

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Trabajo de fin de grado en lengua y literatura españolas

EL MOTIVO GITANO EN LA COPLA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 30

Construcción simbólica e imaginario popular



Laura Tella Amo

Dirigido por Lucía Cotarelo Esteban
y José Ramón López García

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1.	INTRODUCCIÓN	5
2.	OBJETIVOS, PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS	6
3.	ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
4.	CORPUS Y METODOLOGÍA	8
5.	LA COPLA COMO FORMA DE LITERATURA POPULAR	10
5.1.	Qué es la copla y sus fundamentos en España.....	10
5.2.	Los años 30	12
5.3.	La copla en el imaginario colectivo español: difusión y consolidación	13
5.4.	El gitano en el imaginario colectivo español: ¿Ruptura o continuidad?	15
6.	CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL DE LA FIGURA GITANA	16
6.1.	La construcción histórica y la lógica de alteridad	16
6.2.	Tensión histórica: entre la represión institucional y la fijación estética	17
7.	ANÁLISIS PRÁCTICO DE LOS MOTIVOS	18
7.1.	La voz narrativa	18
7.2.	El uso de las categorías lingüísticas	19
7.3.	Asociaciones semánticas	23
7.4.	Función narrativa del motivo gitano.....	24
11.	DISCUSIÓN Y REPERCUSIÓN.....	33
8.	CONCLUSIONES	36
8.1.	Respuesta a los objetivos y preguntas de investigación	36
8.2.	Proyección y futuras líneas de investigación.....	38
8.3.	Consideraciones finales	40
9.	BIBLIOGRAFÍA	42
10.	ANEXOS	46
3.1.	Anexo A.....	46
3.2.	Anexo B.....	63

*Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.*

*Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.*

Manuel Machado, “La copla”, *Cante hondo* (1912)

EL MOTIVO GITANO EN LA COPLA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 30: CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA E IMAGINARIO POPULAR

RESUMEN

El presente estudio analiza la representación de lo gitano en un corpus de coplas españolas de la década de 1930, con el objetivo de examinar su construcción a través de mecanismos lingüísticos, simbólicos y narrativos presentes en las composiciones seleccionadas. Partiendo de la copla como fenómeno cultural de amplia difusión en la memoria colectiva española, se estudia su papel en la configuración de determinados imaginarios culturales.

A partir de un corpus de dieciséis coplas, se identifican motivos recurrentes y asociaciones simbólicas que evidencian una representación coherente y codificada de la identidad gitana. Los resultados muestran que esta construcción responde a patrones reiterados que articulan una alteridad reconocible y una diferenciación marcada en función del género de los personajes.

Finalmente, el trabajo relaciona estos hallazgos con el contexto histórico, cultural y político de la época, así como con tradiciones representacionales previas, para comprender el alcance simbólico de estas imágenes dentro de la cultura popular española.

ABSTRACT

This study analyzes the representation of Romani identity in a corpus of Spanish coplas from the 1930s, focusing on how it is constructed through linguistic, symbolic, and narrative mechanisms. Based on sixteen selected coplas, the analysis identifies recurring motifs and structured patterns that reveal a coherent and codified construction of Romani alterity within the copla tradition.

The results show that this representation is not based on isolated or anecdotal occurrences, but on repeated patterns that stabilize a recognizable cultural image, with notable variations linked to gendered portrayals of the characters. The study situates these findings within the broader historical, cultural, and political context of the period, highlighting the role of copla in the formation and circulation of collective imaginaries in Spanish popular culture.

PALABRAS CLAVE

Copla española; representación cultural; identidad gitana; alteridad; imaginario colectivo; cultura popular; género; década de 1930

1. INTRODUCCIÓN

La copla forma parte de una memoria cultural compartida que, de un modo u otro, atraviesa varias generaciones en España. Para muchos, sus letras no pertenecen únicamente al ámbito musical o literario, sino al espacio de lo cotidiano: canciones escuchadas en casa, voces heredadas de madres, abuelas o seres queridos que las cantaban casi sin darse cuenta... melodías que permanecen reconocibles incluso para quienes no se consideran oyentes habituales del género. Durante décadas, la copla ha ocupado un lugar privilegiado dentro del imaginario popular español, articulando relatos, personajes y emociones que han circulado con enorme fuerza dentro de la memoria colectiva.

Dentro de ese universo, existe una presencia especialmente difícil de ignorar: lo gitano. Su aparición recurrente en personajes, espacios, apelaciones y formas de representación lo convierte en un elemento reconocible dentro de buena parte del repertorio coplero. Precisamente de esa constatación nace este trabajo: de la pregunta por el lugar que ocupa lo gitano dentro de la copla y por la imagen que se construye a través de esa recurrencia.

El marco temporal escogido refuerza aún más el interés de esta cuestión. La década de 1930 constituye un momento especialmente significativo tanto para la historia contemporánea española como para la propia evolución de la copla, al coincidir con su consolidación como género de gran difusión y fuerte arraigo popular en un contexto profundamente marcado por las tensiones políticas y sociales que desembocarían en la Guerra Civil y transformarían de forma decisiva el país. En esos años, sus letras alcanzan una circulación especialmente intensa y se integran con fuerza en la vida cultural de su tiempo, convirtiéndose en un espacio privilegiado para observar cómo determinados relatos, sensibilidades e imágenes colectivas toman forma y se fijan en la memoria compartida.

2. OBJETIVOS, PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS

Con el fin de concretar el enfoque de esta investigación, resulta necesario establecer los objetivos, preguntas e hipótesis que orientan su desarrollo. En este sentido, el objetivo principal del trabajo consiste en analizar cómo se configura la imagen de lo gitano en un corpus de coplas españolas de los años treinta, identificando los principales recursos y motivos mediante los que esta representación se articula.

De este propósito general se derivan varios objetivos complementarios:

- ❖ Examinar los mecanismos lingüísticos de construcción de esta imagen en las letras, atendiendo a formas de nominación, caracterización y apelación, así como a los motivos identitarios que contribuyen a fijar.
- ❖ Identificar las asociaciones simbólicas que aparecen de forma recurrente, observando qué imaginarios se activan en torno a estos motivos.
- ❖ Analizar la dimensión narrativa del corpus para comprender qué funciones desempeñan estas figuras dentro de las distintas composiciones y cómo esos motivos recurrentes condicionan su construcción dentro del relato.
- ❖ Situar esta construcción dentro de un marco cultural más amplio, considerando la capacidad de la copla para participar en la difusión y consolidación de determinados motivos e imágenes colectivas dentro del imaginario popular.

A partir de estos objetivos, la investigación se articula en torno a algunas preguntas fundamentales: ¿qué imagen de lo gitano construye la copla española de los años treinta? ¿Qué motivos, patrones y mecanismos contribuyen a articular y fijar esa representación? Y ¿qué papel puede desempeñar el propio género en la circulación de este imaginario dentro de la cultura popular de su tiempo?

Como hipótesis de partida, se plantea que la representación de lo gitano en la copla española de los años treinta responde a una construcción sostenida mediante patrones recurrentes que configuran una imagen definida dentro del género.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La copla ha despertado un interés creciente dentro de los estudios culturales, musicales y literarios, especialmente en relación con su consolidación como fenómeno de masas y su papel dentro de la cultura popular española. Este interés ha abordado tanto su evolución histórica como su configuración estética y su impacto dentro del imaginario colectivo, tal como recogen trabajos como los de Montero Aroca (2017) o Aparicio Serrano (2020), que permiten situarla dentro de un proceso de consolidación progresiva como género de amplia difusión.

Desde una perspectiva más amplia, la investigación musicológica y cultural ha destacado su carácter híbrido y fronterizo. Téllez (2012) la define como un espacio de cruce entre lo musical, lo escénico y lo narrativo, mientras que Caballero Bonald (2018) subraya su condición de forma artística construida a partir de la interacción entre fuentes cultas y populares. Esta doble dimensión explica su capacidad para integrar tradición, dramatización y circulación masiva dentro de un mismo fenómeno cultural.

En paralelo, el estudio de la representación del pueblo gitano dentro de la cultura española ha sido abordado desde enfoques históricos, sociales y culturales que permiten comprender la persistencia de determinadas imágenes en el tiempo. Investigaciones como las de Leblon (2001) o Tormo Santonja (2009) muestran cómo estas representaciones no pueden entenderse de forma aislada, sino dentro de un proceso más amplio de construcción cultural de la diferencia. A su vez, este marco se amplía desde las teorías de la alteridad y los imaginarios colectivos, especialmente en los trabajos de Said (2008), Todorov (1982) y Barthes (2009), que permiten entender estas imágenes como construcciones simbólicas estabilizadas mediante repetición y circulación cultural. A ello se suma la aportación de Castoriadis (2007), que conceptualiza la sociedad como un entramado de significaciones imaginarias que estructuran la percepción compartida de la realidad, lo que resulta especialmente pertinente para analizar la función cultural de la copla. En una línea complementaria, Anderson (1993) permite interpretar estos procesos como parte de la formación de comunidades imaginadas, en las que los relatos culturales contribuyen a generar marcos comunes de identificación.

Sin embargo, pese a la amplitud de estos enfoques, resulta todavía limitado el número de estudios centrados específicamente en el análisis textual del motivo gitano dentro de la copla de los años treinta a partir de un corpus delimitado de letras. En este sentido, el presente trabajo se sitúa en ese espacio de análisis, centrándose en los mecanismos

lingüísticos, simbólicos y narrativos mediante los cuales se construye dicha representación en el propio repertorio coplero.

El corpus utilizado para esta investigación ha sido elaborado principalmente a partir de transcripciones procedentes de la Biblioteca Nacional y de grabaciones originales del periodo, debido a la escasa disponibilidad de versiones escritas estables de muchas de estas composiciones. Esta circunstancia se explica por el carácter eminentemente popular y performativo de la copla, cuya transmisión ha estado históricamente ligada a la oralidad, la interpretación escénica y el registro sonoro. Por ello, el corpus no se basa en ediciones fijadas de forma definitiva, sino en una reconstrucción crítica a partir de fuentes documentales diversas, lo que permite aproximarse con mayor fidelidad a su circulación real en los años treinta.

4. CORPUS Y METODOLOGÍA

El presente estudio se basa en un corpus de dieciséis coplas compuestas entre 1930 y 1939. La elección de este marco temporal responde al interés por analizar la representación de lo gitano en el momento de consolidación de la copla como género, trabajando con un repertorio especialmente significativo dentro de su primera etapa de difusión masiva. Con el fin de construir una muestra representativa, se han seleccionado composiciones pertenecientes a algunos de los autores más influyentes y difundidos del repertorio coplero del periodo, entre ellos Antonio Quintero, Rafael de León, Manuel Quiroga, Ramón Perelló, Juan Mostazo y Salvador Valverde, junto a otras voces relevantes del momento.

La delimitación concreta del corpus responde a un criterio textual preciso. Se incluyen únicamente aquellas coplas en las que la presencia de lo gitano aparece formulada de manera explícita dentro de la letra mediante marcadores léxicos concretos. Esta decisión busca mantener un criterio de selección riguroso y evitar interpretaciones abiertas, ya que son numerosas las composiciones en las que puede intuirse una atmósfera o una construcción simbólica vinculada a lo gitano sin que dicha adscripción aparezca expresamente formulada en el texto. Por ello, se han seleccionado únicamente aquellas letras que contienen términos explícitos de identificación étnica o alteridad, ya sea para designar a personajes gitanos (gitano, gitana, gitanilla, calé, cañí) o para nombrar al otro desde el propio léxico caló (payo, paya, gaché, rumí), y en las que esta presencia constituye un elemento central dentro de la construcción del personaje, la trama o el universo simbólico.

La selección completa del corpus puede observarse en la siguiente tabla, mientras que las letras íntegras de las composiciones analizadas se incluyen en el corpus adjunto.

Copla	Autoría	Año
<i>Cárcel de oro</i>	Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga	1930
<i>Zorongo gitano</i>	Federico García Lorca y La Argentinita	1931
<i>Manolo Reyes</i>	Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga	1932
<i>María de la O</i>	Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga	1933
<i>Salomé</i>	Rafael de León, Salvador Valverde y Manuel Quiroga	1933
<i>Curro Molina</i>	Manuel Quiroga y Rafael de León	1933
<i>Mi jaca</i>	Ramón Perelló y Juan Mostazo	1934
<i>Tani</i>	Rafael de León, Salvador Valverde y Manuel Quiroga	1935
<i>Pregón de la gitanilla</i>	Antonio Quintero, Pascual Guillén y Juan Mostazo	1936
<i>Échale guindas al pavo</i>	Ramón Perelló y Juan Mostazo	1936
<i>Falsa monea</i>	Ramón Perelló y Juan Mostazo	1936
<i>La bien pagá</i>	Ramón Perelló y Juan Mostazo	1936
<i>Canasteros de Triana</i>	Manuel García Matos y Manuel Villacañas	1936
<i>Herencia gitana</i>	Ramón Perelló y Juan Mostazo	1938
<i>Antonio Vargas Heredia</i>	Ramón Perelló y Juan Mostazo	1938
<i>Ojos verdes</i>	Rafael de León, Salvador Valverde y Manuel Quiroga	1939

A partir de este corpus, el análisis se orienta a examinar de qué manera se construye la imagen de lo gitano dentro de las letras seleccionadas y qué mecanismos contribuyen a fijar esta representación de forma recurrente. Para ello, el estudio se articula en tres niveles complementarios: en primer lugar, se examina la dimensión lingüística, atendiendo al modo en que los términos vinculados a la identidad gitana aparecen formulados dentro del discurso y al valor que adquieren según su función gramatical, especialmente a través del adjetivo, el sustantivo y el vocativo. En segundo lugar, se aborda un análisis semántico centrado en las asociaciones léxicas y simbólicas recurrentes que acompañan a esta representación, observando su vinculación con motivos como la

sangre, la nobleza, la pasión, determinados espacios o ciertos oficios. Finalmente, se incorpora una dimensión narrativa orientada a analizar qué funciones desempeñan estas figuras dentro de las distintas composiciones, qué tipo de personajes se configuran y qué diferencias pueden apreciarse entre las representaciones masculinas y femeninas.

