11-12</sup>

y las que sean fe - as do - bles pa - ga - rán cin - cuen - tay tres

Es4

A <sup>v13-14</sup>

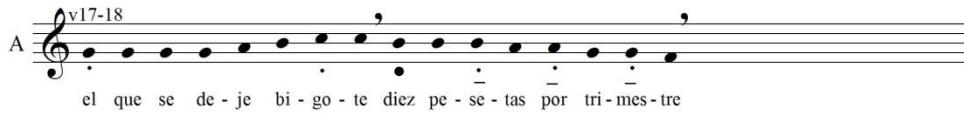
To - dos los cha - tos pa - gan tres du - ros y sie - tey me - dio los na - ri - gu - dos

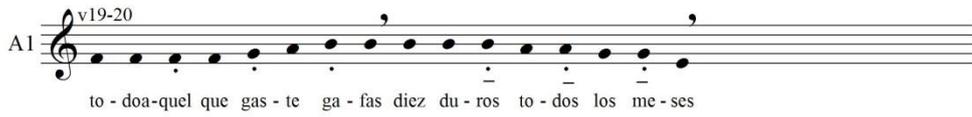
A <sup>v15-16</sup>

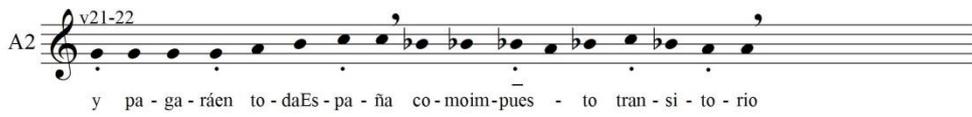
ca - tor - ce rea - les los jo - ro - be - tas y los bo - rra - chos dos mil pe - se - tas

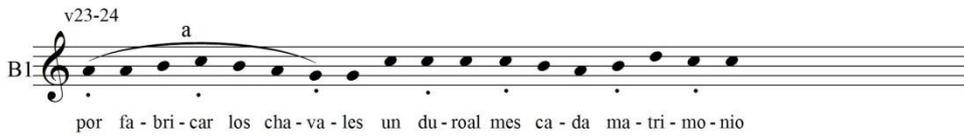
01. Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos

Es5

A 

A1 

A2 

B1 

**Es1, Es 2:** forma estrófica

A, A1, B1, C: forma de las frases musicales

a, b: células o motivos melódicos

. : indica la acentuación de las sílabas realizada por la intérprete

- : indica una duración más larga realizada por la intérprete

': indica una pausa entre los versos

## Anexo 5. Transcripción de *Hablando en broma un día*

### 02. Hablando en broma un día

Los Gallos, 1901

Antonio Rodríguez - Compositor

Juan de la Cruz - Ciego coplero

Teresa López - Intérprete

#### Introducción

A   
Ha-blan-do en bro-ma un dí - a en cier-ta par-te un re-co-ve-ro,

B   
di - jo que Es - pa - ña e - ra un ga - lli - ne - ro.

#### Es1

A   
Los es - pa - ño - les ma - yo - res y chi - cos,

A1   
no tie - nen a - las pe - ro tie - nen pi - cos.

#### Es2

A   
To - dos los ma - tri - mo - nios son ga - lli - ni - tas con sus ga - lli - tos,

A1   
y los hi - jos que tie - nen son las po - lluc - las y los po - lli - tos.

#### Es3

A   
Tra - ba - jar con a - fán es nues - tra ad - mi - ra - ción,

B   
Dees - te gran ga - lli - ne - ro que for - ma to - da nues - tra na - ción.

02. Hablando en broma un día

A <sup>v17-18</sup> a , a1 ,  
 Pues ha - ce tiem-po ya no se pue-de vi - vir.

C <sup>v19-20</sup>  
 El ga-lli-ne-ro es-tá tan re-vuel-to que pron-toal-go gra-ve tie-ne queo-cu-rrir.

Es4 A <sup>v21-22</sup>  
 U - nos cuan-tos ga-llos en la po - lí - ti-ghan he-choel ni - do,

A1 <sup>v23-24</sup>  
 se co-men los hue-vos que las ga - lli - nas han pro-du - ci - do

A2 <sup>v25-26</sup>  
 Toi - to se lo co - men yel pue-bloes - tá ca - da vez pe - or,

B <sup>v27-28</sup>  
 has - ta queun día se can - se nues - tra na - ción.

C <sup>v29-30</sup>  
 Ya e - sos ga-llos los gui-sen en pe - pi - to - ria o con a - rroz.

Es1, Es2: forma estrófica

A, A1, B1, C: forma de las frases musicales

a, b: células o motivos melódicos

. : indica la acentuación de las sílabas realizada por la intérprete

- : indica una duración más larga realizada por la intérprete

': indica una pausa entre los versos

## Anexo 6. Transcripción de *Se murió un tabernero*

### 03. Se murió un tabernero

Los Gallos, 1901

Antonio Rodríguez - Compositor

Juan de la Cruz - Ciego coplero

Teresa López - Intérprete

#### Introducción

A    
Se mu-rióun ta-ber-ne-ro y qui-soel hom-breen-trar en el cie-lo,

B    
pe-roa la mis-ma puer-ta sa-lió San Pe-dro.

Es1 A    
Co-moe-se san-to sa-be lo que pa-sa,

A1    
al ta-ber-ne-ro le di-jo con gua-sa:

Es2 A    
«Túhas vi-vi-doen el mun-do sin a-cor-dar-te que mo-ri-ri-as,

A1    
y que des-pués de muer-to a-quíaes-tas puer-tas lla-mar ven-drí-as.

Es3 A    
Pues te vas aa-cor-dar de que te ve-a Dios,

03. Se murió un tabernero

B <sup>v15-16</sup>

por - que se nos per - mi - te queen-treen el cie - lo nin - gún gua - són.

A <sup>v17-18</sup> a al

Y nun-caal-can - za - rá que te man-de per - dón.

C <sup>v19-20</sup>

¿Sa-bes queel vi-noes la san-gre de Cris-to lee-cha-bas el a-gua sin mo-de-ra-ción?

Es4 A <sup>v21-22</sup>

Si Cris-to te per-do-na yo por mi par-te no te per-do-no,

A1 <sup>v23-24</sup>

por bau-ti-zar el vi-no sa-bien-do tú que me gus-ta mo-ro.

A2 <sup>v25-26</sup>

Ven a - quía los in - fier-nos que Dios ya sa - be que vas por mí,

B <sup>v27-28</sup>

y por ca - da co - pi - ta ro - bá dea - lli,\_\_\_

C <sup>v29-30</sup>

quin-ce mil ti - zo - na - zos ca - da mi - nu-tohan de dar - tea ti.

Es1, Es2: forma estrófica

A, A1, B1, C: forma de las frases musicales

a, b: células o motivos melódicos

. : indica la acentuación de las sílabas realizada por la intérprete

- : indica una duración más larga realizada por la intérprete

! : indica una pausa entre los versos

## Anexo 7. Transcripción de *Demuestran las mujeres*

### 04. Demuestran las mujeres

Los Gallos, 1901

Antonio Rodríguez - Compositor

Juan de la Cruz - Ciego coplero

Teresa López - Intérprete

Introducción A   
De-mues-tran las mu-je-res lo mis-moen Cá-diz queen Fe-li-pi-nas.

B   
I-gua-les con-di-cio-nes que las ga-lli-nas.

Es1 A   
Sa-len del hue-vo muy re-chi-qui-ti-tas,

A1   
cre-cen un po-co y ya son po-lli-tas.

Es2 A   
Lue-go se po-nen yue-cas yhas-ta ma-ú-llan co-mo los ga-tos,

A1   
es que bus-can aun po-llo que quie-rae-char-le los ga-ra-ba-tos.

Es3 A   
Su ma-yor i-lu-sión es lle-gar-sea ca-sar,

04. Demuestran las mujeres

B <sup>v15-16</sup>

aun-que sea con un ga-llo que ya no pue-da ca-ca-re-ar.

A1 <sup>v17-18</sup> a , a |

Re-sul-tan-do des-pués, e-so lo he vis-to yo,

C <sup>v19-20</sup>

a la se-ma-na al-gu-na re-nie-gan has-ta en la ho-ra en que se ca-só.

Es4

A <sup>v21-22</sup>

Des-pués que se ca-san y po-nen hue-vos al-gu-nos a-ños,

A1 <sup>v23-24</sup>

en-tran en lac-dad de las a-mar-gu-ras y el de-sen-ga-ño.

A2 <sup>v25-26</sup>

Se po-nen muy la-cias y se les ca-e toi-ta la plu-ma,

B <sup>v27-28</sup>

se les ca-e la cres-ta y la pe-chu-ga,

C <sup>v29-30</sup>

y las en-trael mo-qui-llo que hay que ti-rar-las a la ba-su-ra.

Es1, Es2: forma estrófica

A, A1, B1, C: forma de las frases musicales

a, b: células o motivos melódicos

. : indica la acentuación de las sílabas realizada por la intérprete

- : indica una duración más larga realizada por la intérprete

! : indica una pausa entre los versos

## Anexo 8. Transcripción de *Un once de febrero*

### 05. Un once de febrero

Los Gallos, 1901

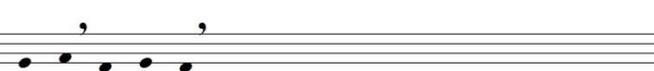
Antonio Rodríguez - Compositor

Juan de la Cruz - Ciego coplero

Teresa López - Intérprete

**Introducción** A    
Un on-ce de fe-bre-ro di-cen queen Cá-diz na-ciú-na ni-ña

B    
yen el cen-tro deEs-pa-ña fuees-ta-ble-ci-da

**Es1** A    
En-tre Fi-gue-ras y Cas-te-lar

A1    
la re-ci-bie-ron al no-po-der más

**Es2** A    
mas los re-gio-na-lis-tas la per-si-gue-ron con in-sis-ten-cia

A1    
y tu-vo queir-sea Fran-cia a-don-dehoy tie-ne su re-si-den-cia

**Es3** A    
mas se o-ye de-cir ha-ceal-gún tiem-po ya

05. Un once de febrero

B <sup>v15-16</sup>  
 que ve - nir queie-reaEs - pa - ña y re - si - diren su pa - ís na - tal

A <sup>v17-18</sup> a , al ,  
 y si lo - gra po - der la fron - te - ra cru - zar

C <sup>v19-20</sup>  
 di - cen quea - nun - cía a - quí gran lim - pie - za co - mohi - zou - naher - ma - na su - yaen Por - tu - gal

Es4 A <sup>v21-22</sup>  
 si e - se gran - de par - ti - do quee - sa lin - dí - si - ma ni - ña tie - ne

A1 <sup>v23-24</sup>  
 fue - se bien u - ni - do co - mo lo fue - ron los por - tu - gue - ses...

A2 <sup>v25-26</sup>  
 se ha - ría por - que lu - cie - ra su pa - be - llón

B <sup>v27-28</sup>  
 quee - sa ni - ña cas - ti - ga al quees la - drón...

C <sup>v29-30</sup>  
 y pre - miaal sui - da - da - no que se ahon - ra - doy tra - ba - ja - dor

Es1, Es2: forma estrófica

A, A1, B1, C: forma de las frases musicales

a, b: células o motivos melódicos

. : indica la acentuación de las sílabas realizada por la intérprete

- : indica una duración más larga realizada por la intérprete

' : indica una pausa entre los versos

## Anexo 9. Transcripción de *En la nación española*

### 06. En la nación española

Los Lilas, 1903

Antonio Rodríguez - Compositor

Juan de la Cruz - Ciego coplero

Teresa López - Intérprete

**Introducción**

A  v1-2  
En la na-ción es - pa - ño - la u - na gran ca - sa de jue - gos

B  v3-4  
las pro - vin - cias son los nai - pes cre - er - lo que no es ca - me - lo

C  v5-6  
los es - pa - ño - les los pun - tos y el go - bier - no el ban - que - ro

**Es1**

A  v7-8  
no sé de qué mo - do las car - tas ba - ra - jan

B  v9-10  
que les dan el pe - go al que se res - ba - la

C  v11-12  
se ca - brean los pun - tos co - mo es na - tu - ral

D  v13-14  
al ban - que - ron dí - a lo van a mon - dar

**Es2**

A  v15-16  
ha - ce tiem - poun mi - nis - tro deHa - cien - da e - choun bur - lo - te

A1  v17-18  
y de - jóa me - diaEs - pa - ñahas - ta sin pe - lo en el co - go - te

06. En la nación española

A2 <sup>v19-20</sup>  

a - pun - tael ca - ba - llo de co - pas vic - neel dees - pa - das

B <sup>v21-22</sup>  

siem - pre los pun - tos pier - den nun - ca se ga - na

C <sup>v23-24</sup>  

por - que jue - gael go - bier - no con dos ba - ra - jas

Es3 A <sup>v25-26</sup>  

va - yau - nos ban - que - ros más re - te - gua - so - nes

B <sup>v27-28</sup>  

que hay en la tim - ba de los es - pa - ño - les

A <sup>v29-30</sup>  

no sé de qué mo - do las car - tas ba - ra - jan

B1 <sup>v31-32</sup>  

que le dan el pe - go al que se res - ba - la

Es4 A <sup>v33-34</sup>  

es in - so - por - ta - ble vi - vir des - te mo - do

B <sup>v35-36</sup>  

quea los es - pa - ño - les por li - las y bo - bos

C <sup>v37-38</sup>  

vaa lle - gar el dí - a quehas - ta nos fá - lle yel as de o - ros

Es1, Es2: forma estrófica

A, A1, B1, C: forma de las frases musicales  
 a, b: células o motivos melódicos

· : indica la acentuación de las sílabas realizada por la intérprete  
 - : indica una duración más larga realizada por la intérprete  
 ' : indica una pausa entre los versos

## Anexo 10. Transcripción de *La gente de más salero*

### 07. La gente de más salero

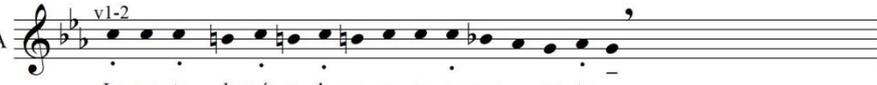
Los Lilas, 1903

Antonio Rodríguez - Compositor

Juan de la Cruz - Ciego coplero

Teresa López - Intérprete

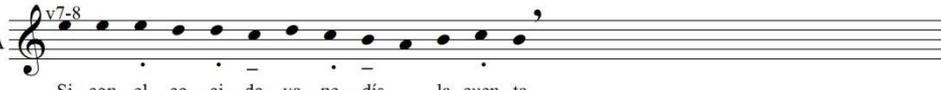
**Introducción**

A    
La gen-te de más sa-le-ro pa-ra su-mar y res-tar\_\_

B    
son to-dos los po-sa-de-ros cuan-do la cuen-ta no dá\_\_

C    
pues nos de-jan sin dí-ne-ro por u-ná pa-ta-taa-sá\_\_

**Es1**

A    
Si con el co-ci-do ya pe-dís\_\_ la cuen-ta

B    
le po-nen un ce-ro quea-nun-cio re-vien-ta

C    
y co-moes su ca-sa sí quie-reus-téha-blar

D    
aun-queus-té la pa-ga tie-ne que ca-llar

**Es2**

A    
si su gus-toes co-mer al-gún dí-a de car-nea-sa-da

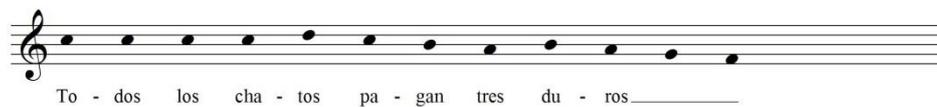
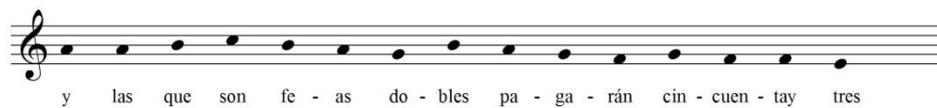
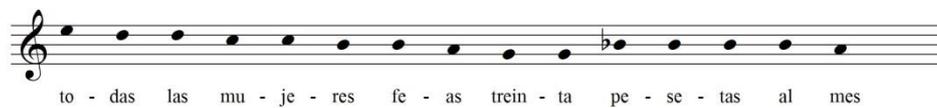
A1    
ha-ga cuen-ta que co-me la su-ya quees me-nos ca-ra



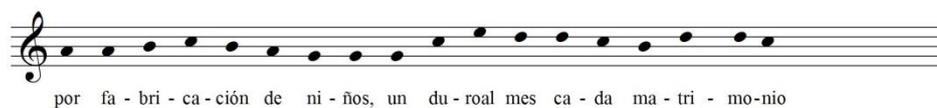
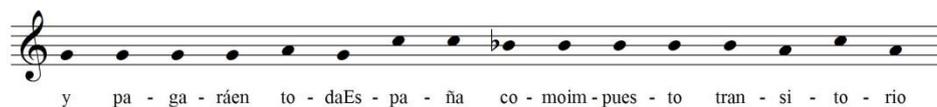
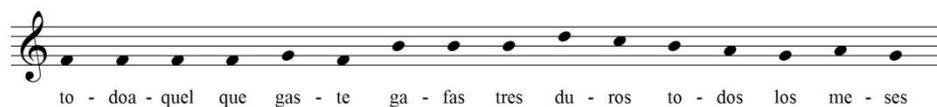
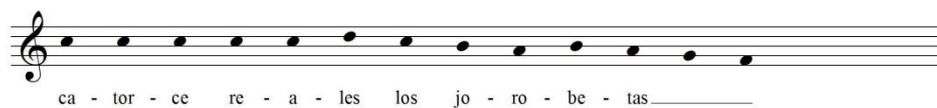
## Anexo 11. Transcripción del tango Los Luceros

### I. Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos

Antonio Rodríguez - Compositor



I. Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos



## Anexo 12. Transcripción del tango Los Gallos (*Hablando en broma un día*)

### IIa. Hablando en broma un día

Antonio Rodríguez - Compositor



Ha - blan - do en bro - ma un dí - a en cier - ta par - te un re - co - ve - ro,



di - jo que Es - pa - ña e - ra un ga - lli - ne - ro.



Los es - pa - ño - les ma - yo - res y chi - cos,



no tie - nen a - las pe - ro tie - nen pi - cos.



To - dos los ma - tri - mo - nios son ga - lli - ni - tas con sus ga - lli - tos, —



y los hi - jos que tie - nen son las po - llue - las y los po - lli - tos. —

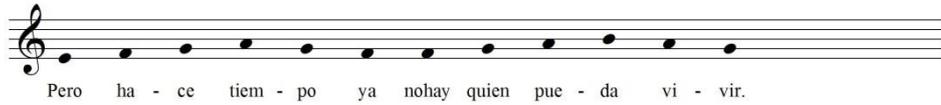


Tra - ba - jar con a - fán so - lo es la as - pi - ra - ción,

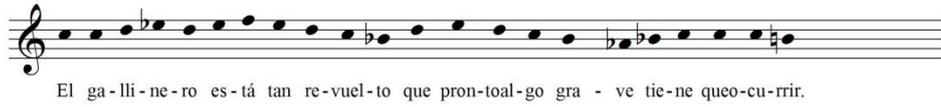


Dees - te gran ga - lli - ne - ro que for - ma to - da nues - tra na - ción.

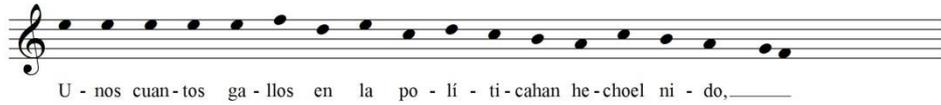
IIa. Hablando en broma un día



Pero ha - ce tiem - po ya nohay quien pue - da vi - vir.



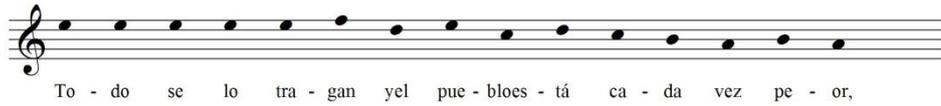
El ga - lli - ne - ro es - tá tan re - vuel - to que pron - toal - go gra - ve tie - ne queo - cu - rrir.



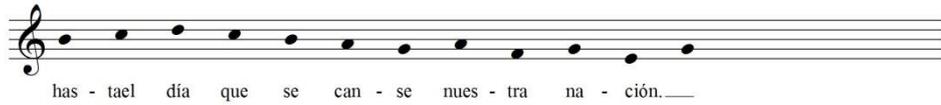
U - nos cuan - tos ga - llos en la po - lí - ti - cahan he - choel ni - do, \_\_\_\_\_



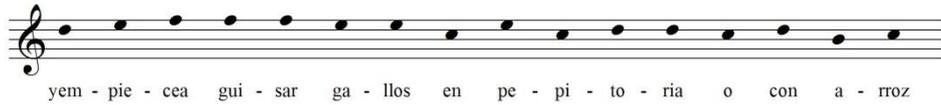
se co - men los hue - vos que las ga - lli - nas han pro - du - ci - do \_\_\_\_\_



To - do se lo tra - gan yel pue - bloes - tá ca - da vez pe - or,



has - tael día que se can - se nues - tra na - ción. \_\_\_\_



yem - pie - cea gui - sar ga - llos en pe - pi - to - ria o con a - rroz

## Anexo 13. Tango Los Gallos (*Demuestran las mujeres*)

### IIb. Demuestran las mujeres

Antonio Rodríguez - Compositor



De-mues-tran las mu-je-res lo mis-moen Cá-diz queen Fi-li-pi-nas.



I-gua-les con-di-cio-nes que las ga-lli-nas.



Sa-len del hue-vo muy chi-qui-rrí-ti-tas,



cre-cen un po-co y ya son po-lli-tas.



Lue-go se po-nen yue-cas yhas-ta ma-ú-llan co-mo los ga-tos,---



es que bus-can aun po-llo que quic-rae-char-le los ga-ra-ba-tos.---

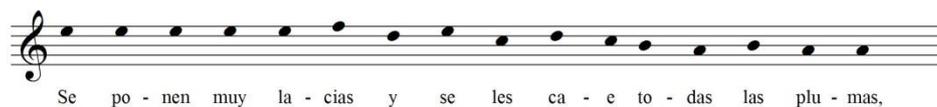
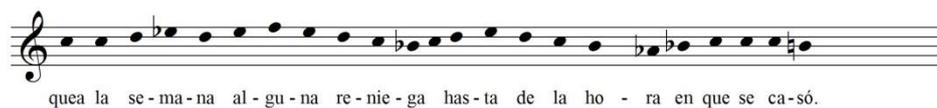
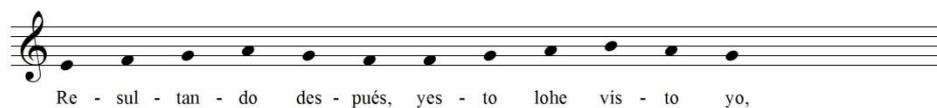


Su ma-yor i-lu-sión es lle-gar-sea ca-sar,



aun-que sea con un ga-llo que ya no pue-da ca-ca-re-ar.

Ib. Demuestran las mujeres



## Anexo 14. Transcripción del tango Los Lilas

### III. En la historia de este pueblo

Los Lilas, 1903

Antonio Rodríguez - Compositor



En la his - to - ria dees - te pue - blo tan gra - cio - soy tan bo - ni - to,



con le - tra co - lor de li - la por siem - pre que - da - rás - cri - to,



a - quel cé - le - bre Ca - mi - lo, el fa - mo - so To - ba - li - to.



Ay, que gra - cia tu - vo - lo me - nos diez dí - as,



to - mán - do - leel pe - lo a la po - li - cí - a.



Pa - raEs - pa - ñaen - te - ra To - ba - li - to fue,



un nue - vo Cas - ti - llo de Chu - chu - rum - bel.



To - do Cái es - ta - ba pen - dien - te de To - ba - li - to



i - no - cen - cia tan li - la en es - te pue - blo tan re - bo - ni - to.

### III. Es la historia de este pueblo

The musical score consists of ten staves of music, each with a corresponding line of lyrics. The music is written in a single melodic line on a five-line staff. The lyrics are in Spanish and describe the history of the people of Tobago. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: To - ba - li - to más cé - le - bre fue que Pe - ri - co Ra - ta. ya sus per - se - gui - do - res ha - blan - do en pla - ta. los de - jó a la al - tu - ra deu - naal - par - ga - ta. O - le por To - ba - lo, gra - cio - so chi - qui - llo, que si se te sal - ta lo mis - mo que a un gri - llo. O - le, por Es - pa - ña, na - ción ca - nas - te - ra, don - de por un vi - vo to - man a cual - quie - ra. ¿Có - mo To - ba - li - to sei - ba a fi - gu - rar que ha - bía tan - tos li - las en es - ta ciu - dad?, y que has - tau - na cruz a quien lo co - gie - ra lei - ban a dar

To - ba - li - to más cé - le - bre fue que Pe - ri - co Ra - ta\_\_\_\_\_

ya sus per - se - gui - do - res ha - blan - do en pla - ta\_\_\_\_\_

los de - jó a la al - tu - ra deu - naal - par - ga - ta.