A través de estos tres ejes, se busca ofrecer una lectura sistemática del corpus que permita comprender no solo qué imagen de lo gitano se proyecta en la copla de los años treinta, sino también mediante qué recursos concretos se articula dicha construcción.

5. LA COPLA COMO FORMA DE LITERATURA POPULAR

5.1. Qué es la copla y sus fundamentos en España

Dentro de la música popular española, la copla se define como un género de canción con una fuerte carga narrativa y dramática. Sus composiciones se articulan en estructuras breves y reconocibles, donde una situación inicial deriva en un conflicto emocional que culmina en un desenlace intenso o trágico. Dentro de este esquema, los personajes, el diálogo y la expresión de las emociones adquieren un papel central, convirtiendo cada canción en un pequeño relato condensado en pocas estrofas. Amor, deseo o fatalidad aparecen como motivos recurrentes, estableciendo un universo reconocible que combina expresión poética y teatralidad.

Su desarrollo no puede entenderse de forma aislada, sino dentro de una tradición de espectáculo y canción popular. En este sentido, recoge y transforma parte de la herencia del cuplé, género de origen francés que llegó a España a finales del siglo XIX y encontró una rápida acogida en cafés-concierto y teatros de variedades, consolidándose progresivamente como una forma de espectáculo musical dentro de la cultura de masas. El cuplé se define como una forma escénica donde, en palabras de Serge Salaün, especialista en las formas de espectáculo musical popular en España: “El éxito de una canción [...] puede proporcionarle vida autónoma fuera del teatro, es decir, un público más extenso, una función cultural propia dentro de una comunidad determinada, con lo que implica de práctica colectiva, de transmisión oral y de apropiación” (Salaün, 1990, p.18). De esta manera, Mientras el cuplé se asocia a formas ligeras, urbanas y marcadas por el humor, la sátira o el doble sentido, la copla desarrolla una mayor densidad narrativa y emocional, manteniendo elementos como el protagonismo de intérpretes y su relación con la teatralidad (Aparicio Serrano, 2020).

Esta evolución explica su flexibilidad formal. Más que responder a una única estructura fija, se configura como un género especialmente flexible, capaz de incorporar distintas tradiciones musicales según las necesidades de cada relato. Es decir, funciona como un espacio aglutinador de formas diversas. Así, una copla puede adoptar la intimidad de una zambra, el impulso de un pasodoble o ecos de otras tradiciones populares sin perder por ello su identidad reconocible. Aun así, la estructura métrica de estas piezas suele seguir esquemas rítmicos predeterminados, como el A-B-C-B, y la temática se nutre del costumbrismo, incorporando por norma general referencias a lo popular.

Este marco permite introducir el análisis de los pilares que sustentan el arraigo y la consolidación de este género en el país, apoyados en una base cultural y política. Esta estructura se define, en primer lugar, por una particular dualidad creativa: mientras el imaginario temático se nutre directamente del folclore andaluz y de los motivos de la cultura gitana, sus creadores principales son intelectuales de una sólida formación académica y ajenos a dicha comunidad. Figuras como el poeta Rafael de León o el compositor Manuel de Quiroga aportan recursos formales de la tradición escrita, permitiendo que la espontaneidad de la raíz conviva con una estructura lírica y musical minuciosamente trabajada. Esta dualidad implica que el gitanismo de la copla no surge de una expresión folclórica directa, sino de una recreación literaria consciente y estilizada (Aparicio Serrano, 2020). Los autores cultos actúan como traductores culturales, adoptando estrofas clásicas de la poesía española —como el romance o la redondilla— y revistiéndolas con partituras complejas que fusionan el pasodoble, el cuplé y el dramatismo de la música sinfónica, lo que permite ensanchar las posibilidades performativas y escénicas del género musical más allá de sus límites tradicionales (García Martínez, 2019).

Este puente entre lo académico y lo popular encuentra un impulso definitivo en la legitimación intelectual proporcionada por los autores del 27. En este sentido, estudios como los de Aráez Santiago, Encabo y Matía (2024) destacan cómo la labor de Federico García Lorca, centrada en analizar y recrear el cancionero tradicional, eleva el estatus del género ante la alta cultura, lo que propicia una gran difusión capaz de unificar los gustos de las élites intelectuales y lo popular. Esta legitimación cultural se apoya en la fascinación de estos poetas por lo trágico y el misticismo del folclore, inyectando en las canciones una dimensión lírica y metafísica superior. Lorca, a través de sus investigaciones en torno al cante jondo, demuestra que los grandes temas del dolor, el destino adverso, el amor frustrado y la muerte no son exclusivos de la alta literatura, sino

que laten con fuerza en el sentir del pueblo (Vázquez Montalbán, 1998). Esta influencia intelectual impregna a los letristas del género, quienes complementan la frescura y el carácter festivo de las antiguas canciones para construir piezas dotadas de una mayor hondura narrativa y una progresión dramática cercana a la de una pequeña pieza teatral (Romero López, 2016).

Toda esta amalgama de sofisticación técnica, mitología popular y prestigio intelectual termina por fijar los códigos identitarios de la copla, dotándola de una fuerza comunicativa extraordinaria en la cultura de masas. La sólida consolidación de estos cimientos es, precisamente, lo que permite comprender la magnitud de su posterior eclosión comercial, social y política. Por ello, una vez desentrañados estos fundamentos, el análisis confluye hacia la etapa histórica donde todas estas dinámicas se profesionalizan, se masifican y se transforman bajo el impacto de los acontecimientos históricos, convirtiendo los años treinta en el núcleo cronológico y central de este trabajo.

5.2. Los años 30

Esta década constituye un periodo crucial de transformaciones y fracturas históricas en España; un escenario de tanta intensidad que, inevitablemente, se reflejó en la copla, la cual vivió en este contexto un momento decisivo para su consolidación musical y cultural. Según diversos autores, este momento constituye un punto de inflexión en el que la copla se afirma definitivamente como una forma de expresión popular con identidad propia (Montero Aroca, 2017). En este sentido, la Segunda República ofrece un marco político y social especialmente dinámico, caracterizado por una notable democratización de la cultura y la modernización de las industrias del entretenimiento, lo que favorece su difusión y profesionalización. Surgen nuevos intérpretes y compositores, se amplía su presencia en teatros, radios y escenarios urbanos, y se refuerza su circulación en la prensa periódica, lo que pone de manifiesto su carácter profundamente popular.

En este marco adquieren una relevancia particular las coplas diarias de contenido político-social publicadas en los periódicos por autores como Luis de Tapia, al tiempo que se consolidan los patrones musicales y narrativos que distinguen al género de etapas anteriores en las que permanecía más vinculado a la tradición oral andaluza y al cuplé. Este salto hacia una estructura más compleja se consolida a través del auge de la canción escenificada en los espectáculos teatrales de la época. Entre los autores más influyentes destaca el conocido trío formado por Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga, cuya obra resulta fundamental en la historia de la copla, aunque el panorama

creativo de la década fue más amplio y junto a ellos convivieron otros compositores activos, como Ramón Perelló, Juan Mostazo o Salvador Valverde, que participaron también en la configuración del repertorio del periodo.

La década queda inevitablemente atravesada por la Guerra Civil, un contexto en el que la copla adquiere una presencia especialmente significativa y llega a utilizarse por ambos bandos como instrumento de propaganda y movilización. Sin embargo, más allá de su papel inmediato durante el conflicto, lo verdaderamente relevante para este estudio es que estos años terminan de consolidar la estructura y el arraigo del género, asentando muchas de las dinámicas culturales que marcarán su evolución posterior.

En este sentido, aunque exceda el objeto central de este trabajo, conviene señalar que la fuerza cultural alcanzada por la copla en estos años ayuda también a comprender su posterior apropiación por parte del franquismo. Al finalizar la contienda, el régimen encuentra en ella un vehículo de masas especialmente eficaz para la difusión de su discurso nacionalista, apropiándose de un género ya profundamente arraigado en la cultura popular para reorientarlo bajo los valores oficiales del nuevo Estado. A través del cine, la radio y otras formas de difusión masiva, la copla adquiere durante la posguerra una dimensión institucional que contribuye a reforzar su alcance social y simbólico, proyectándose a gran escala a través de voces tan conocidas como las de Concha Piquer, Estrellita Castro o, posteriormente, Lola Flores (Labanyi, 2002).

5.3. La copla en el imaginario colectivo español: difusión y consolidación

La copla se convierte, así, en un fenómeno social innegable en el contexto español. Su carácter narrativo y la trascendencia de sus temas favorecieron una identificación transversal que permitió su arraigo en una sociedad española diversa, atravesada por diferencias de género, clase y pertenencia cultural. Su éxito entre hombres y mujeres, entre públicos cultos y populares, gitanos o no gitanos, explica su consolidación como un lenguaje compartido, capaz de circular por espacios muy heterogéneos y de integrarse en la vida cotidiana de amplios sectores de la población, funcionando como un referente cultural común dentro del imaginario social del siglo XX (Aparicio Serrano, 2020).

Desde esta perspectiva, es importante tener en cuenta el concepto de imaginario colectivo, acuñado por Cornelius Castoriadis, que resulta especialmente relevante para entender hasta qué punto la copla incidió en la forma de concebir la realidad de la sociedad española. A partir de este término, se pretende analizar cómo las sociedades producen una

visión compartida del mundo, a menudo sesgada, pero que según diversos autores se desarrolla de esta manera como forma de facilitar la vida en comunidad. En palabras de Castoriadis, en *La institución imaginaria de la sociedad*:

No podemos comprender una sociedad sin un factor unificante que proporcione un contenido significado y lo teja con las estructuras simbólicas. Este factor no es lo simple “real”, cada sociedad constituyó su real [...] No es tampoco lo “racional”; la inspección más sumaria de la historia basta para mostrarlo, y, si así fuese, la historia no habría sido realmente historia, sino acceso instantáneo a un orden racional, pura progresión en la racionalidad. [...] Un sentido aparece en ella, ya en los orígenes, que no es un sentido de real (referido a lo percibido), que tampoco es racional, o positivamente irracional, que no es ni verdadero ni falso pero que, sin embargo, es del orden de la significación, y que es la creación imaginaria propia de la historia, aquello en y por lo que la historia se constituye para empezar. (Castoriadis, 2007, p. 157)

A través de relatos cantados, la copla propone una lectura ordenada de la realidad social, en la que los personajes y las situaciones se inscriben en categorías fácilmente reconocibles. El carácter narrativo del género refuerza esta función, ya que cada canción articula una historia cerrada que sitúa a los personajes dentro de un marco social definido. La reiteración de estos relatos contribuye a consolidar imágenes colectivas que pasan a formar parte del imaginario social compartido, presentando determinadas concepciones del orden social como evidentes y favoreciendo su naturalización. Esta fijación simbólica puede tener consecuencias sociales, en la medida en que contribuye a reforzar fronteras entre lo integrado y lo marginal, asignando lugares simbólicos que condicionan la percepción colectiva de determinados grupos.

La naturalización de estos imaginarios por parte de una sociedad, inconsciente y desapercibida, es crucial. Como apunta Roland Barthes, las formas culturales de amplia difusión poseen la capacidad de convertir construcciones históricas en evidencias compartidas, hasta el punto en que “el mito transforma la historia en naturaleza” (Barthes, 2009). Es decir, estos juicios, una vez producidos, se estabilizan y se integran en el sentido común a través de la repetición y la familiaridad. Tal es el punto, que autores como Benedict Anderson afirman que la sociedad se configura como una “comunidad imaginada”, en la medida en que sus miembros se reconocen como parte de un mismo colectivo sin necesidad de conocerse entre sí, debido a la existencia de marcos compartidos de identificación sostenidos por relatos, símbolos y referencias culturales comunes” (Anderson, 1993).

En suma, este contexto permite situar la copla en su verdadera dimensión: como un fenómeno cultural de enorme alcance social y, por ello, como un terreno especialmente

fértil para observar cómo se fijan y circulan determinadas representaciones colectivas. Desde esta base teórica, puede entenderse que la figura gitana no aparece en el género de forma neutra ni accidental, sino vinculada a un entramado simbólico más amplio que participa en la construcción del imaginario social español.