O - le por To - ba - lo, gra - cio - so chi - qui - llo,\_\_\_\_\_

que si se te sal - ta lo mis - mo que a un gri - llo.\_\_\_\_\_

O - le, por Es - pa - ña, na - ción ca - nas - te - ra,\_\_\_\_\_

don - de por un vi - vo to - man a cual - quie - ra.\_\_\_\_\_

¿Có - mo To - ba - li - to\_\_\_\_\_ sei - ba a fi - gu - rar

que ha - bía tan - tos li - las en es - ta ciu - dad?,\_\_\_\_\_

y que has - tau - na cruz a quien lo co - gie - ra lei - ban a dar

## Anexo 15. Partitura de análisis paradigmático del conjunto I

### Análisis paradigmático

Los Luceros, 1900

Es1

01. Cuando el gobierno -  
Teresa López

I. Cuando el gobierno -  
Los Luceros

Conjunto 01. I.

I V

v1 v2

Cuan-doel go - bier-no ha-ga los nue - vos pre-su - pues-tos

Cuan-doel go-bie-rno ha-ga los nue-vos pre-su-pues - tos

Teresa 01.

Coro I.

Conjunto 01. I.

V I

v3 v4

pro - yec-tan se-gún di - cen que sees-ta - blez-can u - nos im - pues-tos

pro-yec - tan se-gún di-cen que sees-ta-blez - can es-tos im-pues-tos

Es2

Teresa 01.

Coro I.

Conjunto 01. I.

I V

v5 v6

cien pe-se-tas por tri-mes-tre pa - ga - rán to - dos los cal - vos

cien pe - se - tas por tri-mes-tre pa - ga - rán to - dos los cal-vos

V I

v7 v8

Teresa 01. el que se pon-ga pe - lu-ca pa-ga do-ble de re-car-go

Coro I. yel que se pon-ga pe-lu - ca pa-gael do-ble de re-car-go

Conjunto 01. I.

**Es3**

I IV

v9 v10

Teresa 01. toí-tas las mu-je-res fe-as trein-ta pe-se-tas al mes

Coro I. to - das las mu-je-res fe-as trein-ta pe - se-tas al mes

Conjunto 01. I.

IV I V I

v11 v12

Teresa 01. y las que sean fe-as do - bles pa-ga - rán cin - cuen-tay tres

Coro I. y las que son fe-as do-bles pa-ga - rán cin-cuen-tay tres

Conjunto 01. I.

## Es4

I V I  
 v13 v14  
 Teresa 01. To-dos los cha-tos pa-gan tres du-ros y sie-tey me-dio los na-ri-gu-dos  
 Coro I. To-dos los cha-tos pa-gan tres du-ros\_\_\_ y sie-tey me - dio los na-ri - gu-dos\_\_\_  
 Conjunto 01. I.

I V I  
 v15 v16  
 Teresa 01. ca-tor-ce rea-les los jo-ro-be-tas y los bo-rra-chos dos mil pe-se-tas  
 Coro I. ca-tor-ce re-a-les los jo-ro-be-tas\_\_\_ y los bo-rra - chos dos mil pe-se - tas\_\_\_  
 Conjunto 01. I.

## Es5

I V  
 v17 v18  
 Teresa 01. el que se de-je bi-go-te diez pe-se-tas por tri-mes-tre  
 Coro I. el que se de-je bi-go-te diez pe-se-tas por tri-mes-tre  
 Conjunto 01. I.

V I

v19 v20

Teresa 01.  
to-doa-quel que gas-te ga-fas diez du-ros to - dos los me - ses

Coro I.  
to-doa-quel que gas-te ga-fas tres du-ros to - dos los me-ses

Conjunto 01. I.

I IV

v21 v22

Teresa 01.  
y pa-ga-ráen to - daEs-pa-ña co-moim-pues-to tran-si-to-rio

Coro I.  
y pa-ga-ráen to-daEs - pa-ña co-moim-pues-to tran-si-to - rio

Conjunto 01. I.

IV I V I

v23 v24

Teresa 01.  
por fa-bri-car los cha-va-les un du-roal mes ca-da ma-tri - mo-nio

Coro I.  
por fa-bri-ca-ción de ni-ños, un du-roal mes ca-da ma-tri-mo - nio

Conjunto 01. I.

## Anexo 16. Partitura de análisis paradigmático del conjunto II

### Análisis paradigmático

Los Gallos, 1901

#### Introducción

Im

v1 v2

02. Hablando en  
broma un día -  
Teresa López

Ha-blan-do en bro-maun dí - a en cier-ta par - te un re-co-ve-ro,

03. Se murió  
un tabernero -  
Teresa López

Se mu-ríoun ta - ber - ne - ro y qui-soel hom-breen - trar en el cie-lo,

04. Demuestran  
las mujeres -  
Teresa López

De-mue-stran las mu - je - res lo mis-moen Cá - diz queen Fe - li - pi - nas.

05. Un once  
de febrero -  
Teresa López

Un on - ce de fe-bre-ro di-cen queen Cá - diz na-cióuna ni-ña

Teresa  
02.03.  
04.05

IIa. Hablando en  
broma un día -  
Los Gallos

Ha-blan - do en bro-maun dí - a en cier-ta par-te re-co-ve - ro,

IIb. Demuestran  
las mujeres -  
Los Gallos

De-mues-tran las mu - je-res lo mis-moenCádiz queenFili - pi - nas.

Conjunto  
02.03.04.  
05.IIa.IIb

IVm  
v3

V  
v4

Teresa 02. di - jo queEs - pa - ña e - ra un ga - lli - ne - ro.

Teresa 03. pe - roa la mis - ma puer - ta sa - lió San Pe - dro.

Teresa 04. I - gua - les con - di - cio - nes que las ga - lli - nas.

Teresa 05. y en el cen - tro deEs - pa - ña fuees - ta - ble - ci - da

Teresa 02.03. 04.05.

Coro IIa. di - jo queEs - pa - ña e - ra un ga - lli - ne - ro.

Coro IIb. I - gua - les con - di - cio - nes que las ga - lli - nas.

Conjunto 02.03.04. 05.IIa.IIb

The image displays a musical score for a paradigmatic analysis. It features eight staves of music, each with a vocal or instrumental line and corresponding lyrics. The score is divided into two main sections by chord symbols: IVm (v3) and V (v4). The lyrics are in Spanish and describe a scene in Seville. The vocal parts are for Teresa (02, 03, 04, 05), Coro IIa, Coro IIb, and a Conjunto (02, 03, 04, 05, IIa, IIb). The instrumental parts are represented by chords in the upper staves.

I

v5

v6

Teresa 02. Los es - pa - ño - les ma - yo - res y chi - cos,

Teresa 03. Co - moe - se san - to sa - be lo que pa - sa,

Teresa 04. Sa - len del hue - vo muy re - chi - qui - ti - tas,

Teresa 05. En - tre Fi - gue - ras y Cas - te - lar

Teresa 02.03. 04.05.

Coro IIa. Los es - pa - ño - les ma - yo - res y chi - cos,

Coro IIb. Sa - len del hue - vo muy chi - qui - rri - ti - tas,

Conjunto 02.03.04. 05.IIa.IIb

V

v7

I

v8

Teresa 02. no tie-nen a - las pe-ro tie - nen pi - cos.

Teresa 03. al ta-ber-ne - ro le di - jo con gua-sa :

Teresa 04. cre-cen un po - co y ya son po - lli - tas.

Teresa 05. la re - ci - bie - ron al no po - der más

Teresa 02.03. 04.05.

Coro IIa. no tie - nen a - las pe-ro tie - nen pi - cos.

Coro IIb. cre-cen un po - co y ya son po - lli - tas.

Conjunto 02.03.04. 05.IIa.IIb.

Es2

The musical score consists of eight staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The score is divided into two parts, I and V, with a measure rest (v10) between them. The lyrics are in Spanish and describe a scene with cats and a religious figure.

**Part I:**

- Teresa 02.** To - dos los ma - tri - mo - nios
- Teresa 03.** "Tú has vi - vi - do en el mun - do
- Teresa 04.** Lue - go se po - nen yue - cas
- Teresa 05.** mas los re - gio - na - lis - tas

**Part V:**

- Teresa 02.** son ga - lli - ni - tas con sus ga - lli - tos,
- Teresa 03.** sin a - cor - dar - te que mo - ri - rí - as,
- Teresa 04.** y has - ta ma - ú - llan co - mo los ga - tos,
- Teresa 05.** la per - si - guie - ron con in - sis - ten - cia

**Coro:**

- Coro IIa.** To - dos los ma - tri - mo - nios son ga - lli - ni - tas con sus ga - lli - tos, —
- Coro IIb.** Lue - go se po - nen yue - cas y has - ta ma - ú - llan co - mo los ga - tos, —

**Conjunto:** 02.03.04.05. IIa. IIb

V I

v11 v12

Teresa 02. y los hi - jos que tie - nen son las po - lluc - las y los po - lli - tos.

Teresa 03. y que des - pués de muer - to a - quiáes - tas puer - tas lla - mar ven - drí - as.

Teresa 04. es que bus - can aun po - llo que quie - rac - char - le los ga - ra - ba - tos.

Teresa 05. y tu - vo queir - sea Fran - cia a - don - de hoy tie - ne su re - si - den - cia

Teresa 02.03. 04.05. (.) (.)

Coro IIa. y los hi - jos que tie - nen son las po - lluc - las y los po - lli - tos. \_\_\_\_\_

Coro IIb. es que bus - can aun po - llo que quie - rac - char - le los ga - ra - ba - tos. \_\_\_\_\_

Conjunto 02.03.04. 05.IIa.IIb. (.) (.)

I IV I

v13 v14

Teresa 02. Tra-ba-jar con a-fán es nues-tra ad-mi-ra-ción,

Teresa 03. Pues te vas a-a-cor-dar de que te ve-a Dios,

Teresa 04. Su ma-yor i-lu-sión es lle-gar-sea ca-sar,

Teresa 05. mas se o-ye de-cir ha-ceal-gún tiem-po ya

Teresa 02.03.04.05.

Coro Ila. Tra-ba-jar con a-fán so-loes laas-pi-ra-ción,

Coro IIb. Su ma-yor i-lu-sión es lle-gar-sea ca-sar,

Conjunto 02.03.04.05.IIa.IIb.

I

v15 v16

Teresa 02. Dees-te gran ga - lli - ne-ro que for - ma to - da nues-tra na - ción.

Teresa 03. por-que se nos per - mi-te queen-treen el cie - lo nin-gún gua - són.

Teresa 04. aun-que sea con un ga-llo que ya no pue-da ca - ca-re - ar.

Teresa 05. que ve-nir quie - reaEs-pa-ña y re - si-diren su pa - ís na - tal

Teresa 02.03. 04.05.

Coro IIa. Dees-te gran ga - lli-ne-ro que for - ma to - da nues - tra na-ción.

Coro IIb. aun-que sea con un ga-llo que ya no pue - da ca - ca-re - ar.

Conjunto 02.03.04. 05.IIa.IIb

I IV V

v17 v18

Teresa 02. Pues ha - ce tiem-po ya no se pue - de vi - vir.

Teresa 03. Y nun-caal-can - za - rá que te man - de per - dón.

Teresa 04. Re - sul - tan - do des-pués, e - so lohe vis - to yo,

Teresa 05. y si lo - gra po - der la fron - te - ra cru - zar

Teresa 02.03. 04.05.

Coro IIa. Pero ha - ce tiem-po ya nohay quien pue - da vi - vir.

Coro IIb. Re - sul - tan - do des-pués, yes - to lohe vis - to yo,

Conjunto 02.03.04. 05.IIa.IIb

Im V

v19 v20

Teresa 02. El ga - lli - ne - ro es - tá tan revueho que protoal-go grave tie-nequeocurrir.

Teresa 03. ¿Sabesqueel vi - noes lasangre de Cris-to lee - chabas el aguasinmo-de-ración?

Teresa 04. a la se-ma-na al-gu-na re-nie-ga hasta de la ho-ra enque se ca-só.

Teresa 05. di-cenqueanuncia a - quígranlim-pie - za co-mohzouahemana suyaerPor-tu-gal

Teresa 02.03. 04.05.