5.4. El gitano en el imaginario colectivo español: ¿Ruptura o continuidad?

A la luz de lo expuesto en los apartados anteriores, resulta pertinente detenerse en la función que cumple la figura del gitano dentro del imaginario colectivo de la España de los años 30. Surge aquí una cuestión que atraviesa el núcleo de esta investigación: ¿hasta qué punto los motivos asociados a lo gitano nacen en la copla o responden a una herencia cultural previa? La respuesta requiere observar una trayectoria cultural mucho más amplia. Incluso antes de su consolidación como motivo literario en la tradición culta, la figura gitana ya había comenzado a construirse social e institucionalmente como un sujeto diferenciado a través de mecanismos legales, discursos de control y políticas de vigilancia que contribuyeron a fijar una imagen de alteridad desde fechas muy tempranas (Leblon, 2001; Tormo Santonja, 2009). Desde la literatura de Cervantes y *La gitanilla* hasta el Romanticismo europeo del siglo XIX —que buscó en España un exotismo que ya no encontraba en una Europa industrializada—, el gitano ya aparecía como un sujeto exótico, indómito y místico. En el caso cervantino, la figura gitana aparece ya atravesada por una profunda ambivalencia: asociada a la libertad, la astucia o cierta fascinación estética, pero siempre construida desde una mirada externa que la convierte en personaje literario antes que en reflejo social de una comunidad real. Más adelante, el Romanticismo consolidará con especial fuerza esta imagen mediante la mirada de viajeros y autores europeos como George Borrow, Théophile Gautier o Prosper Mérimée, quienes contribuyeron decisivamente a vincular lo gitano con el misterio, la pasión desbordada, la marginalidad seductora y una supuesta autenticidad primitiva (Charnon-Deutsch, 2004; Leblon, 2001). Incluso figuras como Carmen condensan con enorme claridad muchos de los rasgos que más tarde reaparecerán en el imaginario coplero, especialmente en la construcción de la mujer gitana como figura de sensualidad intensa y dramatismo pasional. Por lo tanto, los motivos que analizaremos, como la “casta”, el “honor” o la “sangre de reyes”, no nacen en la copla, sino que ya formaban parte de un inventario literario y costumbrista previo.

Ahora bien, es precisamente aquí donde se produce un cambio decisivo. Si durante siglos estos imaginarios habían circulado dentro de la tradición literaria, el costumbrismo o determinados círculos culturales, la copla los traslada a un circuito de difusión masiva

que multiplica su alcance y capacidad de arraigo. Como señalan Encabo y Matía (2020), en la década de 1930 el género se consolida como una forma de expresión con identidad propia y enorme capacidad de expansión gracias a medios como la radio, el gramófono o los espectáculos escénicos. Su relevancia no reside en generar estos motivos, sino en amplificar su circulación y fijarlos con una intensidad inédita dentro de la sensibilidad popular. De este modo, imágenes que hasta entonces habían operado principalmente dentro de determinados marcos literarios o culturales pasan a integrarse plenamente en el repertorio emocional cotidiano de amplios sectores sociales, consolidando una capacidad de permanencia y reconocimiento mucho mayor (Encabo y Matía, 2021)

6. CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL DE LA FIGURA GITANA

6.1. La construcción histórica y la lógica de alteridad

La presencia del pueblo gitano en España se remonta a comienzos del siglo XV, tras un proceso migratorio procedente del noroeste de la India que estuvo marcado por dinámicas prolongadas de persecución, asimilación forzosa y exclusión social. A pesar de su temprano asentamiento en la Península, la comunidad gitana fue construida de forma recurrente como un grupo externo dentro del imaginario social español, en un proceso que no responde únicamente a su realidad histórica, sino a su configuración como categoría cultural diferenciada (Leblon, 2001).

Esta construcción de la diferencia se articula a través de lo que Tzvetan Todorov denomina lógica de la alteridad, es decir, el mecanismo mediante el cual una sociedad define su identidad proyectando sobre un “otro” una serie de rasgos estabilizados que permiten su clasificación simbólica (Todorov, 1982). En este sentido, la alteridad no implica necesariamente una exclusión explícita, sino un proceso más complejo de fijación cultural en el que el otro es integrado en el discurso social desde posiciones jerarquizadas o estereotipadas.

En el caso del pueblo gitano, esta dinámica se manifiesta en una tensión constante entre exclusión social e integración cultural. Aunque el discurso oficial y determinadas estructuras institucionales reforzaron históricamente su marginalización, su presencia en ámbitos como la música y la transmisión oral favoreció una estrecha relación con prácticas culturales locales, especialmente en Andalucía. Esta interacción explica su incorporación recurrente al imaginario musical español y su presencia en géneros como la copla, donde lo gitano se convierte en una figura cultural reconocible. Sin embargo, esta integración no es neutra, sino que se produce desde una mirada externa que

selecciona y fija determinados rasgos, contribuyendo a la construcción de una imagen estilizada y funcional dentro del relato cultural (Tormo Santonja, 2009).

De este modo, lo gitano no aparece en la copla como reflejo de una realidad social plural, sino como una construcción simbólica que articula diferencia, identidad y representación dentro de un sistema cultural más amplio. Esta fijación del imaginario adquiere especial relevancia en las primeras décadas del siglo XX, momento en el que estos modelos culturales se estabilizan y circulan con fuerza en el espacio público, contribuyendo a consolidar representaciones sociales duraderas.

6.2. Tensión histórica: entre la represión institucional y la fijación estética

Sin embargo, la fuerza de este motivo no puede comprenderse sin atender al contexto histórico que lo rodea. La historia del pueblo gitano en España arrastra una larga tradición de persecución, control y regulación, con pragmáticas y medidas destinadas a borrar sus signos culturales propios (Cábanes Hernández, Vera García y Bartomeu Martínez, 1996). Para entender cómo este trasfondo de hostilidad sistemática acaba produciendo una imagen cultural tan estable, resulta clave la aportación de Edward Said. En *Orientalismo*, el autor explica que el “otro” se construye a través de un discurso institucional que selecciona rasgos, los repite y los fija hasta generar una identidad reconocible desde la mirada dominante (Said, 2008). La repetición acaba funcionando como un mecanismo de legitimación, en tanto convierte la representación en algo aparentemente evidente.

Esta lógica permite comprender la paradoja del contexto español, donde la diferencia gitana ha sido al mismo tiempo objeto de represión legal y material de elaboración simbólica dentro de la cultura popular. Leblon (2001) recoge cómo determinados marcos legislativos llegaron a prohibir vestimentas, lengua y manifestaciones culturales asociadas a los gitanos, lo que evidencia hasta qué punto su visibilidad era percibida como un problema. A la vez, esa misma figura, ya simplificada desde fuera, se va consolidando como imagen cultural reconocible, lo que facilita su circulación dentro del imaginario colectivo. De esta manera, en los años treinta y en su evolución hacia la posguerra, esta tensión entre represión y fijación estética no desaparece, sino que se intensifica. La figura gitana, ya depurada y construida desde una mirada externa, se integra en discursos culturales más amplios y acaba siendo apropiada por el discurso nacionalista. El franquismo convierte este imaginario en un elemento central de su construcción identitaria, ensalzando determinados rasgos asociados a la comunidad gitana,

especialmente en su vertiente andaluza, al mismo tiempo que elimina su dimensión social y las condiciones reales de marginalidad.

Esta dualidad entre represión histórica y fascinación adquiere pleno sentido en su incorporación al relato nacional. El régimen folcloriza estos elementos a través de la copla y el cine, convirtiéndolos en un símbolo de cohesión interna y de identidad colectiva subordinada a la narrativa del Estado. La figura del gitano, históricamente perseguida, termina integrada en el núcleo estético del nacionalismo de masas. De este modo, la copla se convierte en un escenario paradójico, donde se consolida una determinada imagen cultural y, al mismo tiempo, persisten restos de una memoria popular que no queda completamente neutralizada.

7. ANÁLISIS PRÁCTICO DE LOS MOTIVOS

7.1. La voz narrativa

Antes de abordar el análisis concreto de los motivos que articulan la representación de lo gitano dentro del corpus, resulta necesario atender a un elemento previo que condiciona de forma directa su construcción: la posición desde la que se narra. No todas las coplas configuran esta representación desde el mismo lugar, y esta diferencia resulta relevante, ya que determina quién aparece como sujeto observado, quién ocupa el centro del discurso y desde qué perspectiva se construye la alteridad.

En una gran parte del corpus, la representación se articula desde una mirada externa que observa, describe o narra al personaje gitano desde fuera. Es el caso de *Manolo Reyes*, donde el protagonista aparece presentado por una voz narradora que relata su historia (“Y el pobre gitano, desengañaíto...”); *Curro Molina* (“a Currillo el gitano / le dio su fe”); *Antonio Vargas Heredia* (“iba Antonio Vargas Heredia el gitano”); *Canasteros de Triana* (“van cantando los calés”); o *Tani*, donde el personaje es construido desde una mirada descriptiva externa (“una niña, princesa gitana”). En estos casos, la diferencia se construye de forma más evidente, ya que el personaje gitano aparece como figura observada, caracterizada y marcada como identidad diferenciada.

En otras composiciones, sin embargo, la voz parece situarse dentro del propio universo gitano, ya sea porque el yo lírico se identifica explícitamente con esa pertenencia o porque adopta su marco lingüístico y cultural. En *Cárcel de oro*, la protagonista se presenta como tal (“no era más que una gitana”); en *Herencia gitana*, esta identificación es plenamente explícita (“Soy de la raza calé”); y en composiciones como *María de la O*, *Falsa monea*,

Ojos verdes o *Salomé*, el uso de términos procedentes del léxico caló como payo, paya, gaché o rumí sitúa discursivamente la mirada dentro de ese universo simbólico. Estas voces designan al no gitano desde la propia lógica identitaria del grupo: payo/paya, gaché o rumí funcionan como denominación general para personas no gitanas. En estos casos, la alteridad no desaparece, sino que se invierte: el diferente deja de ser el gitano y pasa a ser el otro.

Ahora bien, esta aparente voz interna no debe interpretarse automáticamente como expresión auténtica de una subjetividad gitana real, ya que sigue tratándose de personajes y voces literarias contruidos por autores no gitanos. Lo relevante aquí no es tanto quién habla en términos biográficos, sino desde qué posición narrativa se organiza el discurso, pues esa elección condiciona de manera decisiva la forma en que se construyen posteriormente los motivos, personajes e imaginarios analizados.

7.2. El uso de las categorías lingüísticas

La configuración de la identidad en la copla de los años 30 se articula mediante la repetición de unidades de significado que funcionan como el núcleo de la narración. Antes de profundizar en su contenido, debe observarse cómo se emplean estos motivos desde un punto de vista formal, ya que la estructura de las frases determina la percepción final de los personajes. Al analizar las dieciséis composiciones del corpus, se evidencia que los términos seleccionados no siempre cumplen la misma función. La elección de una categoría gramatical específica (adjetivo, sustantivo o vocativo) otorga a cada motivo un peso semántico diferenciado que resulta fundamental detallar.

Con el objetivo de analizar este hecho, se ha realizado un recuento de todas las apariciones explícitas de los términos seleccionados —incluidas sus repeticiones dentro de una misma composición, al entender que la reiteración constituye también un recurso significativo dentro del lenguaje coplero y contribuye a reforzar determinadas asociaciones simbólicas—, así como de su presencia en los propios títulos cuando estos incorporan de forma explícita alguno de dichos marcadores. El análisis contempla tanto los términos empleados para designar identidades gitanas (gitano, gitana, gitanilla, calé, calés, cañí) como aquellos que, desde el propio léxico caló, nombran al no gitano (payo, paya, gaché, rumí), distinguiendo su uso como sustantivo, adjetivo o vocativo. Asimismo, conviene recordar que esta construcción no parte siempre de la misma posición narrativa: aproximadamente un 69% del corpus (11 de 16 composiciones) presenta lo gitano desde una mirada externa, mientras que en el 31% restante (5 de 16) el yo poético adopta una

perspectiva interna al universo gitano. Esta diferencia resultará relevante, ya que condiciona la función de estos términos: no implica lo mismo nombrar al gitano desde fuera que construir al no gitano desde una voz aparentemente interna.

A partir de este criterio, se registran un total de 50 apariciones, de las cuales 36 corresponden a usos sustantivos (72%), 8 a usos adjetivales (16%) y 6 a vocativos (12%), como puede observarse con mayor detalle en la siguiente tabla:

<i>Yo</i>	<i>Términos analizados</i>	<i>Uso</i>	<i>Uso</i>	<i>Uso</i>	<i>Total</i>
<i>narrativo</i>		<i>sustantivo</i>	<i>adjetival</i>	<i>vocativo</i>	
<i>Identidad</i>	gitano, gitana,	29	8	4	41
<i>gitana</i>	gitanilla, gitanos, calé, calés, cañí				
<i>Alteridad</i>	payo, payos, paya, gaché, rumí	7	0	2	9
<i>TOTAL</i>		36	8	6	50

a) El sustantivo

Como muestran los datos expuestos, el uso sustantivo constituye la forma predominante en que estos marcadores aparecen dentro del corpus. Esto indica que la manera más habitual de incorporar estos términos consiste en nombrar directamente a los sujetos a partir de su adscripción identitaria. Así ocurre en expresiones como “no era más que una gitana” (Cárcel de oro), “el pobre gitano” (*Manolo Reyes*), “iba Antonio Vargas Heredia el gitano” (*Antonio Vargas Heredia*) o “van cantando los calés” (*Canasteros de Triana*).

Este predominio resulta significativo porque muestra que la identidad gitana aparece, en primer lugar, como una categoría explícita de identificación. El personaje no se presenta únicamente a través de su función dentro del relato o de sus acciones, sino mediante una designación que insiste de forma constante en su pertenencia étnica. En muchos casos, esta no funciona como un rasgo accesorio, sino como una de las primeras claves desde las que el sujeto es definido ante el receptor. Expresiones como “Currillo el gitano” o “Antonio Vargas Heredia el gitano” evidencian bien esta lógica, donde el marcador identitario queda prácticamente incorporado a la propia forma de nombrar al personaje.

Ahora bien, este uso sustantivo no opera siempre en la misma dirección. Como se ha señalado en el apartado anterior, en aquellas composiciones que adoptan una mirada

externa, el término sirve para identificar al personaje gitano como sujeto diferenciado dentro del relato. Sin embargo, cuando la voz narrativa se sitúa dentro del propio universo gitano, esa misma lógica nominativa se desplaza hacia la construcción del otro. Es lo que ocurre con términos como payo, gaché o rumí, que aparecen en expresiones como “que pa eso tu payo maneja más plata” (*María de la O*), “que el gaché que quieras” (*Falsa monea*) o “rumí de Oriente” (*Salomé*). En estos casos, el mecanismo es el mismo — nombrar y delimitar identidades mediante categorías explícitas—, pero la dirección cambia: ya no es el gitano quien aparece marcado desde fuera, sino el no gitano quien es identificado desde una perspectiva interna.

Esto permite observar que el uso sustantivo cumple una función básica de clasificación dentro del corpus. Tanto cuando la diferencia se proyecta sobre el personaje gitano como cuando se invierte desde una voz interna, el lenguaje recurre a categorías nominales claras para organizar simbólicamente la frontera entre unos y otros.

b) El adjetivo

Si el uso sustantivo permite observar cómo el corpus nombra la identidad gitana, el comportamiento de los usos adjetivales resulta especialmente revelador porque muestra cómo esa identidad pasa a funcionar como cualidad atribuida. Aunque su presencia es menor, su interés no reside tanto en la frecuencia como en el tipo de construcciones en las que aparece.

A diferencia del sustantivo, que identifica directamente al sujeto, el adjetivo introduce la pertenencia étnica como un rasgo que modifica otras realidades. Así ocurre en expresiones como “princesa gitana” (*Tani*), “hembra gitana” (*Antonio Vargas Heredia*), “pares gitanos” (*Herencia gitana*), “raza calé” (*Herencia gitana*, *Antonio Vargas Heredia*) o “caravana calé” (*Tani*). Lo significativo aquí no es únicamente que lo gitano actúe como adjetivo, sino qué tipo de sustantivos está calificando.

No aparecen usos neutros o circunstanciales, sino términos estrechamente vinculados a la construcción de la identidad. Raza introduce una concepción de pertenencia asociada al origen y la herencia; pares desplaza esa identidad al terreno de la filiación familiar; hembra incorpora una dimensión de género; caravana proyecta la identidad sobre el colectivo; y princesa reviste esa pertenencia de un componente idealizado o excepcional. En todos estos casos, lo gitano deja de limitarse a designar un personaje concreto para convertirse en una cualidad que impregna aquello que define su posición dentro del relato.

Resulta especialmente significativo que todos los usos adjetivales recaigan exclusivamente sobre la identidad gitana y nunca sobre la alteridad no gitana. Como se verá en el siguiente apartado, términos como payo, gaché o rumí nunca aparecen calificando sustantivos, sino únicamente nombrando o interpelando al otro. Esto introduce una diferencia importante: mientras la alteridad no gitana funciona como una categoría externa de identificación, lo gitano adquiere una densidad simbólica mayor, con capacidad para adherirse lingüísticamente a ideas como el linaje, el género, la colectividad o incluso una supuesta esencia heredada.

Más que una simple diferencia gramatical, esta distribución sugiere una forma concreta de construcción identitaria: el personaje no solo puede ser gitano, sino que determinadas cualidades, vínculos o estructuras aparecen formuladas como específicamente gitanas.

c) El vocativo

El vocativo presenta una dinámica distinta a la observada en los apartados anteriores, ya que desplaza estos marcadores del terreno de la identificación o la atribución de cualidades al de la interpelación directa entre personajes. Aunque su presencia cuantitativa es reducida, su análisis resulta especialmente interesante porque introduce una dimensión más relacional y dramática dentro del discurso.

En estos casos, el término deja de funcionar como etiqueta descriptiva para convertirse en una forma de apelación dentro del propio intercambio verbal. Así ocurre en expresiones como “Gitana, que tú serás / como la falsa monea” (*Falsa monea*), “Con la sangre suya teñiré mis manos / pa’ vengar con creces tus celos, gitano” (*Salomé*), “No mardigas, paya” (*La bien pagá*) o “Gaché, ven y tómalas en mis labios” (*Ojos verdes*). Frente al sustantivo, que clasifica al personaje desde una posición narrativa, o al adjetivo, que incorpora la identidad como rasgo constitutivo, el vocativo sitúa estos términos dentro de una interacción viva entre sujetos.

Esto introduce un matiz relevante, ya que la identidad deja de aparecer únicamente como una categoría de representación para integrarse en el propio tejido emocional del diálogo coplero. En muchos casos, la copla no solo cuenta historias, sino que dramatiza relaciones afectivas intensas a través de la palabra directa. En este contexto, resulta significativo que, incluso cuando la copla abandona la descripción externa y sitúa a los personajes en un intercambio directo, la identidad siga marcándose de forma explícita a través del lenguaje. Es decir, en lugar de recurrir a apelaciones neutras o genéricas, el discurso mantiene términos como gitano, gitana, paya o gaché como forma de dirigirse al

interlocutor. Esto sugiere que la pertenencia identitaria no funciona únicamente como una etiqueta narrativa útil para presentar personajes ante el receptor, sino como una categoría que permanece activa incluso en el plano de la relación personal. La diferencia no solo organiza quién es quién dentro del relato, sino también cómo se hablan entre sí los personajes, incluso en escenas atravesadas por el deseo, el conflicto o la intimidad.

Además, estos vocativos muestran que el marcador identitario puede operar en ambas direcciones dentro del intercambio verbal, dependiendo de la perspectiva adoptada por la voz poética. En algunos casos, se emplea para interpelar directamente al personaje gitano, como ocurre en *Falsa monea* (“Gitana, que tú serás...” o *Salomé* (“tus celos, gitano”). En otros, cuando el discurso adopta una perspectiva interna al universo gitano, el término se desplaza hacia la designación del no gitano, como puede observarse en *La bien pagá* (“No maldigas, paya”) u *Ojos verdes* (“Gaché, ven y tómala en mis labios”). Esto refuerza la idea de que estos marcadores no funcionan únicamente como etiquetas descriptivas externas, sino también como categorías activas dentro de la propia relación entre personajes, manteniendo la diferencia identitaria incluso en el espacio del diálogo directo.

7.3. Asociaciones semánticas

Más allá de la forma lingüística en que se articula la identidad gitana, resulta pertinente analizar el universo simbólico que acompaña su representación dentro del corpus. Para ello, se han identificado los principales grupos semánticos recurrentes asociados a personajes o espacios vinculados explícitamente a lo gitano, registrando tanto los motivos léxicos concretos como su frecuencia significativa dentro de las composiciones. No se contabilizan repeticiones mecánicas derivadas del estribillo, pero sí la presencia semánticamente relevante de cada motivo, incluyendo también los títulos cuando aportan contenido simbólico.

Las asociaciones semánticas más frecuentes del corpus se concentran, en primer lugar, en el campo de la naturaleza (48 referencias), seguido muy de cerca por el de la pasión y la violencia (46). A mayor distancia aparecen los motivos vinculados a la marginalidad y la movilidad (31), mientras que los campos del linaje y la nobleza (23), la religiosidad y el destino (16) y los oficios (14) presentan una presencia menor, aunque igualmente significativa. Esta distribución permite advertir que la construcción simbólica de la identidad gitana dentro del corpus se articula a través de un conjunto de asociaciones relativamente estables, donde conviven referencias al entorno natural, la intensidad emocional, el desplazamiento, determinadas formas de vida y elementos vinculados al

prestigio o al fatalismo. En el anexo B se presenta una síntesis de esta distribución semántica.

Esta distribución permite identificar los principales campos semánticos que estructuran el imaginario asociado a lo gitano dentro del corpus, aunque conviene señalar que estas categorías no funcionan como compartimentos cerrados. Muchos de los motivos documentados presentan un carácter polisémico y pueden activar significados distintos según el contexto narrativo en que aparecen. Así, elementos como la sangre pueden remitir tanto a la violencia pasional como al linaje; determinados espacios pueden asociarse simultáneamente a la marginalidad y al desplazamiento; o ciertos símbolos naturales pueden adquirir connotaciones eróticas, trágicas o idealizadoras. Por ello, más que establecer una clasificación rígida, esta organización pretende ofrecer una herramienta de lectura que permita visualizar las principales asociaciones recurrentes desde las que se construye la representación de lo gitano en el corpus.

7.4. Función narrativa del motivo gitano

Llegados a este punto, y teniendo en cuenta el marcado carácter narrativo de la copla como género, resulta pertinente preguntarse qué función desempeña el motivo gitano dentro de la construcción de estos relatos. Más allá de las asociaciones semánticas identificadas en el apartado anterior, interesa observar de qué manera este entramado de motivos contribuye a modelar personajes, articular conflictos y configurar el universo narrativo en el que se desarrollan las composiciones. La reiteración de determinados elementos participa activamente en la lógica narrativa del corpus, orientando la forma en que estos personajes son presentados, los conflictos que protagonizan y los espacios que habitan. Desde esta perspectiva, el análisis se organiza en torno a tres dimensiones fundamentales: la construcción del personaje, la articulación del conflicto dramático y la configuración del espacio narrativo.

a) Construcción del personaje

Una de las funciones narrativas más evidentes del motivo gitano dentro del corpus es su papel en la construcción de personajes intensamente marcados desde su propia aparición en el relato. Frente a figuras neutras o escasamente definidas, las composiciones analizadas tienden a presentar personajes cargados de atributos simbólicos, emocionales y sociales que los singularizan de forma inmediata. En este sentido, el motivo gitano actúa como un potente mecanismo de caracterización, ya que concentra un conjunto de

asociaciones recurrentes que condicionan la forma en que estos personajes son percibidos y el papel que ocupan dentro de la narración.

❖ Singularización

Uno de los rasgos más evidentes en la construcción del personaje gitano dentro del corpus es su marcada tendencia a la excepcionalización. Las coplas analizadas presentan personajes contruidos desde una lógica de intensificación que los convierte en presencias especialmente destacadas dentro del relato. De esta manera, el motivo gitano funciona aquí como un recurso de singularización, apoyado en asociaciones recurrentes con el linaje, la nobleza, la sangre, el prestigio, la belleza o incluso el imaginario económico.

El ejemplo más explícito es *Herencia gitana*, donde la propia voz poética articula su identidad a partir de expresiones como “raza calé”, “hija de pares gitanos”, “dicta sus leyes” o “sangre de reyes”. La acumulación de estos motivos construye una representación donde la identidad gitana aparece formulada como una condición heredada, esencial y cargada de prestigio simbólico. En este contexto, el motivo de la sangre adquiere un valor especialmente significativo, ya que no remite aquí a violencia o pasión —como sucede en otras composiciones—, sino a linaje, continuidad y legitimidad.

Esta misma lógica aparece en *Antonio Vargas Heredia*, aunque desde una voz narrativa externa que idealiza al protagonista mediante expresiones como “flor de la raza calé”, “el más arrogante”, “el mejor plantao” o “honrao”. A ello se suma toda la imaginaria natural que acompaña su presentación —“la luna lunera”, “los naranjos”, “el verde olivar”, “clavel grana sangrando en la boca”—, que contribuye a reforzar esa construcción engrandecida y altamente estilizada del personaje.

También el motivo económico participa claramente en esta excepcionalización. En *María de la O*, referencias como “diamantes”, “tesoros”, “oro” o “maldito parné” introducen un imaginario de riqueza, poder económico y deseo de ascenso social que sitúa al personaje fuera de una representación ordinaria. Algo similar ocurre en *La bien pagá*, donde la relación afectiva queda atravesada directamente por el intercambio económico, incorporando el dinero como elemento definitorio del vínculo narrativo. Incluso cuando este motivo aparece asociado al conflicto o la pérdida, sigue contribuyendo a intensificar la construcción del personaje y su carga dramática.