Coro IIa. El ga - lli - ne - ro es - tá tan revueho que protoal-go grave tie-ne queocurrir.

Coro IIb. quea la se-ma-na al-gu-nas re-nie-gan has - ta de la ho-ra en que se casó.

Conjunto 02.03.04. 05.IIa.IIb

I V

v21 v22

Teresa 02. U - nos cuan - tos ga - llos en la po - lí - ti - cahan he - choelni - do,

Teresa 03. Si Cris - to te per - do - na yo por mi par - te no te per - do - no,

Teresa 04. Des - pués que se ca - san y po - nen huevos al - gu - nos a - ños,

Teresa 05. si e - se gran - de par - ti - do quee - sa lin - dí - si - ma ni - ña tie - ne

Teresa 02.03. 04.05. (•) (•) (•)

Coro IIa. U - nos cuan - tos ga - llos en la po - lí - ti - cahan hechoelni - do, \_\_\_\_\_

Coro IIb. Des - pués que se ca - san y po - nen huevos al - gu - nos a - ños, \_\_\_\_\_

Conjunto 02.03.04. 05.IIa.IIb. (•) (•) (•)

V I

v23 v24

Teresa 02. se co-men los hue - vos que las ga - lli - nashan pro-du - ci - do

Teresa 03. por bau - ti - zar el vi - no sa-bien-do tú que me gusta mo - ro.

Teresa 04. en-tran en la e-dad de las a-mar - gu - ras y el des-en-ga - ño.

Teresa 05. fue-se bien u - ni-do co - mo lo fue-ron los por-tu - gue - ses,

Teresa 02.03. 04.05.

Coro IIa. se co-men los hue-vos que las ga - lli - nashan pro - du - ci - do

Coro IIb. en-tran en lae - dad de las a - mar - gu-ras y del de - sen-ga - ño.

Conjunto 02.03.04. 05.IIa.IIb

I

v25

IV

v26

Teresa 02. Toí-to se lo co-men yel pue-bloestá ca-da vez pe-or,

Teresa 03. Ven a - quía los in - fier-nos que Dios ya sa-be que vas por mí,

Teresa 04. Se po-nen muy la - cias y se les ca - e toi-ta la plu - ma,

Teresa 05. se ha - ría por-que lu-cie-ra su pa - be-llón

Teresa 02.03. 04.05.

Coro IIa. To-do se lo tra-gan yel pue - bloes - tá ca - da vez pe-or,

Coro IIb. Se po - nen muy la-cias y se les ca-en to-das las plu-mas,

Conjunto 02.03.04. 05.IIa.IIb

I

v27 v28

Teresa 02. has - ta que un día se can - se nues - tra na - ción.

Teresa 03. y por ca - da co - pi - ta ro - bá dea - lí, —

Teresa 04. se les ca - e la cres - ta y la pe - chu - ga,

Teresa 05. quee - sa ni - ña cas - ti - ga al quee - sa la - drón

Teresa 02.03.04.05.

Coro IIa. has - tael día que se can - se nues - tra na - ción.

Coro IIb. pier - den lue - go la cres - ta y la pe - chu - ga,

Conjunto 02.03.04.05.IIa.IIb.

I IV V I

v29 v30 v30 v30 v30

Teresa 02. Ya e - sos ga-llos los gui-sen en pe - pi - to - ria o con a-rróz

Teresa 03. quin-ce mil ti-zo-na - zos ca - da mi-nu - tohan de dar-tea ti.

Teresa 04. y las en-trael mo - qui-llo quehay que ti-rar - las a la ba-su-ra.

Teresa 05. y pre-miaal sui-da - da - no que se ahon - ra - doy tra - ba-ja-dor

Teresa 02.03. 04.05.

Coro IIa. yem - pie - cea gui-sar ga - llos en pe-pi-to-ria o con a-rróz

Coro IIb. y las en-trael mo - qui-llo quehayque ti-rar-las a la ba-su-ra

Conjunto 02.03.04. 05.IIa.IIb

## Anexo 17. Partitura de análisis paradigmático del conjunto III

### Análisis paradigmático

Los Lilas, 1903

#### INTRODUCCIÓN

06. En la nación española - Teresa López

07. La gente de más salero - Teresa López

Teresa López 06.07.

III. Es la historia de este pueblo Los Lilas

Conjunto 06.07.III

Im v1 v2

En la na-ción es - pa-ño - la u-na gran ca - sa de jue-gos

La gen-te de más sa - le-ro pa-ra su - mar y res-tar...

Es la his-to-ria dees-te pue-blo tan gra-cio-soy tan bo - ni - to,

Teresa 06.

Teresa 07.

Teresa 06.07.

Coro III.

Conjunto 06.07.III

v3 VIIm v4 Im

las pro-vin-cias son los nai-pes cre - er - lo que no es ca - me - lo

son to - dos los po - sa - de - ros cuan-do la cuen - ta no da...

con le - tra co - lor de li - la por siem - pre que - da - rás - cri - to,

IVm V

v5 v6

Teresa 06. los españoles los puntos y el go-bier-no el ban-que - ro

Teresa 07. pues nos dejarsindi - ne-ro por u - na pa-ta - taa - sá

Teresa 06.07.

Coro III. aquebóte - brCamHo, el fa - mo - so To-ba - li - to.

Conjunto 06.07.III

## Es1

I V

v7 v8

Teresa 06. no sé de qué mo-do las car-tas\_\_ ba - ra - jan

Teresa 07. Si con el co - ci - do ya pe - dis la cuen-ta

Teresa 06.07.

Coro III. Ay, que gra-cia tu - vo - - - lo me - nos diez dí - as,

Conjunto 06.07.III

V I

v<sup>9</sup> v<sup>10</sup>

Teresa 06. que les dan el pe-go al que se res-ba - la

Teresa 07. le po-nen un ce-ro quea-nun-cio re-vien - ta

Teresa 06.07.

Coro III. to-mán-do - leel pe - lo a la po - li - cí - a.

Conjunto 06.07.III

IIIm

v<sup>11</sup> v<sup>12</sup>

Teresa 06. se ca-brean los pun - tos co-moes na - tu - ral

Teresa 07. y co-moes su ca - sa si quie-reus - tedha - blar

Teresa 06.07.

Coro III. Pa-raEs - pa - ñaen - te - ra To - ba - li - to fue,

Conjunto 06.07.III

IIIm I V I

v13 v14

Teresa 06. al ban-que-roun dí-a lo van a mon-dar

Teresa 07. aun-queus-ted la pa-ga tie-ne que ca-llar

Teresa 06.07.

Coro III. un nue-vo Cas-ti-llo de Chu-chu-rum-bel.

Conjunto 06.07.III

## Es2

I I

v15 v16

Teresa 06. Ha-ce tiem-poun mi-nis-tro deHa-cien-da e - choun bur-lo-te

Teresa 07. Si su gus-toes co-mer al - gún dí - a de car - nea-sa-da

Teresa 06.07.

Coro III. To - do Cái es - ta - ba pen - dien - te de To-ba - li - to

Conjunto 06.07.III

I V V I

v17 v18

Teresa 06. y de - jóa me - diaEs - pa - ñahas - ta sin pe - lo en el co - go - te

Teresa 07. ha - ga cuen - ta que co - me la su - ya quees me - nos ca - ra

Teresa 06.07.

Coro III. i - no - cen - cia tan li - la en es - te pue - blo tan re - bo - ni - to.

Conjunto 06.07.III

I I

v19 v20

Teresa 06. a - pun - tael ca - ba - llo de co - pas vic - neel dees - pa - das

Teresa 07. en - se - gui - da con lá - piz o tin - ta sa - can la cuen - ta

Teresa 06.07.

Coro III. To - ba - li - to más cé - le - bre fue que Pe - ri - co Ra - ta

Conjunto 06.07.III

	I	I	IV
	v21	v22	
Teresa 06.			
	siem-pre los pun-tos pier-den	nun-ca se ga-na	
Teresa 07.			
	le po-neo-cho rea - les	por las chu - le-tas	
Teresa 06.07.			
Coro III.			
	ya sus per - se - gui - do - res	ha - blan - do en pla - ta	
Conjunto 06.07.III			

	IV	IIIm	IIIm	V
	v23		v24	
Teresa 06.				
	por - que jue - ga el go - bier - no		con dos ba - ra - jas	
Teresa 07.				
	o - cho por el a - sa - do		cua - tro pe - se - tas	
Teresa 06.07.				
Coro III.				
	los de - jóa la al - tu - ra		deu - naal - par - ga - ta.	
Conjunto 06.07.III				

Es3

V I I V

v25 v26

Teresa 06. va - yau - nos ban - que - ros más re - te - gua - so - nes

Teresa 07. en cual - quier po - sa - da por lar - gao por cor - ta

Teresa 06.07.

Coro III. O - le por To - ba - lo, gra - cio - so chi - qui - llo, \_\_\_\_\_

Conjunto 06.07.III

V V I

v27 v28

Teresa 06. que hay en la tim - ba de los es - pa - ño - les

Teresa 07. to - das las co - mi - das se co - men con mos - ca

Teresa 06.07.

Coro III. que si se te sal - ta lo mis - mo queaun gri - llo. \_\_\_\_\_

Conjunto 06.07.III

	I	I	V
	v29	v30	
Teresa 06.			
	no sé de qué mo - do	las car - tas	ba - ra - jan
Teresa 07.			
	es - toés un re - ga - lo	pa - ra	los via - je - ros
Teresa 06.07.			
Coro III.			
	O - le, por Es - pa - ña,	na - ción ca - nas - te - ra,	_____
Conjunto 06.07.III			

	V	V	I
	v31	v32	
Teresa 06.			
	que le dan el pe - go	al que se res - ba -	la
Teresa 07.			
	por - que has - ta las mos - cas	nos cues - tan di - ne -	ro
Teresa 06.07.			
Coro III.			
	don - de por un vi - vo	to - man a cual - quie - ra.	_____
Conjunto 06.07.III			

Es4

I IV

v33 v34

Teresa 06. es in - so-por-ta - ble vi - vir dees-te mo - do

Teresa 07. si lle-ga - rael dí - a que ten-dre-mos que ir

Teresa 06.07.

Coro III.  $\zeta$ Có-mo To - ba-li - to sei-baa fi-gu-rar

Conjunto 06.07.III

IV I I

v35 v36

Teresa 06. quea los es - pa-ño-les por li - las y bo-bos

Teresa 07. a cual-quier po - sa-da pues-tos de fu-sil

Teresa 06.07.

Coro III. queha-bía tan-tos li-las en es - ta ciu-dad?,

Conjunto 06.07.III

The musical score consists of five staves. Above the first staff, chord symbols are placed: 'I' above the first measure, 'V' above the second measure, 'V' above the fifth measure, 'I' above the sixth measure, 'V' above the seventh measure, and 'I' above the eighth measure. The lyrics are written below the notes on each staff.

**Teresa 06.**  
 v37  
 vaa lle - gar el dí - a  
 v38  
 quehas-ta nos fa-lle yel as de o-ros

**Teresa 07.**  
 o con dos pa-re-jas  
 o tres o más de guar-día ci - vil

**Teresa 06.07.**

**Coro III.**  
 v38  
 y quehas-tau - na cruz a quien lo co-gie-ra lei-ban a dar

**Conjunto 06.07.III**



Sin duda la noble España  
tiene un destino petro y fatal  
y princa sus soldados  
lejan de gozar de tranquilidad.

Mientras que a Filipinas  
y a Cuba la España dominó,  
una saugría suelta causando  
estuvo la insurrección.

Tagalos y Cubanos  
logran pudieron ser libres,  
y nosotros chetando,  
que teníamos paz.

Pero luego a causa de las minas  
que en África existían,  
no sé que ocurrió,  
que una plaga mortisca

a unos obreros asedió,  
Echaron cuenta de eso, timantes  
que de los moros he de vingar  
y por eso muere la España

se se esos guerra a  
y de un desengano lo harán más.  
Pasé por Corru, un día  
y una gallega me lloraba;

última me dijo que lloraba;  
y me acorqué y le juré la pausa  
de que — Tienes razón,  
da que llanto te he visto

y, el día, me dijo después  
de sero que llorar.  
Llegó mucha pena  
orquí un yo que tengo

no sé de ella con los moros  
y me yo no he pensado  
de ellos, pero bien he vedado,  
a Dios le pido toda mi alma,

que e haga la paz.  
Así mi hijo volverá a su hogar,  
y en estos campos podrá cultivar  
y en estos campos podrá cultivar

pero, intente, viejos,  
ven, s pequeñuelos, en  
y no cuando me hablaba a ella  
a lo le gallega,

no sé yo el alma presa  
sen profunda pena  
de y por eso entrista amado  
me me dan esos moros

¿Cada siempre forman tratam?  
de Presencia España imposible  
de abandonando la van tu hijos  
que busca del sustento

e, países desconocidos.  
a Al Brasil, Buenos Aires, Méjico,  
Chile y Panamá, obreros esp-oles  
cuales los días se ven llegar

en busca de trabajo,  
diciendo que al-... puede arar.  
Ea nueva currida p...  
lo que la arma da

Hay quien dice que hay medios  
si algunos quisieran trabajar aquí,  
para me los obreros  
sin embarcarse puedan vivir.