A ello se suman otros motivos vinculados a imaginarios de nobleza o jerarquía social, como “reina”, “sultán” o “corona”, presentes en distintas composiciones y orientados igualmente a construir figuras alejadas de cualquier neutralidad. En conjunto, el corpus

muestra una clara tendencia a presentar al personaje gitano como una figura ampliada y narrativamente marcada desde su misma aparición.

❖ Distinción de género

Una de las diferencias más consistentes en esta construcción del personaje es la marcada distinción entre figuras masculinas y femeninas. No se trata de una tendencia puntual, sino de un patrón estructural dentro del corpus, visible tanto en los motivos que acompañan a unos y otras como en el tipo de papel narrativo que desempeñan. Aunque ambos comparten su condición de personajes intensificados y claramente marcados, los mecanismos a través de los que se construye esa singularidad no son equivalentes.

En los personajes masculinos, la construcción tiende a apoyarse en la acción, la visibilidad pública, el orgullo y el conflicto. Resulta especialmente significativo el peso del campo semántico de los oficios, prácticamente concentrado en figuras masculinas. En *Manolo reyes*, el personaje aparece asociado a “la fragua”, mientras que en *Curro Molina* encontramos “la herrería”, “el yunque” o “el martillo”. Incluso en *Canasteros de Triana*, la identidad colectiva se articula en torno a un oficio concreto. Estos motivos construyen personajes definidos desde el hacer, desde una identidad ligada al trabajo físico, a la materialidad y a una masculinidad activa. A ello se suma una fuerte asociación con el orgullo y la intensidad dramática: Antonio Vargas Heredia aparece como “el más arrogante”, “el mejor plantao” y “honrao”, antes de quedar arrastrado por el conflicto trágico.

Las figuras femeninas, en cambio, aparecen construidas con mayor frecuencia desde otros códigos narrativos. Aunque también participan de la lógica de excepcionalidad, su representación se articula mucho más a menudo desde el deseo, la fascinación estética y el conflicto afectivo. El campo semántico de la naturaleza resulta especialmente revelador en este sentido, ya que muchos de sus motivos se proyectan directamente sobre estos personajes. En *Pregón de la gitanilla*, la protagonista integra en su propia imagen “flores”, “claveles” y “rosas” (“los claveles los llevo en la cara”), mientras que en *Ojos verdes* la construcción gira casi por completo en torno a la sensualidad corporal y sensorial: “*Ojos verdes*”, “verdes como l’arbahaca”, “verde limón”, “en mi boca un gusto de menta y canela”. También *María de la o* aparece configurada desde una combinación de deseo, dinero y conflicto relacional.

La marginalidad también adquiere matices distintos según el género. En los personajes masculinos, suele vincularse a conflicto con la autoridad, violencia o castigo —los

“ceviles”, la “trena”, el crimen—, mientras que en las figuras femeninas aparece con mayor frecuencia ligada a vulnerabilidad relacional o sexualización, como ocurre en *Ojos verdes* con “el quicio de la mancebía” o en dinámicas asociadas a la prostitución en *La bien pagá*. Todo ello muestra que la diferenciación de género es uno de los mecanismos más evidentes en la construcción narrativa del personaje gitano dentro del corpus.

❖ Tensión entre la idealización y la marginalidad

Aunque el corpus muestra una clara tendencia a la excepcionalización del personaje gitano, esta construcción no responde a una lógica exclusivamente idealizada. Como venimos apuntando, uno de los rasgos más significativos del conjunto es precisamente la convivencia entre imaginarios de prestigio y formas de marginalidad o exclusión, lo que genera una representación compleja y, en ocasiones, internamente tensionada. Frente a figuras asociadas al linaje, la nobleza o la singularidad, aparecen estos personajes gitanos situados en espacios de precariedad, conflicto con la autoridad o vulnerabilidad social.

Esta dualidad resulta especialmente visible si se comparan composiciones como *Herencia gitana*, donde la identidad se formula desde “sangre de reyes” y una lógica de orgullo colectivo, con otras donde predominan motivos como “la pobre caravana”, “los ceviles”, “la trena” o “el quicio de la mancebía”. En estos casos, el personaje gitano deja de construirse desde el prestigio para aparecer vinculado al desplazamiento, la persecución, el castigo o formas concretas de exclusión social. Incluso el motivo económico, que en algunas composiciones contribuye a la excepcionalización mediante imaginarios de riqueza o ascenso, puede funcionar también como marcador de dependencia, conflicto o vulnerabilidad, como ocurre en *La bien pagá*.

Esta coexistencia no debe entenderse como una contradicción que debilite la representación, sino como uno de los mecanismos que la intensifican. En ambos extremos, el personaje aparece persistentemente marcado frente a una norma implícita: ya sea como figura engrandecida, fascinante o excepcional, o como personaje situado en posiciones de conflicto, marginalidad o fragilidad social; pero necesariamente en uno de estos opuestos. Esa oscilación entre idealización y exclusión constituye, justamente, uno de los rasgos más consistentes en la construcción del motivo gitano dentro del corpus.

b) Articulación del conflicto dramático

Teniendo en cuenta lo observado, no resulta de extrañar que el motivo gitano desempeñe una función decisiva en la articulación del conflicto dramático, siendo este uno de los núcleos estructurales fundamentales de la copla como género narrativo. Buena parte de

las composiciones del corpus se organizan en torno a tensiones afectivas, enfrentamientos, pérdidas o situaciones de crisis, y los motivos asociados a esta representación contribuyen activamente a intensificar y hacer avanzar esos conflictos. En este sentido, el motivo gitano no solo caracteriza a quienes protagonizan el relato, sino que participa directamente en la lógica dramática que lo sostiene.

❖ El conflicto amoroso y pasional como motor narrativo

Una de las formas más evidentes en que esto se manifiesta es a través de la asociación recurrente entre el motivo gitano y conflictos afectivos de alta intensidad. El corpus muestra una clara tendencia a situar a estos personajes en relatos atravesados por el deseo, los celos, la traición, la pérdida o la violencia, de manera que la dimensión emocional no actúa únicamente como trasfondo, sino como verdadero motor narrativo. La pasión, en este sentido, rara vez aparece formulada como experiencia estable o armoniosa; por el contrario, se presenta como una fuerza desestabilizadora que precipita el conflicto y conduce con frecuencia a desenlaces trágicos.

Antonio Vargas Heredia constituye uno de los ejemplos más claros, ya que el conflicto central nace explícitamente del deseo y los celos: el personaje, inicialmente construido desde la admiración y la excepcionalidad, termina arrastrado a la violencia cuando “su faca en el pecho de un hombre se hundió”, quedando además marcado por el castigo posterior. En *Salomé*, la pasión se transforma directamente en impulso vengativo mediante una formulación extrema como “con la sangre suya teñiré mis manos”. En *Curro Molina*, el sufrimiento amoroso se expresa físicamente a través de “va sangrando con pena su corazón”, mientras que en *Falsa monea* la violencia es rotunda: “cruzó los brazos pa’ no matarla”. En todos estos casos, el conflicto no surge al margen de estos motivos, sino precisamente a través de ellos.

❖ El conflicto económico y social

Junto a los conflictos afectivos, el motivo económico desempeña una función narrativa especialmente relevante dentro del corpus, ya que introduce tensiones vinculadas al deseo de ascenso, la desigualdad social o la dependencia material. Frente a otros conflictos articulados desde la pasión o los celos, aquí el eje dramático se construye a partir de una dimensión material muy concreta, donde el dinero deja de ser un elemento accesorio para convertirse en un auténtico motor narrativo.

El caso más evidente es *María de la O*, donde el conflicto aparece atravesado por referencias como “oro”, “diamantes”, “tesoros” o, de forma especialmente significativa,

“maldito parné”. Estos motivos no solo contribuyen a la excepcionalización del personaje, sino que introducen una tensión entre deseo, ascenso social e identidad que condiciona directamente el desarrollo del relato. El dinero aparece aquí como un elemento capaz de alterar vínculos afectivos, generar frustración y reorganizar la posición del personaje dentro de la historia. Algo similar ocurre en *La bien pagá*, donde la propia relación sentimental queda formulada desde el intercambio económico, incorporando una lógica de dependencia y desigualdad que transforma por completo la naturaleza del vínculo.

❖ Fatalidad y castigo

Otro mecanismo narrativo especialmente recurrente dentro del corpus es la construcción del conflicto desde una lógica de fatalidad, donde los acontecimientos parecen avanzar hacia desenlaces difíciles de evitar. Esta dimensión resulta coherente con el tono dramático propio de la copla, pero adquiere una presencia particularmente marcada en muchas de las composiciones analizadas, donde el sufrimiento, la violencia o la pérdida no aparecen como episodios aislados, sino como culminación de trayectorias narrativas ya orientadas hacia la ruptura o el castigo.

En *María de la O*, esta lógica se formula de manera explícita mediante expresiones como “estaba escrito que tenías que ser pa un payo”, que introducen una idea de destino inevitable dentro del conflicto afectivo e identitario. En *Antonio Vargas Heredia*, el relato evoluciona desde la admiración inicial hacia el crimen y la sanción posterior, incorporando una secuencia trágica especialmente clara. Del mismo modo, en composiciones como *Échale guindas al pavo* o *Cárcel de oro*, la presencia de la persecución, el castigo o el encierro introduce consecuencias narrativas concretas que refuerzan esta dimensión punitiva del conflicto.

De este modo, el motivo gitano no solo participa en el desencadenamiento del conflicto, sino también en su intensificación y resolución dramática, contribuyendo a una construcción narrativa donde pasión, pérdida y fatalidad aparecen estrechamente entrelazadas.

c) Configuración del espacio narrativo

Ya hemos visto cómo el motivo gitano interviene en la construcción del personaje y en la intensidad narrativa con la que este se presenta dentro del corpus. Sin embargo, a partir de ello, resulta necesario detenerse en otro aspecto igualmente relevante: los espacios en

los que estas figuras son situadas. Es decir, dónde se desarrolla esa acción y qué tipo de escenarios acompañan de forma recurrente a estas historias dentro de la copla.

De esta manera, encontramos una clara dualidad en la que es preciso detenerse. Observamos, por una parte, cómo determinados tipos de escenarios se asocian de forma recurrente a dinámicas de movimiento, exterioridad o tránsito; otros, en cambio, se vinculan a formas de limitación, encierro o tensión social más asociada a espacios cerrados. Esta distinción tiene un claro efecto narrativo, como se expone a continuación:

❖ Espacios exteriores

Estos constituyen el núcleo predominante en la configuración espacial del corpus y se caracterizan, en primer lugar, por su fuerte anclaje en la cotidianidad. Caminos, veredas, ríos, senderos, campos, entornos rurales o espacios urbanos populares no aparecen como escenarios excepcionales ni desligados de la experiencia común, sino como espacios reconocibles, próximos y compartidos culturalmente. Precisamente por ello, su función narrativa no se limita a situar la acción, sino que permite que el relato se construya desde un entorno familiar para el receptor, lo que facilita la integración del motivo gitano dentro de una geografía cotidiana y comprensible.

Sobre esta base de cotidianidad, los espacios exteriores adquieren una función narrativa decisiva en la articulación del movimiento y el tránsito, que constituye uno de los rasgos más recurrentes del corpus. La acción se desarrolla de forma constante en trayectorias abiertas, sin fijación estable, de manera que los personajes aparecen definidos no tanto por un lugar de pertenencia como por su relación con el desplazamiento. En *Canasteros de Triana*, esta dinámica se manifiesta de forma especialmente clara a través de imágenes como “la pobre caravana”, “el sendero”, “polvoriento del camino”, “por el polvo del sendero” o “el lucero”, que construyen una identidad colectiva organizada en torno a la itinerancia. El espacio no actúa aquí como simple marco de la acción, sino como condición estructural del relato: estar en movimiento forma parte de la propia definición del personaje. Esta misma lógica aparece en *Antonio Vargas Heredia*, donde la presentación del protagonista “por una vereda que lleva hasta el río” refuerza la idea de transición y de paso entre espacios, situando la acción en un punto intermedio más que en un lugar de permanencia. Del mismo modo, en *Ojos verdes*, aunque el foco es eminentemente emocional, la referencia a elementos abiertos como “la calle” y el entorno exterior donde se produce el encuentro introduce una espacialidad igualmente abierta.

Dentro de este conjunto, el motivo del río ocupa un lugar significativo por su capacidad para condensar la idea de tránsito continuo. En el verso ya citado de *Antonio Vargas Heredia*, la referencia a la “vereda que lleva hasta el río” sitúa la aparición del personaje en un punto intermedio, en un espacio de paso que refuerza la lógica de desplazamiento frente a la estabilidad. El río introduce además una dimensión de fluidez narrativa, ya que su carácter continuo y no estático lo convierte en un elemento especialmente adecuado para representar trayectorias, cruces y transiciones dentro del relato. Esta misma lógica se refuerza en otras composiciones donde el entorno fluvial aparece asociado a materiales y oficios vinculados a la vida cotidiana, como la caña o el mimbre, que remiten a formas de trabajo cercanas al borde del río y a espacios de producción situados en movimiento y exterioridad. En estos casos, el río no aparece únicamente como elemento natural, sino como eje alrededor del cual se organizan actividades, recorridos y formas de vida que refuerzan la idea de tránsito constante.