Hay muchas tierras por desmontar  
muchos ríos sin cultivar;  
sin vía férrea, puentes muy decentes  
muchas carreteras

que no tienen puentes  
última grande que pudiendo vivir  
los españoles en tu hermosos país  
de la civilización, a otro país vayan

sin enriquecerlos con su sudor!



# Epílogo amoroso entre un soldado y una mora

## SEGUNDA PARTE

Tu descendes de salvajes  
sin honra ni educación;  
llevaré a mejor parte  
es mi más sana intención.

— Yo me retiro a Méjico,  
No cansarte más soldado,  
— No me atormentes con quilla  
que no te vas de mi lado

Deja esa obscura montaña,  
sigue firme mi capricho,  
y vente conmigo a España  
y te dejas de estos bichos.

Vente a mi patria conmigo,  
deja ese campo enemigo,  
y te pondré en un palacio.  
— En tus palabras fogosas

yo no sé por qué no creo,  
yo fecir más esas cosas  
que me están dando marcos.  
¿Y sabes por qué no quiero?

— No me hagas esa ofensa,  
por Dios niña juncal,  
que me estas metiendo en prensa  
con tu cara angelical.

— Quéjeme, corado sol,  
no me niegues tu belleza;  
niñe que soy español  
y comado de una pieza.

Síganme, sultana amada,  
yo te llevaré a Granada,  
Córdoba, Málaga y Sevilla.  
Te bailaré sevillanas,

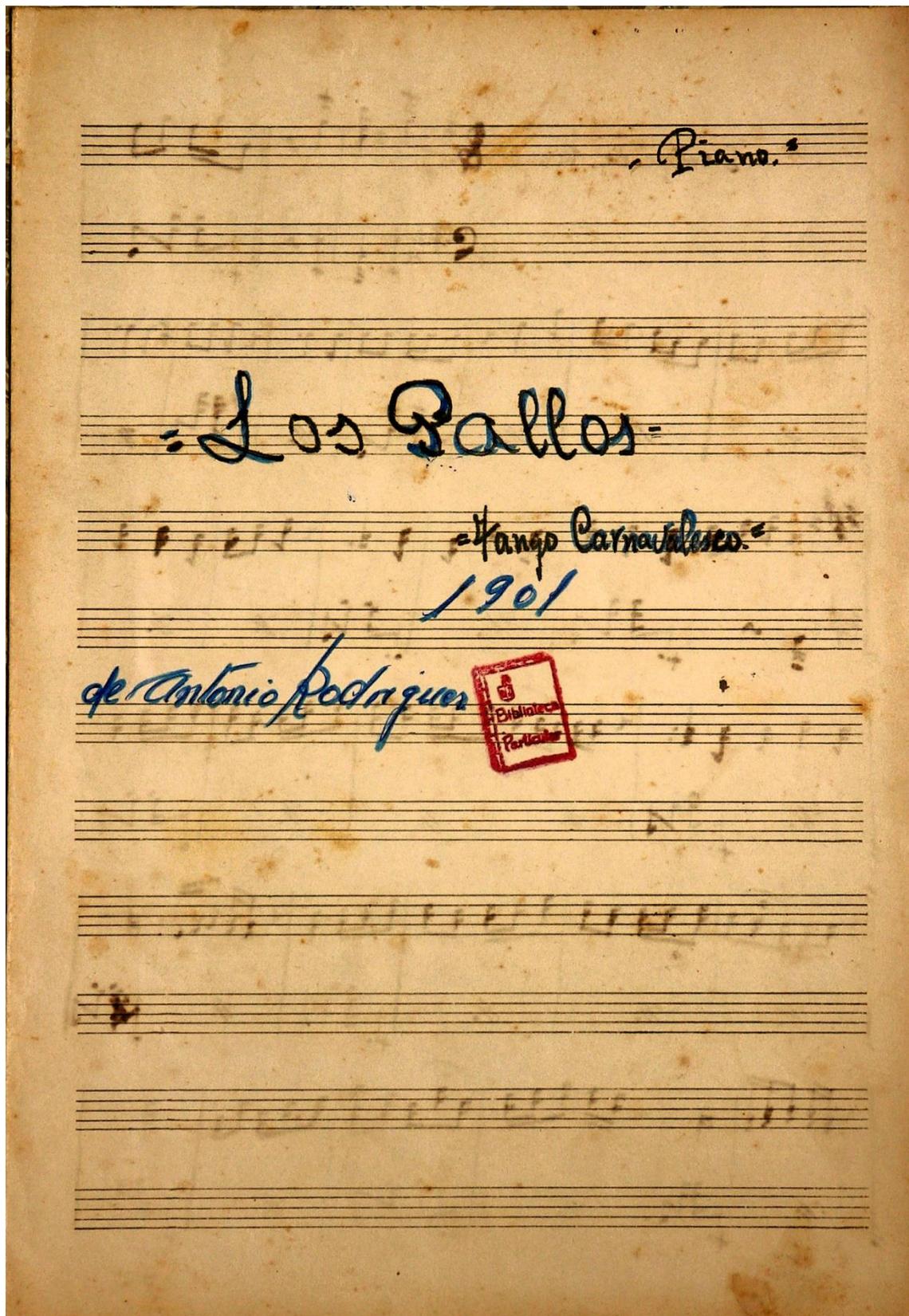
te cantaré mil coplillas,  
y si a ti te entra en ganas  
te baño de tronilla.

— En tus palabras fogosas  
yo no sé por qué no creo,  
yo fecir más esas cosas  
que me están dando marcos.

FIN

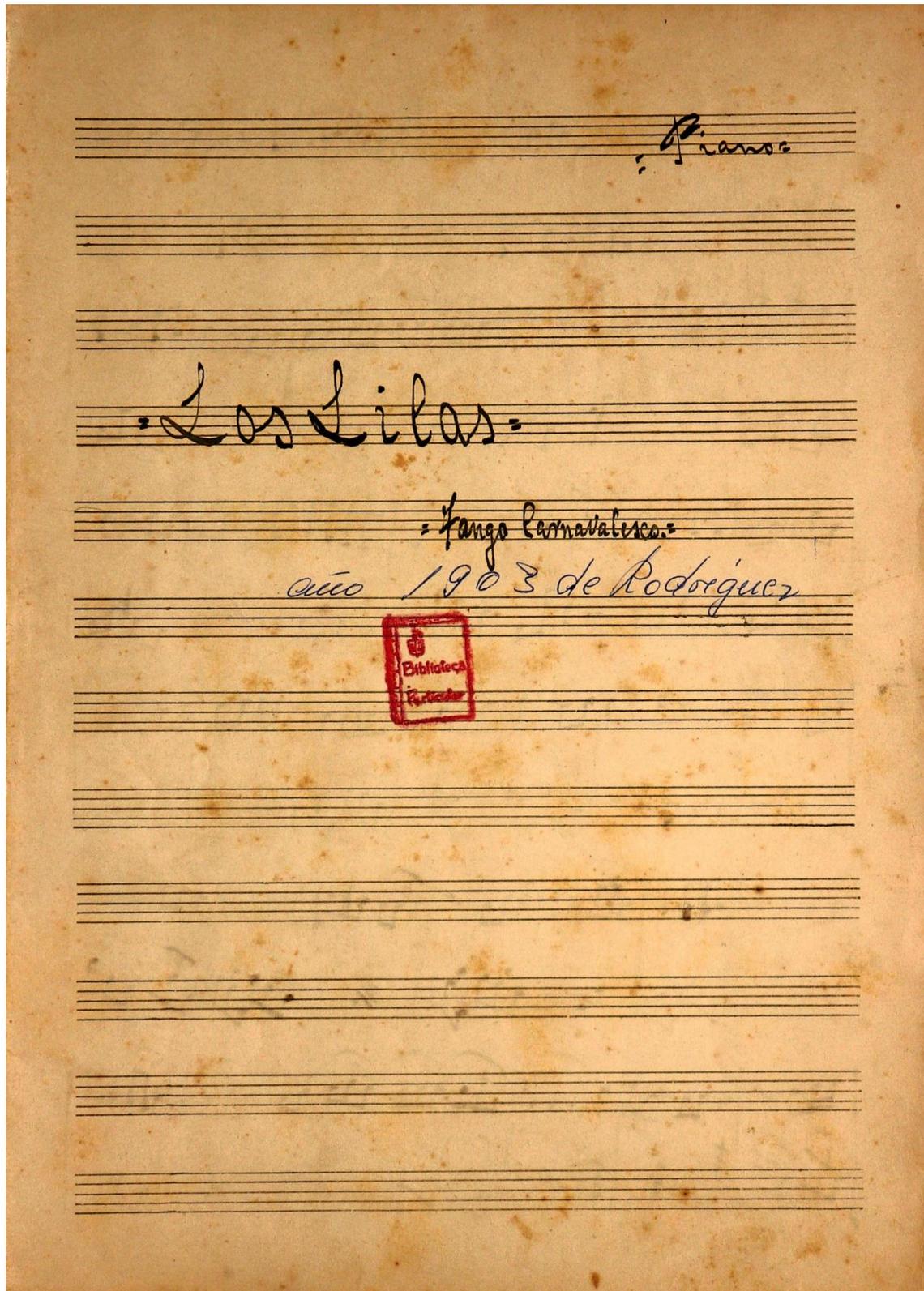
Tip. J. Aragón. — Málaga

Anexo 19. Imágenes de la partitura manuscrita para el coro Los Gallos de  
1901



The image displays two pages of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is arranged in two columns, one on each page. Each column contains seven staves of music. The left page begins with the instruction "Tempo de Tango" written in a cursive hand above the first staff. The notation consists of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and various clefs (treble and bass). The right page continues the musical piece with similar notation. The paper shows signs of age, including foxing and some staining, particularly in the center fold.

Anexo 20. Imágenes de la partitura manuscrita para el coro Los Lilas de  
1903



Handwritten musical score on the right page of a manuscript. The score consists of ten staves of music, written in a historical style. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

Handwritten musical score on the left page of a manuscript. The score consists of ten staves of music, written in a historical style. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining. The first staff begins with the tempo marking "Allegro con moto".

## Anexo 21. Transcripción de la conversación con Armando Guerra

Manzanares el Real, Madrid

2 de marzo 2013

Ar: Yo llevo muchas ocasiones para poder acercarme a Valladolid y ver el museo [Fundación Joaquín Díaz], pero, y mi madre lleva ya más de dos años. Dice "Claro, a ver una ocasión para ir allí". Porque quiere ver los panfletos, que tiene [Joaquín Díaz] algún panfleto de mi abuelo. Sí estuve hablando con él y entonces me preguntó según un par de canciones que hay aquí que él tiene los panfletos de entonces en el museo, pero tiene como anónimo no sabe de quién era y cuando vio el cd vio que los panfletos estaban aquí que eran suyos, y mi abuelo pues sí... claro

Mi abuelo un poco así su historia por encima es del año 1800 y pico, nació en la inclusa, vamos... estaba en una inclusa, por eso el apellido de la Cruz, (...) yo soy Armando Guerra de la Cruz, y de la Cruz viene por él.

Y en tal, pues él, cuando él fue un poco más mayor era Juan de la Cruz y se puso además Chica Juan de la Cruz Chica y ya mi abuela le conoció con veintitantos casi treinta años o treinta y tantos años. Y mi abuela pues andaba por ahí por los caminos por ahí con mi bisabuela trabajando pues en lo que salía, era de Aracena, y fueron a la pensión y el que regía la pensión esa era mi abuelo en aquel entonces, se gustaron y mi abuela se escapó con mi abuelo.

Al: ¿Entonces él estaba de pasaje?

Ar: No, él estaba llevando la pensión esa, una pensión en Andalucía.

Al: ¿Él es andaluz?

Ar: Es incluso, mi abuela sí

Al: ¿Pero en una inclusa en Andalucía?

Ar: Era en Andalucía

Al: ¿De dónde es su abuela?

Ar: Mi abuela de Aracena

Al: Aracena está en...

Ar: En Córdoba

AR: Era pequeña [su abuela Teresa López] iba con mi bisabuela (...) El caso es que se conocieron y mi abuela se escapó con trece años con mi abuelo y han vivido juntos, mi abuelo, vamos había una diferencia de veintitantos casi treinta años. Oye le metieron en la

cárcel, son los tiempos son muy distintos, y muchas veces sabes cuando dicen "No es que hay que casarse, que si no se casan..." es un ejemplo, un ejemplo que toda una vida juntos pasaron calamidades la guerra todo, todo. Y mi abuelo a los diecinueve años se había quedado ciego ya, cuando mi abuela le conoció ya era ciego, y tocaba la guitarra y entonces pues se ganaba la vida, después cuando se marchó se ganaba la vida con mi abuela (se marchó de la pensión) Sí, se escaparon, (entonces él tuvo que dejar ese trabajo) claro y se ganaba la vida tocando la guitarra y cantando. Él creaba, hacía las canciones estas y las cantaba, después tuvieron hijos, y la mayor era mi madre, mi madre iba de lazarillo con él por todas partes, y en alguna ocasión pues llegaron a imprimir alguna de las canciones, es motivo por el cual aún tiene unos panfletos de entonces no sé cuál será la canción que tiene, pero están allí. Las hacían en colores cuando eran de amor la canción pues la ponían en papel rosa, cosas de estas, mi madre está muy ilusionada con poder ver qué era aquello que ella era muy pequeña cuando (ella lo recuerda) claro... a finales del 1800 principios del 1900

Al: Su madre nació...

Ar: Mi madre tiene ahora 88 años, 88 años tiene ahora mi madre, me saca a mi 19,

Al: O sea, del veinti...

Ar: Me saca 19 yo tengo 67, no 86 años entonces...

Al: Del veintinueve

Ar: Del veintitantos

Ar: Esto fue grabado después de la muerte de mi abuelo,

Al: Lo grabó la abuela

Ar: yo tenía un magnetofón y siempre mi madre y mi abuela cantando las canciones de mi abuelo y dije a "Abuela, y a mi madre" "es una pena que se pierdan estas canciones porque son recuerdos de ello de su voz de él cantarlas ellas y todo" Digo "¿qué os parece si voy recopilándolas?" "ah pues vale", y cada vez que venía mi abuela a casa de mi madre yo la cogía, (...) Y entonces a mi abuela la cogía, "venga" unos días me cantaba unas canciones, otros días otras y es la recopilación que tengo aquí hecha de ella de las canciones, mi abuelo ya había muerto entonces.

Alba: Claro pero como ellas iban con él.

Ar: Ellas siempre estaban cantando esas canciones siempre (...)

Al: ¿Cantarían ellas con él? A la vez cuando...

Ar: Cantar, cantaban ellos, pero cantarían también mi abuela, yo eso ya... yo he venido posteriormente. Y entonces mi abuela además alternaron mucho con cantantes de entonces, la sorpresa me la llevé una ocasión que en la colección de flamenco que yo tengo ahí, siempre

cuando mi abuela venía a casa siempre le ponía discos de pizarra que había adquirido en chatarrerías, unas monedas, había un cantaor que yo nunca lo había oído y que cantaba extraordinariamente bien, se llamaba Pepe el Molinero, y digo "Escucha abuela" le pongo y al poco de empezar a cantar "¡Ay! Ese es el Molinero" "¿Qué?" y la vida de entonces "en una ocasión paramos en una pensión, en un cortijo, en un sitio, y había allí un tío que cantaba mucho" y mi abuelo pues cantaba también y hubo un desafío entre los dos, muy común en aquellos tiempos y cantó mi abuelo y después fue a cantar este Pepe el Molinero y cuando estaba a media canción le dijo a mi abuela "Teresilla vámonos que este tío nos ha tirao". Se recordaba de ello.

Ar: Y bueno pues anécdotas hay muchas muchas. Y otra de las más características, la más llamativa que hay, yo estuve en la boda de mis abuelos, me acuerdo con noventa y tantos años, ciego, sordo, ya estaba sordo también, y mi abuela ya estaban mayores también, entonces tuvieron que casarse porque mi abuelo fue de los fundadores de la Once. Claro, fue de los fundadores de la Once y no tenía pensión, pues como no estaban casaos, mi abuela no tenía pensión, y nada tuvieron que casarse antes de...y es lo más cómico que se podía llevar al cine, toda la familia y como no eran muy pudientes porque vivían en San Fermín y no tenían mucho dinero (...) Aquí está recopilado todas sus canciones, había momentos de alegría y de cabreo, andaba estaba siempre sentado con una garrota, ya de mayor, incluso ha grabado una canción que él cantaba cuando estaba cabreado como no veía y estaban alrededor, se ponía con el bastón, me parece que está ahí, pum pum daba golpes, "yo me cago en quien me mire, yo me cago en quien me esté mirando, en quien me escuchen en quien me esté escuchando", digo "venga abuela, todo todo". Y había muchas que son sociales, eran sociales y llegaba a un sitio, se ponía a cantar canciones y le encerraban. (...)

Al: esto es de Juan de la Cruz

Ar: Juan de la Cruz Chica

Al: y son sus canciones, una buena parte inventadas por él y hay otra parte que son de...

Ar: Son tuyas todas, cien por cien

Al: ¿no hay de Juan [El tío] de la Tiza?

Ar: No no no

Al: Ah son todas tuyas

Ar: Sí, son todas tuyas

Ar: En cierta ocasión cambió nombre porque le detuvieron y Juan de la Cruz Chica y para que no lo identificaran el nombre dijo que se llamaba Juan Cipote. Fue aquí en Madrid en una pelea de ciegos que hubo, los ciegos se peleaban a bastonazos. Principalmente fue con otro

que le llamaban Serapio, fue con los principios de la Once de los cupones, fue en la calle Sacramento y allí pues se pelearon

Al: ¿Se pelearon por el sitio?

Ar: No sé por qué, el caso es que se picaban mucho esos dos no se llevaban nada bien. No cantaba Serapio, no cantaba, solo vendía cupones pero bueno había un pique entre ellos que no sé qué le dijo Serapio a mi abuelo y mi abuelo le dijo a mi madre "Hija acércame a Serapio acércame ponme delante de él y vete corriendo" ella lo llevó se lió todos los ciegos a bastonazos claro y lo detuvieron, y estoy con esas "Yo soy Juan Cipote" en la policía sí, sacaron que vivía por Jaime el Conquistador, que eran todo chabolas, y fueron por allí preguntando claro no apareció en esa noche ni nada mi madre les llevó allí diciendo lo que había pasado y fue la policía por la mañana preguntando Juan Cipote Juan Cipote. Es una historia, es que... nosotros tenemos una visión ahora mismo de la sociedad, yo tengo ahora 67 años, yo viví en el barrio aquel de chabolas, y la verdad no tiene nada que ver con lo que hay aquí, no tiene nada que ver. Bueno pues esto es, el único interés que tengo es que son canciones de ciego, porque mi abuelo era ciego, y creo que tienen un valor bastante grande para poder publicar una de ellas es que son bonitas. Hay una canción, hay una, iban dos gallegos pidiendo limosna dos viejos pidiendo limosna porque su hijo estaba haciendo la mili, soldado Melilla y le quitan las tierras (...) O sea, muy fuertes, mientras su hijo está allí dando la vida luchando por la patria les quitan las tierras (...) Muchos dirigentes que son unos sinvergüenza, ladrones y cuando se están llevándose el dinero y cuando hay tantas carreteras caminos y pueblos muy decentes que no tienen forma de acceso ni nada de eso. (...) Luego tenía otra que... metiéndose con las mujeres era muy liberal, es *Tibiritín tibiritón* "yo conozco a unas mujeres" (...)

Al: Entonces las letras son tuyas

Ar: Sí sí son todas tuyas

Al: ¿Por qué lugares él se movió como vendedor de coplas?

Ar: Por Andalucía pero principalmente por Madrid, vivía en Madrid en el paseo Yererías, cuando vino a Madrid estuvo viviendo en la Calle Yererías, hasta que estalló la guerra, luego vino la guerra y se tuvieron que marchar. En la guerra los llevaron hacia Cataluña, estuvieron en Cataluña un tiempo allí trabajando en una granja y tal y después los pasaron a Francia a Mont de Marsan y estuvieron allí en Francia durante la guerra. (...) Ellos estuvieron en Mont de Marsan durante la guerra, luego terminó la guerra volvieron y a Madrid. Y han vivido en Madrid pues siempre. (...) Y bueno pues eso, esa es resumidamente la historia de mis abuelos, y de mi abuelo que se ganaba la vida tocando la guitarra y cantando por las calles

Al: Después de haber trabajado en una pensión

Ar: Sí hasta los 19 años, no veintitantos años. Hombre, mi madre afortunadamente vive. (...) Ella puede complementar muchas más cosas que yo porque ella ha vivido con él ha estado por las calles, yo a mi abuelo... murió cuando yo tenía 15 años, me le recuerdo con el sombrero ese negro, los palillos puestos aquí, era muy agarrao, y como no veía, el dinero que ganaba se lo cosía en el forro de la chaqueta o metido adentro. (...) Luego todos iban, los hijos, mi madre, a pedirle, "papá déjanos esto lo otro", y claro, lo tenía todo muy controlado.

Alba: ¿Cómo participó en la fundación de la Once?

Ar: Eso ya mi madre sabe más que yo

Al: a partir de los años 40 y 50 como que ya no hubo prácticamente...

Ar: Pues sí mi abuelo desde principios de siglo y eso pues estuvo cantando con su guitarra, sacaba sus coplas era creador, y luego ya pues cuando terminó la guerra, mi madre puede asesorar mucho más, fue cuando empezó la Once y cuando empezó con lo de la Once y todo y ya sí, vendiendo cupones.

Ar: ¿Y a parte de estas canciones, de estas coplas él cantaba a lo mejor otros romances?

Al: Seguro que tenía más cosas, pero esto es lo que mi abuela ya, mi abuela era ya muy mayor, esto lo cantó los últimos años de su vida mi abuela. Pero mi madre también, mi madre cantaba muy bien, y las canciones de, yo no sé ahora, hace tiempo que yo no estoy con mi madre, pero las recordaba casi todas, las recuerdas casi todas. Y para ella, si vienes mañana, es escucharla de primera mano, directamente de mi abuelo. Pues posiblemente tendría más canciones, lo que pasa es que mi abuela cuando grabó estas tenía ya, era muy mayor tenía ya setenta y tantos años o sesenta y tantos años y hacía muchos años que había muerto muy abuelo. (...) Había veces que le costaba trabajo recordar entonces mi madre la apoyaba, así tal... Yo esto lo grabé con un magnetofón porque casete no yo no, y del magnetofón lo pasé a disco. (...) Esta es la obra y luego su vida también es interesante, el ser autor de esto en aquella época, la vida del autor es muy importante también, el reflejar cómo era la sociedad. (...) Es que en aquella época no existía radio no existía nada y iban por los pueblos pues llevando lo que había pasado en otros sitios, historias y canciones suyas y es auténtico. Yo por eso cuando oía a mi madre, a mi abuela cantar estas cosas del abuelo, pues es que es una lástima que se pierda todo esto y la cogí a mi abuela que es la que canta y fui recopilando todas esas canciones, seguro tenía más pero ya con el tiempo se les olvida todo. (...) Pues yo creo que mi abuelo en aquella época fue interesante, los problemas que pasó además con los hijos la guerra con todo... Mi abuela trabajaba como un hombre porque no había más remedio, mi abuelo hacía con seis hijos pues mi abuela trabajaba de miedo.

Al: ¿Ella tenía un trabajo a parte o se ocupaba de los hijos?

Ar: No, no, se ocupaba de los hijos nada más, nada más que ya estaba bien. (...) Mi abuelo andaba por las calles, cantando y se ponía en una esquina, se ponía en otro lado y si se terciaba cantar en un mesón o en un sitio que le permitían, pues era como se ganaba la vida. Y mi madre poniendo el borreguillo ahí, a recoger. Era un trabajillo.

## Anexo 22. Transcripción de la conversación con Carmen de la Cruz

Manzanares el Real, Madrid

3 de marzo 2013

C: Los he cantado yo con él por la calle

Al: Usted era su lazarillo

C: Porque yo era la mayor de cinco hermanos y eran todos pequeños y la que fui desde los cinco años estuve con mi padre en la calle. Primero con la guitarra, luego vendiendo cupones. Cuando empezaban los cupones que no había entonces, que entraban con chokolatinas, se vendían con chokolatinas.