A esta dimensión de tránsito se suma otra función igualmente relevante: la construcción de una exterioridad constante, que refuerza la idea de personajes situados fuera de espacios cerrados o estables. La acción se desarrolla de forma recurrente en entornos visibles, donde el paisaje no actúa como simple fondo, sino como un marco activo que acompaña la presencia del personaje y refuerza su relación con el entorno.

Esta lógica se observa, por ejemplo, en *Canasteros de Triana*, donde el “lucero”, el “sendero” o el “sol de Andalucía” construyen una escena completamente expuesta al exterior, atravesada por la luz y el espacio abierto. Del mismo modo, en *Mi jaca*, el “polvo del sendero” o el entorno del campo abierto refuerzan una espacialidad donde la acción se inscribe directamente en el paisaje natural, sin mediaciones ni interioridad. En *Herencia gitana*, la presencia constante del “sol”, la “luna” o la “naturaleza” en general refuerza esa misma apertura, integrando al personaje en un entorno completamente expuesto y reconocible. También en *Tani* las referencias a la “Alhambra”, la “zambra” o los espacios abiertos de celebración sitúan la acción en contextos exteriores, públicos y visibles, donde el entorno participa activamente en la construcción del relato.

En conjunto, estos ejemplos muestran una clara preferencia por espacios exteriores cotidianos, integrados en la experiencia común del paisaje y la vida social, que refuerzan una representación del motivo gitano asociada a la exposición, la visibilidad y la apertura.

❖ Espacios interiores

Frente a esta clara predominancia de la exterioridad, el corpus incorpora también un conjunto de espacios cerrados que, aunque menos frecuentes, adquieren una relevancia decisiva por la forma en que modifican la dinámica narrativa y la intensidad del conflicto. Estos espacios introducen una lógica distinta de representación en la que la acción se concentra, se vuelve más densa y el conflicto tiende a interiorizarse o a quedar atrapado dentro de un marco más limitado. En lugar de la amplitud, el movimiento y la visibilidad propios del exterior, los espacios cerrados operan mediante la contención, la focalización y la intensificación emocional o social del relato.

Estos espacios pueden organizarse en tres grandes tipologías: espacios de desamparo o encierro, espacios de interioridad afectiva y espacios de codificación social, que se manifiestan de forma recurrente en distintas composiciones del corpus.

Dentro de este conjunto destaca, en primer lugar, un grupo de espacios cerrados vinculados a situaciones de desamparo o limitación, donde el interior aparece asociado a la pérdida de libertad o a la presión emocional del entorno. El ejemplo más evidente es *Cárcel de oro*, donde el espacio doméstico se transforma en un ámbito de encierro afectivo claramente explicitado en versos como “encierro que me impuso tu pasión”, “en esa cárcel de oro” y “Abre puertas y cerrojos, que me dé la luz del sol”. Aquí el interior no actúa como refugio, sino como espacio de clausura que combina afecto y restricción, generando una vivencia de desamparo dentro del propio vínculo. Esta misma lógica aparece también en *Falsa monea*, donde el cierre del espacio se construye desde la reacción emocional del personaje mediante gestos como “cerró los ojos pa’ no llorar” o “entornó la puerta”, que refuerzan una clausura íntima ante la ruptura. Del mismo modo, en *Curro Molina*, el conflicto afectivo se concentra en un espacio cerrado de trabajo como la fragua, donde el personaje aparece aislado en su dolor (“va sangrando con pena su corazón”), trasladando la tensión emocional a un entorno físico limitado. En todos estos casos, el espacio cerrado no solo delimita la escena, sino que intensifica el conflicto al concentrarlo en un marco sin apertura exterior.

En una segunda línea aparecen los espacios cerrados asociados a la vinculación afectiva intensa, donde la interioridad funciona como marco de condensación emocional del conflicto. En *La bien pagá*, el espacio doméstico se articula como un entorno completamente delimitado por la lógica del intercambio afectivo y económico, como muestran expresiones como “entre esas paredes dejo sepultás penas y alegrías” y “por un puñao de parné”, que refuerzan la idea de un vínculo encerrado sobre sí mismo, sin

proyección hacia el exterior. Esta misma construcción aparece en *María de la O*, donde la relación afectiva queda absorbida por un universo cerrado en torno al dinero, con motivos como “oro”, “diamantes”, “tesoros” y “maldito parné”, que transforman el vínculo en una estructura de dependencia emocional y social sin salida exterior clara. En este tipo de espacios, el cierre no es físico en sentido estricto, sino relacional: el conflicto se desarrolla dentro de una lógica íntima que concentra deseo, pérdida y frustración en un mismo marco.

En conjunto, estos espacios cerrados introducen una dimensión complementaria a la exterioridad dominante del corpus, aportando escenarios de contención, clausura emocional o presión social que intensifican el conflicto y lo concentran dentro de marcos más reducidos, contribuyendo así a la complejidad del universo narrativo de la copla.

11. DISCUSIÓN Y REPERCUSIÓN

Llegados a este punto, la propia consistencia de los hallazgos obtenidos a lo largo del análisis hace difícil no volver la mirada hacia muchas de las cuestiones planteadas en el marco teórico. Desde esta perspectiva, la comprensión de este fenómeno se puede explicar a partir de dos bloques claramente definidos:

❖ La constatación de una alteridad rígida

Uno de los hallazgos más claros que emerge al poner en relación el análisis del corpus con el marco teórico es la fuerte coherencia con la que se construye la representación de lo gitano en la copla de los años treinta. La reiteración constante de determinados mecanismos lingüísticos, asociaciones simbólicas y funciones narrativas permite observar que no se trata de apariciones puntuales o soluciones expresivas aisladas, sino de una imagen reconocible que se reproduce con notable estabilidad a lo largo del corpus.

En este sentido, los resultados encajan de forma especialmente clara con la idea de alteridad planteada por Todorov (1982), según la cual toda comunidad construye simbólicamente un “otro” a través de una serie de rasgos que permiten identificarlo y diferenciarlo. Precisamente eso es lo que parece ocurrir aquí: la figura gitana aparece construida mediante un conjunto relativamente estable de atributos y significados que facilitan su reconocimiento inmediato dentro del universo coplero.

Esta lógica resulta visible ya desde el propio plano lingüístico. Como se ha visto en el análisis, el predominio del uso sustantivo convierte la identidad gitana en una categoría central de identificación narrativa: el personaje queda nombrado y presentado desde su

pertenencia. A ello se suma el valor del uso adjetival, que intensifica aún más esta construcción al asociar lo gitano a nociones como la raza, la herencia o el colectivo. Todo ello proyecta una concepción de la identidad particularmente arraigada, cercana a una lógica de esencialización donde la pertenencia aparece formulada como un rasgo profundamente constitutivo.

Esta idea se refuerza todavía más al observar las asociaciones semánticas recurrentes del corpus. La insistencia en motivos como la sangre, el linaje, la nobleza o la herencia revela una construcción donde la identidad se presenta ligada a una condición heredada, casi intrínseca. En este punto, las reflexiones de Said (2008) resultan especialmente útiles, ya que permiten entender cómo la repetición de determinados rasgos acaba fijando una imagen cultural simplificada pero perfectamente inteligible del otro. Expresiones como “raza calé”, “sangre de reyes” o “flor de la raza” responden con claridad a este mecanismo.

Sin embargo, esta construcción no se limita al plano identitario, sino que atraviesa también la propia lógica narrativa del corpus. La identidad gitana aparece asociada con una intensidad emocional especialmente marcada, concentrando con frecuencia motivos de pasión, violencia, celos, fatalidad o sufrimiento extremo. Aunque la copla como género ya posee una fuerte teatralidad emocional, el análisis permite observar cómo determinados personajes quedan especialmente ligados a esta intensificación dramática. En este sentido, la lectura de Barthes (2009) ayuda a comprender cómo ciertas construcciones culturales, sostenidas por la repetición, terminan naturalizándose dentro del imaginario colectivo hasta parecer formas evidentes de representación.

A esta intensificación se suma además una clara excepcionalización del personaje. Las figuras gitanas aparecen construidas desde registros especialmente marcados, cargados de singularidad simbólica. En los personajes masculinos predominan asociaciones con el orgullo, la fuerza, el honor o la visibilidad pública; en las figuras femeninas, con el deseo, la fascinación estética, el embrujo o la vulnerabilidad afectiva. Esta diferenciación muestra que la alteridad se construye mediante códigos de género específicos, pero igualmente rígidos, que organizan de forma bastante estable el tipo de personaje que puede ocupar ese lugar simbólico.

Incluso la configuración espacial participa en esta lógica. La recurrencia de caminos, veredas, caravanas o espacios abiertos vinculados al tránsito, junto a otros escenarios asociados al castigo, la persecución o el encierro, refuerza una geografía simbólica

coherente con esta construcción de la diferencia. Los espacios, por tanto, también contribuyen a consolidar un imaginario reconocible.

En conjunto, el análisis revela un proceso de fijación simbólica sólido, sustentado en la estabilidad de los patrones observados, su repetición entre composiciones distintas y la coherencia con la que reaparecen determinadas asociaciones, lo que permite hablar de una construcción de alteridad estructurada cuya eficacia reside en su familiaridad y reconocimiento inmediato.

❖ La dimensión cultural y política de esta representación

Si en los apartados anteriores se ha puesto de manifiesto cómo la representación de lo gitano en el corpus se articula mediante mecanismos de reiteración y fijación de una alteridad fácilmente reconocible, resulta necesario ampliar ahora la mirada hacia el alcance cultural y político que puede adquirir una construcción simbólica de estas características. En este sentido, y retomando lo ya señalado a partir de Castoriadis (2007), estas representaciones no funcionan únicamente como configuraciones narrativas internas al texto, sino como formas compartidas de producción de sentido que participan activamente en la construcción del imaginario colectivo.

Esta cuestión resulta especialmente relevante porque la copla es, como sabemos, uno de los fenómenos de mayor impacto dentro de la cultura popular española del siglo XX. Sabemos, por otra parte, que la reiteración de determinadas imágenes dentro de este contexto amplifica considerablemente su capacidad de sedimentación cultural. En este punto, y en consonancia con lo ya planteado a partir de Barthes (2009), la eficacia de estas construcciones reside precisamente en su capacidad para presentarse progresivamente como formas evidentes, familiares y culturalmente naturalizadas de representación. Así, la imagen de lo gitano observada en el corpus adquiere una relevancia que excede el plano puramente narrativo. Como se ha visto, el análisis revela una asociación insistente con atributos como la pasión desbordada, el dramatismo, la sensualidad, el orgullo, el embrujo o una cierta excepcionalidad emocional y simbólica. Esta codificación produce figuras fácilmente reconocibles, capaces de condensar una forma específica de imaginar la diferencia cultural mediante signos simples pero altamente eficaces. En este sentido, la lectura de Said (2008), ya abordada en el marco teórico, permite comprender cómo este tipo de representaciones operan precisamente mediante la selección y estabilización de determinados rasgos que terminan funcionando como formas culturalmente inteligibles de representar al otro.

Todo ello adquiere una dimensión especialmente significativa si se considera el recorrido posterior de la copla dentro del contexto franquista. Como se señala en *Entre copla y flamenco(s): Escenas, diálogos e intercambios* (Encabo y Matía, 2021), “la imposición desde el poder político de una forma de ver la nación motivó la consolidación de una «canción española»” lo que permite entender hasta qué punto determinadas representaciones culturales ya existentes podían ser reapropiadas dentro de un proyecto ideológico más amplio. No se trata aquí de afirmar una intención política directa en las composiciones analizadas, sino de reconocer que la estabilidad simbólica de ciertas imágenes facilitó su posterior integración dentro de discursos nacionales cohesionadores.

A ello se suma una paradoja especialmente reveladora: la incorporación simbólica de determinadas imágenes gitanas dentro del imaginario cultural dominante convivía con la persistencia histórica de dinámicas de exclusión y marginación del propio colectivo. Precisamente por ello, la fascinación estética que atraviesa muchas de estas representaciones no debe interpretarse como reconocimiento social, sino como una apropiación selectiva de aquellos elementos que resultaban culturalmente eficaces. La figura gitana podía adquirir una notable visibilidad simbólica mientras la experiencia histórica concreta del pueblo gitano permanecía desplazada o simplificada. En este sentido, como recuerda Leblon la relación histórica con el pueblo gitano en España ha estado marcada precisamente por esta tensión entre atracción cultural y exclusión social. (Leblon, 2001)

Desde esta perspectiva, el corpus revela algo más que una simple recurrencia temática: pone de manifiesto la consolidación de un repertorio simbólico particularmente estable, capaz de circular con eficacia dentro de la cultura popular y de integrarse en procesos más amplios de producción identitaria. Precisamente ahí reside una de sus implicaciones más significativas, ya que muestra cómo una representación reiterada de la alteridad puede terminar convirtiéndose en un material cultural especialmente susceptible de reapropiación ideológica.