Al: ¿Los cupones?

C: Sí los cupones, eran unas rifas. Luego se pusieron a vender y eran, eran dibujos, eran distintos no eran cupones, eran cupones pero no sé cómo explicarlo yo.

Ar: Una especie de rifa

C: Eran, como estampitas

Al: Anterior a lo de la once.

C: Era lo primero que había, lo primero que había y eran... estaba el centro de los ciegos, estaba en la calle del Pez, me parece que era en el 11 o el 9.

Ar: Yo me recuerdo en Sacramento

C: No, eso ya fue después. Eso cuando estaba en Sacramento eso ya era [de Francia]. Pero lo otro era cuatro ciegos, el director era ciego, todos nos conocíamos y el secretario era ciego y todos eran ciegos yo lo que no me puedo explicar cómo pueden valerse para todo... Eran todos ciegos.

Al: ¿Era como una hermandad o una cofradía?

No no no, eran cuatro

Al: ¿Se asociaron?

C: Se acoplaron todos.... yo cuando mi padre me negaron la pensión porque le faltaban para cumplir los dos años que se había casado

Ar: Pero eso fue cuando él tenía noventa y tantos años

C: Claro, pero voy a explicar lo que pasó por eso. Que mis padres... se negaron a darme la pensión de mi padre y es que mi padre ya hace que ha muerto pues 40 o 50 años

Ar: Yo tenía 15 en el 67

C: Vamos a ver mi madre murió en el 85... En el 83, que es cuando murió mi hijo y murió 20 años justos después de mi padre.

Al: ¿En el 63? ¿Murió él?

Ar: Yo sé que tenía 15 años, nací en el 45, en el año 60

C: Echa la cuenta, mi padre murió 20 años antes que mi madre, está justo la fecha esa allí cuando vamos, está allí cuando vamos sé que son 20 años justos cuando murió mi padre. (...)

Ar: 15 años tenía yo en el 67 (...)

C: Bueno, pues murió en...

Ar: En el año 60 (...) Nací en el 45

C: Echa la cuenta, ¿cuántos años han pasado? Justo, echa la cuenta (...) En el 60, bueno pues a ver, echa los años que son es que yo no...

Ar: Ahora ¿cuándo nació? ¿Cuándo nació el abuelo? Eso ya es otra cosa

C: Si me pongo los echo pero...

Ar: Es que hablamos del abuelo no de nosotros

C: Mi padre, mi padre mi padre tenía... vamos a ver, yo lo tengo... justo, mi padre tenía, cuando se fue con mi madre 43 años, y mi madre 30

Ar: La abuela 13

C: Se llevó 13 años eso, se llevaba 30, se llevaba 30 años con mi madre

Ar: Vamos que es ahora y lo metían en la cárcel

C: Claro que sí que lo habían metido en la cárcel, pero en aquellos tiempos no se metían,

Ar: Y han estado toda la vida juntos hasta el final

C: Se casaron dos años antes de morir (...)

Al: ¿Usted iba cantando también con él?

C: No yo iba acompañándole con los cupones, cuando no sacaba suficiente con los cupones pues tenía que comer y cogía la guitarra.

Ar: No pero cuando tú empezaste a salir con él no había cupones, ni había nada de eso

C: Pues con la guitarra, yo empecé ahí con él, yo empecé con los cupones hijo mío, yo empecé con mi padre con los cupones. Ya con los cupones ya empecé con los cupones.

Al: ¿Y antes de los cupones?

C: Con mi madre de pequeña había ya... pero yo empecé yo con él he estado con los cupones. Fuimos una vez a ver a mi abuela que vivía en Montanches y cuando fuimos a verles, que iba, salimos con ellos por ahí, con un carro, que iba mi padre. Se compró un carro y una mula, dijo: "Ale, vamos a ver mundo por ahí". Que era lo que hacían por lo visto cuando eran

jóvenes, cuando se conocieron, cuando se la llevó. Mi padre tenía una pequeña fonda, eso que es lo que decía antes que no lo he dicho, que no sabía si era una fonda o una... era una fonda

Al: ¿Era suya?

C: Sí era suya pero lo perdió todo cuando se escapó con la mocica. Y era una pensión, era suyo.

Al: ¿Tuvo que irse porque los padres?

C: Él era inclusero, era inclusero, y lo que sabemos, lo que yo he oído, es que cuando ya tuvo edad pues él ha cantado canciones pero no sé hasta qué punto esas canciones serían ciertas o no. Y ya le cantaré yo, alguna de ellas la habrás leído

Al: Sí las he oído y las he escrito

C: Pues esas canciones del amor a la madre, las ha escrito mi padre porque ha tenido él sus vivencias, que sean. Esa que canta que se declaró a una que no quería ser... canciones de mi padre. Esas las escribió, esas las escribió pues por su experiencia, eso lo sabemos por las coplas de él. Yo de mi padre anteriormente a su vida yo no sé nada de él, nada más que sé que ha dicho eso, que se escapó cuando era pequeño

Al: De la inclusa

C: De la inclusa, por eso nunca hemos sabido de quién veníamos, parte de él nunca hemos (...) Jaén por ahí, por Jaén por ahí.

Ar: Sí por el apellido de la Cruz, cada inclusa tenía un apellido (...)

C: De la Cruz, mi padre es de la Cruz y sabemos que es de, yo siempre he oído nombrar que la fonda la tenía en Fuente de Canto, que siempre ha estado por ahí. De su vida anterior yo no lo sé, de mi madre... pues con quien yo he estado precisamente con mi padre. Salíamos por Madrid cuando él ya no alcanzaba... yo sé que por los pueblos cuando salían por ahí y eso sí me acuerdo yo que varias noches nos hemos quedado solas con el carro porque le había le había, estaba cantando, y le cogían y les quitaban las coplas que llevaba y le metían al calabozo

Al: Ah sí, ¿por qué?

C: Y le metían al calabozo, pues porque cantaba coplas que no...

Ar: Sí, bueno, ya lo habían censurado

C: Pues ya está, eso sí lo sé yo... pero luego ya no se han movido de Madrid y yo cuando te puedo contar es lo que he vivido con él, que desde los cinco años, desde los cinco años ya digo. Yo después, a los 8 o 9 años, cuando no le llegaba el dinero con la guitarra, pues nos poníamos a cantar con los cupones, pues vamos a ver si... y muchas veces ahí en Dos

Hermanas, por estos pueblos, que decía mi padre decía: “Vamos para ahí que esa gente son las que sueltan”. Y nos íbamos para allá a cantar

Al: Entonces cuando no daban los cupones otra vez a cantar

C: A cantar otra vez, hasta que ya le dieron un quiosco y todo y ya se quitó de...

Al: ¿Estuvo en un quiosco?

C: Le dieron un quiosco pero tampoco le valió de nada. A los dos años tuvo que dejar el quiosco

Al: ¿Él sería mayor cuando empezó los cupones?

C: Claro tenía yo ya entonces, yo, mi padre me vio a mí, yo lo que digo siempre es que mi padre tuvo vista hasta que yo tuve dos meses

Al: ¿No fue ciego siempre?

C: Sí, estuvo muy mal de la vista, pero por lo visto cuando yo tenía dos meses, hubo una..., yo he oído así, campanadas, hubo una epidemia de tifus aquí en Madrid y hacían falta conductores, él estuvo de conductor, y le atacó el tifus y la poca vista que tenía que andaba mal de la vista siempre, la perdió.

Al: ¿Entonces se puso a cantar o él ya cantaba antes?

C: Claro, cantaría antes, digo yo, porque cantaba muy bien, mi padre cantaba y tocaba la guitarra. (...) Es que el otro día pasó, de los días que no íbamos a comer, uno de los días estaba el abuelo con la guitarra, toqueteando la guitarra en Cascorro sentados.

Ar: y llegó Luis Yance con unos amigos y estuvo acompañando a Paco el Americano

C: No pues esto del Americano fue que estábamos sentados mi padre y yo tomando... lo que es en Cascorro en esas escalinatas que hay estábamos sentados mi padre y yo esperando (...), comiendo así y se acercó uno y le dijo “Acompañémos abuelo que vamos a... que necesitamos a alguien para que nos toque la guitarra” y nos metimos en la calle Sombrerete o no del Carnero (...) en la calle del Carnero una bar que había un bar haciendo esquina. Nos invitó una amiga a un cocido, él también no sé qué comió, fuimos allí y se puso a tocar y cuando está tocando dice: “Y va usted a acompañar a la persona tal” fue poco después que le dieron la puñalada. Y estuvo acompañando al “Americano” (...) O sea, que estuvieron acompañando a otro guitarrista, a otro cantaor. Porque tocaba muy bien la guitarra, debería tocar...

Al: ¿Y él aprendió en su juventud a tocar la guitarra?

C: Yo no sé (...)

Al: ¿Él tuvo que ponerse a cantar cuando se quedó ciego?

C: Pues a ver que no quedaría otra forma, yo no sé, yo tenía entonces cuando se quedó ciego dos meses. Yo con mi padre he vivido desde los cinco años hasta los catorce o quince que luego ya me puse a servir, pero la vida normal.

Ar: ¿Dónde estuvo actuando principalmente tocando la guitarra?

C: Tocando la guitarra na más que eso, cuando terminaba que le faltaba que no le alcanzaba pa... (...) No, no, siempre por Andalucía, él ha estado siempre por Andalucía, y cuando hemos ido siempre

Ar: Y por Madrid

C: Cuando hemos ido con mi padre que salimos de viaje aquella vez, una vez sola, que fuimos a ver a mi abuela a Montanches, estaba en Montanches, fue de Madrid a Montanches, fue en el carro ese que te digo que se compró un carro y nos fuimos con el carro, es el único viaje que he hecho yo con mis padres, antes lo harían, pero yo no lo sé. Yo ese viaje... (...)

Ar: Mamá ¿en qué año nacistes tú?

C: En el 26, (...) 87 años he hecho hoy, nací en el 26. Yo de 15 años mi padre tengo recuerdos de él. Tal como uno que iba yo con los cupones, y pasé a un bar, y oyó jaleo y fue que ya no volví a salir más con él. Que ya no me dejó ir mi madre más con él. Cosas, detalles de esos puedo contar. Pero eso no tenía nada que ver con el cante. (...) Y oyó jaleo dentro del bar, y como yo no salía entró pa dentro del bar, se lio a dar palos adentro hasta que me encontré. Cosas de esas puedo contar de mi padre. Cosas de mi padre (...)

Al: ¿Dónde vivían?

Ar: En Jaime el Conquistador unas chabolas de gitanos

C: En la guerra nos quedamos en la calle pues nos tiraron la casa de una bomba. Y resulta que no estábamos en ella. Gracias a Dios, estábamos en el extranjero nosotros. Primero en Cataluña. Fuimos de Cataluña a Francia, hemos recorrido medio mundo. Entonces cuando volvimos no teníamos casa, la había derribado una bomba, fue en la calle Rodas donde vivíamos entonces. Y nos fuimos... hicieron unas chabolas y allí nos fuimos a vivir y en las chabolas (...)

Al: ¿Vendía él los pliegos de sus canciones escritas?

C: Le hacían las quartillas una imprenta que había en la calle Rodas, hacia la parte que está abajo, le hacían unas quartillas las había en verde, en color granate, azul y cada quartilla llevaba cuatro letras de colores. Cuatro canciones, eran una hoja y se cerraba y había por cada lámina una canción y eran una a cinco céntimos, no una de céntimo, dos no sé cuántas, bueno es igual, pero hacía con las quartillas

Al: ¿Cuánto eran? ¿Se acuerda?

C: A cinco céntimos, no sé ya no me acuerdo tampoco,

Ar: ¿Tú te acuerdas si llevaba impreso el precio?

C: No me puedo acordar, no me puedo acordar, yo sé que las vendíamos y yo después de que cantábamos yo cogía y me las compraban.

Ar: Es que Joaquín [Díaz] tiene algunas (...)

C: Las comprábamos allí y nos las imprimían allí y luego las vendíamos

Al: ¿Eran sus letras, él las inventaba?

C: No no, las inventaba mi padre, mi padre claro, todo todo, él las mandaba, él no sé por qué sería, a él se las hacían allí, yo me acuerdo que él las llevaba y las hacían

Al: ¿Usted se las escribía para que las imprimiesen?

C: No yo no

Al: Las escribían en la imprenta y las imprimían allí

C: Las escribían en la imprenta. Él tenía... muchas veces se juntaba con algunos ciegos y eso de los que andaban y andaban. Y se las imprimían allí yo no me acuerdo, yo era muy pequeña, niño, eso es cuando yo tenía cinco o seis años. Luego ya las tenía grabadas. Cuando yo tenía cinco o seis años, que fue cuando salíamos por ahí, él yo no sé cómo se ha apañado para hacerlas. Luego ya por unas, llegaba a las otras. Yo no sé si él cuando salimos con el carro fue cuando él las mandó de imprimir que fue cuando salió y se iba con la abuela a cantar con ella. Pero entonces yo no iba con él, iba la abuela

Al: ¿Porque usted era muy pequeña?

C: Yo era muy pequeña claro, yo no sé cómo las haría, yo he estado con él muy poco tiempo. Yo he sido ya, cuando hemos venido después de la guerra, yo he estado con él muy poco tiempo. Salíamos ya a vender cupones

Al: ¿De los cinco años a los 15 o 17?

C: Yo he salido con mi padre desde los 5 años hasta los 14 que fue cuando pasó eso que se metieron conmigo y ya mi madre dijo...

Al: ¿Entonces, a partir de ese momento él salió solo?

C: No no ya fue hermano mío con él con los cupones y eso pero ya... ya yo tampoco sé nada

Al: ¿Y luego tuvo un quiosco?

C: Claro, le dieron un quiosco la sociedad pero en todo el día no vendía ya no podía salir con la guitarra entonces tuvo que dejar el quiosco

Al: ¿Por qué no se podía salir porque ya era mayor?

C: No vendía, no le compraban y entonces se salió de ahí y se puso a vender los cupones solo pero sin... que fue cuando le pillaron con la guitarra tocando. Porque no pudieron con la guitarra no.

Al: ¿Qué pasa, cuando salía a tocar con la guitarra se lo prohibían?

C: Claro es que no se podían vender cupones y pedir y si vas con la guitarra estás porque estás pidiendo claro

Al: ¿Aunque él vendiese sus papeles?

C: Es que si pedías no podías vender estaba prohibida la mendicidad estaba prohibida la mendicidad entonces si vendías no podías vender.

Al: Y cuando canta “Tarjetas postales somos”...

C: Tarjetas postales somos que por el mundo vamos corriendo, ya no me acuerdo de la letra (canta) Yo hace 28 años me mataron a un hijo y yo no he vuelto a cantar nada, ni eso ni nada, se me han olvidado las letras por completo (...) Yo iba con mi marido por la calle, íbamos de campo y me tenía cantando siempre. Me ha gustado mucho cantar y aunque esté feo decirlo, no cantaba mal del todo. Pero se me han olvidado todas las canciones, no me preguntes... Si las cantas yo las sigo, me voy acordando de letras sé, sabía la de la cierva (...) la del tabernero (...)

Al: ¿Por qué cantaba él esas canciones?

C: Pregúntaselo a él

Al: No las letras sino esas canciones ¿eran canciones que cantaban también otros ciegos?

C: No, no, no, mi padre solo, esas canciones las cantaba mi padre. Hubo una temporada que se puso uno con un, yo no me acuerdo de eso, yo me acuerdo muy lejano

Ar: Yo sé que la diferencia de las coplas en el ritmo que pone no tiene que ver nada con el ritmo de las chirigotas de Cádiz que canta una letra pero con música desconocida totalmente, era lo que le salía de dentro

C: Yo tengo así como una nubedosa, una cosa así como en sueños. Que se unió a otro ciego con un violín que decía que decía que eran hermanos que se habían escapado juntos de la inclusa, yo me acuerdo que eso fue cuando yo era muy pequeña. Una de las veces que he oído hablar a mi padre... pero un recuerdo así muy... que decía [pon otro más] una vez se encontró con él yendo conmigo y cantando estaban, cantando los dos. Cada uno por un lado, unas cosas pero distintas, no era lo de mi padre, yo me acuerdo que se decían “Hombre” y se abrazaban “Hermano” y tal

Ar: Eran de la misma inclusa

C: “Era mi hermano se escapó conmigo” pero tampoco yo te digo, yo muchas veces pienso sería un sueño que he tenido

Ar: Podría ser, podría ser

C: Eso yo no te puedo asegurar

Al: ¿Era ciego este señor?

C: El otro era, no era... el otro veía algo muy poquito pero veía, porque fue el que vio a mi padre, fue el que vio a mi padre, el que dijo que eran hermanos. Y poco tiempo después no sé si me acuerdo si fue ese o fue otro que tenía un violín entonces era yo pequeña, entonces yo no iba con él. Iba mi madre que fue cuando estuvimos por ahí que fue cuando se encontró con él, es que eso yo ya no me acuerdo es una cosa... sí eso ya no me acuerdo

Al: Entonces, lo de tarjetas postales ¿él vendía tarjetas postales?

C: No, es que decía tarjetas postales somos que por el mundo vamos corriendo

Ar: transmitía un poco el problema, el drama para que la gente...

C: Esa es otra: postal que el mundo recorres (...)

Ar: Eso era para llegarle dentro a los pueblos que fuera y sacar... la gente el que más y el que menos tenía su... el que más y el que menos tenía algún familiar de la inclusa, llegaban dentro, llegaban al corazón claro (canta el inclusero)

C: El otro día sabes la que me recordé y casi entera se la canté a tu hermana, la de la República. Porque dice “Mamá la del abuelo que cantaba la República”: “Un once de febrero” (...) Yo con mi padre cuando salíamos con los cupones y habíamos vendido todo y había recogido (...) cogía, y se subía, se iba a que toque, me acuerdo, en el puente de Vallecas, en el tercer piso. En esa plaza que hay nada más que entrar así a la vuelta. Había una casa que vendían discos pero arriba en el piso y allí nos subíamos. Y a mi padre, los discos de mi hijo le ha venido de mi padre, porque mi padre en aquellos tiempos eran discos de carbón y se iba a las casa de discos y se sentaba para que le pusieran discos y apartaba los que le gustaban y se tiraba todas las tardes para cogerse cuatro o cinco discos que le gustaban

Al: ¿Su padre?

C: Mi padre

Al: ¿Dónde iba?

C: A comprar discos a las casas de discos (...) Pero escúchame, los discos hay porque es de mi padre, tenía ciento y pico de discos porque subíamos a las casas de discos (...) Los poemas que escribía mi padre son esos. Yo no he salido y yo no sé... Estas canciones que nadie lo diga porque eso son de mi padre, son de él como *Tipiritín tipiritón* todas esas son de él, la viudita, la otra...

Ar: Yo le decía a la abuela, todas las que sepas, no es que estas no son canciones estas las cantaba él cuando estaba cabreado pues eso también. Eso para mí es un tesoro. Por toda la importancia que ella tuviera que era una cosa que ella lo cantaba

C: No no, todas estas son de mi padre

Al: Entonces no todas estas las cantaba cuando salía con usted

C: No yo las que cantaba con mi padre eran estas del amor de madre,

Al: *Tarjetas postales somos* y no, y esa, de la gallega, esta la cantaba por los pueblos con mi madre entonces era yo muy pequeña. (...)

C: Mira escúchame cuando estábamos que íbamos después de los cupones a tocar la guitarra íbamos a la calle de Dos Hermanas esas calles, las mujeres... “Estas sí que son las que... Son personas que tienen corazón”, me decía mi padre.

Ar: Las prostitutas

C: Sí señor. Y cantaba primero las del amor de la madre, luego cantaba las otras, y cuando ya las veía que estaban enternecidas entonces empezaba a cantar las de chunda. Cantaba la del *Tabernero*, cantaba la del *Tipitín*, *tipitón*. Cantaba todas esas que hay escritas que estoy desordenándolo. (...) Entonces, era cuando cantaba. Pero mi madre, luego decía, decía yo, ja que padre hoy ha hecho esto. Sí cuando vamos por ahí ¿qué hacía? A las que estaban a las de los pueblos cantaba que estaban pidiendo limosna mientras los hijos estaban... esa es otra, yo nunca he sabido

Ar: Sí sí algo que llegase dentro

C: Y luego ya cuando ya las había hecho llorar sacaba ya las de guasa

Al: La del casero que viene a cobrar... (...)

C: Empieza alguna (...) Ah y la del gallinero, todas esas las he cantado yo con mi padre. (Canta) La del banquero también la sabía entera (Canta) (...)

Al: Habla mucho de gallinas y gallitos y pollitos

C: Sí esa es la del gallinero (...) Debe de haber muchas hay muchas. La del pueblo y esa de la gallina no. Esas las cantaba cuando iba con mi madre (...)

Al: “Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos, proyectan....”

C: Esa no la sé (...) Esa no la he cantado yo, esa las ha cantado con mi madre cuando iba con él. No yo la que digo es la del banquero (Canta: En la nación española) (...)

Al: ¿Se acuerda de canciones que cantasen otros ciegos?

C: No yo no, yo nunca, yo con mi padre siempre

Al: Entonces, si he entendido bien, desde que usted lo acompañó hasta que ya dejó... ¿que fueron como 10 años?

C: Sí

Al: Fue siempre ya con los cupones él

C: Sí sí ya no pudo no pudo...

Al: Pero hacía los dos si podía

C: Hombre claro con la guitarra es que si no no comíamos entonces

Al: Porque lo de los cupones no daba...

C: Qué va, lo que ganaba con los cupones era una miseria, entonces tenía que echar mano porque si no... Ahora, no nos faltó de nada, éramos cinco hermanos, nunca nos faltó de comer (...)

Al: Entonces él desde que se tuvo que de la fonda hasta la ONCE

C: Siempre ha estado con cupones

Al: Pero desde que dejó la fonda hasta la ONCE

Ar: Cantando

C: Cuando fue la ONCE mi padre era ya muy mayor hija

C: Me parece que murió con 85 años, no 95

Ar: Pero desde que se fue con la abuela hasta que empezó la ONCE, se ganaba la vida cantando

C: Sí, claro, de otra forma no, claro

Al: No con cupones, con cupones fue más adelante ¿no?

C: No a mí... me perdió mi padre la vista cuando yo tenía dos meses (...) A los dos meses de yo nacer se quedó ciego. Desde entonces no le quedó otra.

Al: Entonces, antes no...

C: No, no, antes no si fue conduciendo una ambulancia

Al: Era conductor

C: Hasta que se quedó ciego. Le dio el tifus y se quedó ciego. Antes ya te digo que tenía una fonda. Cuando se llevó a mi madre tenía una fonda y tuvo que dejar todo por mi madre y se vino con ella a Madrid. Y ya estaba malo de la vista o lo que fuera. Luego tuvo al primero y luego ya me tuvo a mí. C: Su vida fue esa. Esto es, que nadie lo diga, todo de mi padre, todo de su cabeza, todo.

Al: Y era aficionado a la música

C: Estas las imprimía él, y las tuvo que imprimir antes de... antes que estuviera con mi madre. Porque yo cuando las vendía con mi madre, yo he ido con él a imprentas y las tenían imprimidas. Pero esas saben dios desde cuando las tendrían imprimidas. (...) Y esto, eso nadie lo ha cantado más que mi padre

Ar: Pero entonces van a una empresa en aquella época me imagino yo y se lo dictaba...

Al: Lo dictaban y ellos tomaban nota...

C: No no, esto se lo imprimían ahí en la calle Rodas

Al: ¿En la calle Rodas? Ya he visto pliegos en la calle Rodas allí, en Urueña (...)

C: Es esto [señala las hojas con el borrador de las letras]

Al: Esto lo he hecho yo

C: Pero es algo así, las hojas dobladas

Ar: Si es que a mí, Joaquín Díaz me dijo a mí de que si tenía algunas canciones de estas. Tenían unos folios...de colores. Y que tenía algunas, que si eran suyas porque él las tenía como anónimas. Los tienen en el museo, pero no sabía quién era el autor. (...)

### Anexo 23. CD con los ejemplos sonoros

Ejemplos	Duración
01. <i>Cuando el gobierno haga los nuevos presupuestos</i>	0'53''
02. <i>Hablando en broma un día</i>	1'09''
03. <i>Se murió un tabernero</i>	1'11''
04. <i>Demuestran las mujeres</i>	1'09''
05. <i>Un once de febrero</i>	1'14''
06. <i>En la nación española</i>	1'12''
07. <i>La gente de más salero</i>	1'14''
08. I.Tango Los Luceros	1'49
09. IIa.Tango Los Gallos, <i>Hablando en broma un día</i>	1'38''
10. IIb.Tango Los Gallos, <i>Demuestran las mujeres</i>	1'35''
11. III.Tango Los Lilas	2'23''