8. CONCLUSIONES

8.1.Respuesta a los objetivos y preguntas de investigación

El análisis realizado permite concluir que la representación de lo gitano en la copla española de los años treinta responde a una construcción simbólica claramente definida. El corpus evidencia una notable coherencia en la forma de representar esta identidad,

mediante la repetición de determinados recursos lingüísticos, asociaciones semánticas y configuraciones narrativas que configuran una imagen cultural fácilmente identificable dentro del género.

En relación con el objetivo principal de esta investigación, el estudio ha permitido comprobar que dicha representación se articula a través de una fuerte codificación simbólica. Elementos como la sangre, la herencia, la raza, el orgullo identitario, la pasión, el dramatismo o la fatalidad aparecen con suficiente regularidad como para evidenciar una lógica representacional estable. La identidad gitana se construye así a partir de un conjunto de signos recurrentes que la presentan como una categoría intensamente marcada dentro del universo coplero.

Uno de los hallazgos más significativos ha sido constatar que esta construcción presenta diferencias claras en función del género. Mientras las figuras masculinas aparecen vinculadas con mayor frecuencia a la acción, el conflicto, la confrontación o la visibilidad pública, los personajes femeninos se articulan más habitualmente desde el deseo, la fascinación estética, el misterio, el embrujo o la intensidad afectiva. Esta diferenciación muestra que la representación de la alteridad no se construye únicamente desde parámetros culturales o identitarios, sino también a través de códigos de género que condicionan el papel narrativo y simbólico de los personajes.

El trabajo también ha permitido situar estas representaciones dentro de un contexto cultural más amplio. La copla no genera de forma aislada estos imaginarios, sino que recoge y reformula imágenes ya presentes en tradiciones anteriores, incorporándolas a un lenguaje especialmente eficaz por su intensidad emocional y su amplia difusión popular. Esto permite comprender que la relevancia del corpus no reside únicamente en los contenidos que representa, sino también en la capacidad del género para amplificar determinadas imágenes y favorecer su integración dentro de la cultura popular.

En este sentido, uno de los aspectos más relevantes del estudio ha sido observar cómo estas construcciones trascienden el plano puramente narrativo. La estabilidad con la que determinados rasgos reaparecen ayuda a explicar por qué ciertas imágenes de lo gitano alcanzaron una notable fuerza cultural y pudieron integrarse posteriormente en discursos identitarios más amplios. Aunque ese desarrollo exceda el objeto central de este trabajo, permite comprender mejor el alcance de estos imaginarios dentro del contexto histórico español.

En consecuencia, las preguntas de investigación encuentran una respuesta clara. La copla española de los años treinta construye una representación de lo gitano altamente codificada, articulada mediante mecanismos recurrentes, diferenciada en función del género y vinculada a imaginarios culturales previos que el género reformula y proyecta hacia un público amplio. En este sentido, la hipótesis inicial queda confirmada.

Más allá de ello, este trabajo permite subrayar una cuestión de mayor alcance: el estudio de estas composiciones no solo aporta información sobre la representación de un colectivo concreto dentro de un género musical determinado, sino que permite observar cómo determinadas formas culturales participan activamente en la construcción de percepciones colectivas sobre la diferencia dentro de un contexto histórico específico.

8.2. Proyección y futuras líneas de investigación

Las limitaciones propias de este estudio abren, al mismo tiempo, distintas posibilidades de continuidad investigadora que permitirían ampliar y complejizar las cuestiones aquí abordadas. Una primera línea especialmente relevante consistiría en extender el marco cronológico del análisis para observar la evolución de esta representación en décadas posteriores, particularmente durante la consolidación de la copla en el contexto franquista, donde el género adquiere una dimensión institucional e ideológica especialmente significativa.

Del mismo modo, resultaría de gran interés establecer comparaciones con otros espacios culturales contemporáneos, como el cine, el flamenco o determinadas producciones literarias, con el fin de valorar hasta qué punto los imaginarios identificados en este trabajo responden a dinámicas específicas de la copla o forman parte de una lógica cultural más amplia dentro de la representación de lo gitano en la España del siglo XX.

Junto a ello, una vía de investigación particularmente sugerente tendría que ver con la relación entre autoría, voz interpretativa y representación de género dentro del repertorio coplero. Resulta especialmente llamativo que buena parte de estas construcciones hayan sido elaboradas por autores masculinos, mientras muchas de las figuras centrales del repertorio son personajes femeninos cuya voz termina encarnándose, además, a través de intérpretes mujeres. Este cruce entre escritura masculina, construcción de feminidades intensamente codificadas y performatividad femenina abre un campo de análisis especialmente rico desde los estudios de género y representación, aunque su desarrollo excedía los límites del presente trabajo.

Otra línea de investigación especialmente interesante consistiría en preguntarse qué ocurre con estos imaginarios en la actualidad. Si la copla desempeñó durante buena parte del siglo XX un papel fundamental en la difusión de determinadas imágenes de lo gitano, cabe preguntarse qué expresiones culturales ocupan hoy ese lugar y qué representaciones circulan ahora con mayor fuerza. Resultaría especialmente sugerente analizar hasta qué punto algunas de las asociaciones observadas en este trabajo siguen presentes, aunque bajo códigos estéticos distintos, o si, por el contrario, se ha producido una transformación profunda en la forma de representar esta identidad. En este sentido, propuestas como *El mal querer* de Rosalía, que dialogan con imaginarios tradicionales, símbolos folclóricos y determinadas estéticas vinculadas a lo flamenco y lo popular desde una sensibilidad claramente contemporánea, podrían ofrecer un punto de partida especialmente interesante. Del mismo modo, artistas como C. Tangana, que también han incorporado elementos del imaginario musical español tradicional en clave actual, abren preguntas similares sobre la reutilización, reformulación o resignificación de ciertos códigos culturales.

Sin embargo, una línea aún más relevante pasaría por desplazar el foco hacia voces gitanas que construyen su propia representación desde dentro, algo que este trabajo apenas ha podido abordar. Figuras como Las Grecas, Joaquín Cortés, Estrella Morente o, en registros más actuales, artistas como Israel Fernández o incluso propuestas más híbridas dentro del panorama contemporáneo permitirían observar hasta qué punto cambia la representación cuando existe autorrepresentación o una relación más directa con esa identidad cultural. La pregunta aquí resulta especialmente interesante porque quizá ya no se trate únicamente de analizar la persistencia de determinados estereotipos, sino de observar posibles rupturas, resignificaciones o apropiaciones conscientes de símbolos que históricamente han cargado con otros significados.

Precisamente ahí se abre una cuestión especialmente sugerente: hasta qué punto las imágenes analizadas en este trabajo siguen siendo culturalmente legibles del mismo modo hoy. Los cambios sociales, políticos y culturales de las últimas décadas hacen pensar que ciertas asociaciones ya no operan con la misma lógica que en los años treinta, o al menos no de forma idéntica. Nuevos marcos de debate sobre identidad, representación, apropiación cultural o memoria histórica obligan a formular preguntas distintas, y quizá también a aceptar que algunos símbolos hayan mutado hacia significados que este contexto histórico no podía anticipar.

Finalmente, futuras investigaciones podrían profundizar en aspectos menos explorados, como los procesos de autorrepresentación gitana dentro de la música popular, los mecanismos de recepción y apropiación social de estas composiciones o el análisis interseccional de las relaciones entre género, etnicidad y clase. Todas estas líneas permitirían seguir ampliando una reflexión que no se agota en este estudio, sino que abre nuevas preguntas sobre la manera en que la cultura popular construye, transforma y transmite imágenes colectivas de la diferencia.

8.3.Consideraciones finales

Si algo pone de manifiesto este trabajo es que la cultura popular nunca constituye un espacio inocente de transmisión emocional o mero entretenimiento colectivo. Aquello que una sociedad canta, repite y convierte en memoria compartida termina formando parte de las imágenes con las que se piensa a sí misma, construye sus sensibilidades y define también sus formas de mirar la diferencia. Desde esta perspectiva, el análisis de la representación de lo gitano en la copla española de los años treinta trasciende el estudio de un repertorio concreto para abrir una reflexión más amplia sobre el poder simbólico de aquello que permanece.

Quizá una de las cuestiones más llamativas que deja este recorrido sea precisamente la complejidad de lo encontrado. Podría pensarse que una representación marcada por la alteridad habría de construirse necesariamente desde el rechazo, la caricatura o el menosprecio. Sin embargo, lo que revela el corpus es algo bastante más incómodo y, precisamente por ello, más interesante: que la diferencia también puede construirse desde la supuesta fascinación. Lo gitano no aparece aquí, en términos generales, como aquello que se desprecia, sino como aquello que deslumbra, conmueve y atrae; se convierte en pasión, en misterio, en intensidad, en fuerza, en belleza dramática. Es precisamente aquí donde reside una de las reflexiones más complejas que deja este trabajo: reparar en que admirar una imagen no siempre significa comprender aquello que representa.

A ello se suma otra cuestión especialmente reveladora: el hecho de que esta construcción de la diferencia no se articule de manera uniforme, sino profundamente atravesada por el género. La forma en que el corpus imagina a hombres y mujeres gitanos no solo evidencia distintas configuraciones narrativas, sino también distintas expectativas culturales sobre el deseo, la identidad, el conflicto o la visibilidad. La alteridad, por tanto, no se construye aquí de forma neutra, sino desde códigos que distribuyen simbólicamente qué significa ser hombre, mujer y, además, ser el otro.

Como sugerían los versos de Manuel Machado al comienzo de este trabajo, llega un momento en que las coplas dejan de pertenecer a quien las escribió para pasar a formar parte de algo mucho más amplio: la memoria emocional de quienes las cantan, las escuchan y las hacen suyas con el paso del tiempo. Quizá por eso acercarse a ellas exige siempre una doble mirada: la de quien reconoce su extraordinaria capacidad para conmover, acompañar y arraigar en la sensibilidad colectiva, pero también la de quien entiende que ninguna manifestación cultural nace al margen de las tensiones, imaginarios y contradicciones de su tiempo. Y es precisamente en esa complejidad donde reside gran parte de su interés. Porque el arte popular posee una capacidad profundamente humana y, a la vez, profundamente paradójica: puede contribuir a fijar determinadas miradas sobre la realidad, incluso consolidar formas de exclusión o simplificación, pero también conservar huellas emocionales, culturales y estéticas que sobreviven mucho más allá de su contexto original. En el caso de la copla, esa tensión es clara, pues en ella conviven la belleza de una tradición profundamente arraigada y las contradicciones propias de las imágenes que ayudó a construir. Quizá por eso seguir interrogándola hoy continúa resultando tan fascinante: porque al escuchar sus versos no solo se abre una ventana hacia una época concreta, sino también hacia preguntas que siguen plenamente vivas sobre identidad, memoria, representación y pertenencia.

9. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- García Lorca, Federico, y La Argentinista. *Zorongo gitano. Colección de canciones populares españolas: recogidas, armonizadas e interpretadas por Federico García Lorca*. Madrid: Sonifolk, D. L. 1990. Grabación sonora (CD) con folleto adjunto.
- García Matos, Manuel, y Manuel Villacañas. *Canasteros de Triana*. Interpretada por Concha Piquer. Oro. Parlophone España, 2006.
- León, Rafael de, y Manuel Quiroga. *Curro Molina*. Interpretada por Concha Piquer. Oro. Parlophone España, 2006.
- León, Rafael de; Valverde, Salvador; Quiroga, Manuel. *Ojos verdes*. Interpretada por Concha Piquer. *Coplas de España*. Viva / IMPEX, 2015.
- León, Rafael de; Valverde, Salvador; Quiroga, Manuel. *Salomé*. Interpretada por Juanita Reina. *Zambra*. Belter, 1967; reeditada en Juanita Reina: *Sus éxitos esenciales*, vol. 1. DIVUCSA.
- Perelló, Ramón, y Juan Mostazo. “Antonio Vargas Heredia”. Interpretada por Concha Piquer. Oro. Parlophone España, 2006.
- Perelló, Ramón, y Juan Mostazo. *Échale guindas al pavo*. Interpretada por Concha Piquer. *Coplas de España*. Viva / IMPEX, 2015.
- Perelló, Ramón, y Juan Mostazo. *Falsa monea*. Interpretada por Concha Piquer. *Coplas de España*. Viva / IMPEX, 2015.
- Perelló, Ramón, y Juan Mostazo. *Herencia gitana*. Interpretada por Concha Piquer. Oro. Parlophone España, 2006.
- Perelló, Ramón, y Juan Mostazo. *La bien pagá*. Interpretada por Concha Piquer. *Coplas de España*. Viva / IMPEX, 2015.
- Perelló, Ramón, y Juan Mostazo. *Mi jaca*. Interpretada por Concha Piquer. *Coplas de España*. Viva / IMPEX, 2015.
- Quintero, Antonio; León, Rafael de; Quiroga, Manuel. *Cárcel de oro*. Interpretada por Concha Piquer. *La copla y olé*, vol. 2. EMI España, 1998.

Quintero, Antonio; León, Rafael de; Quiroga, Manuel. *Manolo Reyes*. Interpretada por Concha Piquer. Biblioteca Nacional de España, 1940.

Quintero, Antonio; León, Rafael de; Quiroga, Manuel. *María de la O*. En *María de la O*. Dir. Ramón Torrado. CIFESA, 1936.

Quintero, Antonio; Guillén, Pascual; Mostazo, Juan. *Pregón de la gitanilla*. En *El barbero de Sevilla*. Dir. Benito Perojo. Filmófono, 1938.

Fuentes secundarias

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Aparicio Serrano, Alicia. *La copla en España, un estado de la cuestión*. Universidad de Granada, 2020.
- Aráez, Tatiana; Encabo, Enrique y Matía, Inmaculada (eds.). *Cuplé y canción española: escenarios de representación*. Madrid: Dykinson, 2024.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Siglo XXI Editores, 2009.
- Caballero Bonald, José Manuel. “Copla flamenca: fuentes cultas y populares”. En *De la canción de amor medieval a las soleares*, ed. P. M. Piñero Ramírez y A. Pérez Castellano, Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 2018, pp. 582–587.
- Cábanes Hernández, José, Vera García, Luz, y Bartomeu Martínez, María Isabel. “Gitanos: historia de una migración”. *Cuadernos de Trabajo Social*, 4, 1996, pp. 87–97.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores, 2007.
- Charnon-Deutsch, Lou. *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*. Penn State University Press, 2004.
- Encabo, Enrique, y Matía, Inmaculada (eds.). *Copla, ideología y poder*. Dykinson, 2020.
- Encabo, Enrique y Matía, Inmaculada (eds.). *Entre copla y flamenco(s): Escenas, diálogos e intercambios*. Dykinson, 2021.
- García Martínez, Alberto. “La influencia de lo gitano y lo no gitano en la música española”. *O Tchatchipen*, 68, 2019, pp. 45–53.
- Labanyi, Jo. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford University Press, 2002.
- Leblon, Bernard. *Los gitanos de España: el precio y el valor de la diferencia*. Gedisa, 2001.

- Montero Aroca, José. *La copla. Los años de oro: 1928–1958*. Tirant lo Blanch / Tirant Humanidades, 2017.
- Romero Ferrer, Alfonso. *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*. Fundación José Manuel Lara, 2016.
- Romero López, David. “Canción de Fuego, que todas las cosas oyen con temor: imagen, musicalidad y sentido en Impresiones y paisajes de Federico García Lorca”. En Enrique Encabo (ed.), *Bits, cámaras, música... ¡acción!*, El Poblet, 2016.
- Salaün, Serge. *El cuplé (1900–1936)*. Espasa Calpe, 1990.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Debolsillo, 2008.
- Téllez, José Luis. “*Copla, flamenco y canción de autor*”. *Música Oral del Sur*, 9, 2012, pp. 102–153.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: El problema del otro*. Siglo XXI Editores, 1982.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Lumen, 1998.

10. ANEXOS

3.1. Anexo A

CORPUS PRIMARIO

1. *Cárcel de oro*– Antonio Quintero, Rafael De León y Manuel Quiroga (1930)
2. *Zorongo gitano* – Federico García Lorca y La argentinita (1931)
3. *Manolo Reyes* – Antonio Quintero, Rafael De León y Manuel Quiroga (1932)
4. *María de la O* – Antonio Quintero, Rafael De León y Manuel Quiroga (1933)
5. *Tani* – Rafael de León, Salvador Valverde y Manuel Quiroga (1935)
6. *Salomé* – Rafael de León, Salvador Valverde y Manuel Quiroga (1933)
7. *Curro Molina* – Manuel Quiroga y Rafael de León (1933)
8. *Mi jaca* – Ramón Perelló y Juan Mostazo (1934)
9. *Pregón de la gitanilla* – Antonio Quintero, Pascual Guillén y Juan Mostazo (1936)
10. *Échale guindas al pavo* – Ramón Perelló y Juan Mostazo (1936)
11. *Falsa monea* – Ramón Perelló y Juan Mostazo (1936)
12. *La bien pagá* – Ramón Perelló y Juan Mostazo (1936)
13. *Canasteros de Triana* – Manuel García Matos y Manuel Villacañas (1936)
14. *Herencia gitana* – Ramón Perelló y Juan Mostazo (1938)
15. *Antonio Vargas Heredia* – Ramón Perelló y Juan Mostazo (1938)
16. *Ojos verdes* – Rafael de León, Salvador Valverde y Manuel Quiroga (1939)

1. *Cárcel de oro*— Antonio Quintero, Rafael De León y Manuel Quiroga (1930)

Cuando tú me diste amparo
no era más que una gitana
con un traje de volantes
y una enagua almidoná'
y me vi por tu cariño de la noche a la
mañana...

Convertía en una reina
de brillantes coroná'.

Pero a mi desde el principio
me cansaba tu ternura.
me agobiaba aquel encierro
que me impuso tu pasión.
Y una noche en que tus celos
me colmaron de amargura,
con la hiel de mis palabras
yo maté tu corazón.

Tanto decirme te quiero, te quiero
yo no lo puedo aguantar
como un pájaro me muero, me muero
necesito libertad.

Abre puertas y cerrojos, que me dé la luz
del sol.
Que están ciegos ya mis ojos de tinieblas
y dolor.

Por mi madre yo te imploro y te lloro
que no pienses más en mí.
No te quiero, no te adoro
y no sirvo pa' vivi'
en esa cárcel de oro.

Y con prisa por dejarte
yo me fui por los caminos,
con mis coplas y mis sueños
y mis ansias de vivir

Y al momento mis volantes
se enredaron entre espinos
y los nardos y las rosas
fueron cardos para mí.

Del vinagre que ahora bebo
la culpita solo es mía,
y maldigo hasta la hora
en que probé la libertad.

Pordiosera de cariño
te suplico noche y día
que en la cárcel de tus brazos
tú me vuelvas a encerrar.

Vuelve a decirme te quiero, te quiero
vuelve a decirlo por Dios.
Sin oírlo yo me muero, me muero
como un nardo sin olor.

Pa' borrarle los agravios
que te hice padecer,
si pudiera de mis labios
me arrancaba hasta la piel.

Vale más que los tesoros del moro
tu cariño para mí.
Por tu madre yo te imploro,
que me encierres pa' vivi'
¡En esa cárcel de oro!

En una fragua yo me echara pa' sali'
purifica',
si de nuevo tú en mi cara
Te volvieras a mirar.

Vale más que los tesoros del moro
tu cariño para mí.
Por tu madre yo te imploro,
que me encierres pa' vivi'
En esa cárcel de oro.

2. *Zorongo gitano* – Federico García Lorca y *La argentinita* (1931)

Las manos de mi cariño
te están bordando una capa
con agremán de alelíos
y con esclavina de agua,
con agremán de alelíos
y con esclavina de agua.

Cuando fuiste novio mío,
por la primavera blanca,
ay, los cascos de tu caballo,
cuatro sollozos de plata,
y los cascos de tu caballo,
y cuatro sollozos de plata.

Y la luna es un pozo chico,
las flores no valen nada,
que lo que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazan.

Tengo los ojos azules,
tengo los ojos azules,
ay, y el corazoncito igual,
que la cresta de la lumbré,
y el corazoncito igual
que la cresta de la lumbré.

De noche me salgo al campo
y me harto de llorar
de ver que te quiero tanto
y tú no me quieres na',
de ver que te quiero tanto
y tú no me quieres na'.

La luna es un pozo chico,
ay, las flores no valen nada,
que lo que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazan.

Veinticuatro horas del día,
veinticuatro horas que tiene,
y si tuviera veintisiete,
tres horas más te querría,
ay, si tuviera veintisiete,
ay, tres horas más te querría.

Esta gitana está loca,
loca que lo va a matar,
que lo que sueña de noche
quiere que sea verdad,
que lo que sueña de noche,
ay, quiere que sea verdad.

La luna es un pozo chico,
las flores no valen nada,
que lo que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazan,
que lo que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazan.

3. *Manolo Reyes* – Antonio Quintero, Rafael De León y Manuel Quiroga (1932)

Manolillo Reyes, cañí mu cabal
en su vieja fragua feliz trabajaba,
y siempre cantando fundía el metal
que de los quereres pa' na se acordaba.

Pero poco tiempo duró su alegría
que una mala hembra por Graná pasó,
y entre los hechizos de su brujería
a Manolo Reyes loquito volvió.

Y Chorrojumo, el calé
más viejo de toa Graná,
en la cuestión del querer
le quiso así aconsejar:

Manolo, Manolo Reyes,
a esa mujer pronto olví;
Manolo, Manolo Reyes,
ya perdiste tu alegría.

El querer no admite leyes
en las cosas de la vía;
Manolo, Manolo Reyes.

A correr el mundo con ella se fue
y por su capricho dejó la herrería;
que era poca cosa para tal mujer
dejar junto al yunque la flor de su vía.

Pasó lo de siempre porque estaba escrito:
por un rico payo, al cañí dejó.
Y el pobre gitano, desengañoito,
a su vieja fragua de nuevo volvió.

Y Chorrojumo el calé
más viejo de toa Graná,
le dijo con gran saber
cuando le vino de llorar:

Manolo, Manolo Reyes
a esa mujer pronto olví;
¡Manolo, Manolo Reyes,
canta ya con alegría!

Que el cariño verdadero
lo tienes en tu herrería,
Manolo, Manolo Reyes.

4. *María de la o* – Antonio Quintero, Rafael De León y Manuel Quiroga (1933)

Para tus manos tumbagas,
pa tus caprichos monedas
y pa lucirlos tu cuerpo
mantones bordaos,
vestíos de seda.

La luna que tú pidas,
la luna te darán
que pa eso tu payo
maneja más plata
que tiene un sultán.

¡Envidia tu suerte!
Te dicen algunas al verte lucir.
Y no saben, pobres,
la envidia que ellas
te causan a ti.

¡María de la O!
que desgraciaíta, gitana, tú eres
teniéndolo to.
Te quieres reír
y hasta los ojitos los tienes moraos
de tanto sufrir.

Maldito parné,
que por su culpita dejaste al gitano
que fue tu querer.

¡Castigo de Dios!
¡Castigo de Dios!
es la crucecita que llevas a cuestras,
¡María de la O!

Para tu sed yo fui el agua,
para tu frio, candela,
y pa mis besos de amante
dejaste en mi boca
tu carne morena.

Querer como aquel nuestro
no hay en el mundo dos.
¡Maldito dinero
que así de mi vera
a ti te alejo!

¡Serás más que reina!
te dijo aquel payo
dándote el poder.
La vida y el oro
darías tú ahora
por ser la de ayer.

5. *Salomé* – Rafael de León, Salvador Valverde y Manuel Quiroga (1933)

Baila y ríe, Salomé,
bajo la luz de la luna,
que ya que tuyo no fue,
no será para ninguna.

Con la sangre suya teñiré mis manos
pa' vengar con creces tus celos, gitano.
Y olvida, mujer, y alegre esa cara.

Baila, Salomé, baila, Salomé,
bajo el plenilunio de la luna clara.

Por Juan Bautista, rumí de Oriente,
bebe en los vientos la Salomé,
gitana pura de sangre ardiente,
que está loquita por su querer.

Su hermoso cuerpo de bronce vivo
quiere en la danza darle al rumí.
Pero el gitano desprecia, divo
cuando ella baila se va de aquí.

Baila y ríe, Salomé,
bajo la luz de la luna,
que ya que tuyo no fue,
no será para ninguna.

Con la sangre suya teñiré mis manos
pa' vengar con creces tus celos, gitano.
Y olvida mujer, y alegre esa cara.

Baila Salomé, baila Salomé
Bajo el plenilunio de la luna clara.

6. *Curro Molina* – Manuel Quiroga y Rafael de León (1933)

Desde mu' pequeñitos
se conocieron
en la alegre plazuela
de Santa Ana
y de quererse mucho,
promesa hicieron
a la virgen morena
que hay en Triana.

La niña abiyelaba
buenos dineros
y tanto blasonaba
de su parné,
que creyendo el cariño
cosa de juego,
a Currillo el gitano
le dio su fe.

Y Rocío la Caireles
cuando vio la charraná
adivinando quereles,
así le dijo al chaval:

Curro, Currillo Molina,
de los gitanos clavel,
tú no chanela entoavía
lo que cuesta un mal querer.
Curro, Currillo Molina,
de los gitanos clavel.

Aquellos juramentos
no se cumplieron
y las promesas fueron
palabras vanas
que, pasito a pasito,
desvanecieron
el querer de la plaza
de Santa Ana.

En su fragua mu triste
llora Currillo
el negro desengaño
de aquel amor
y, al compás de los golpes
de su martillo,
va sangrando
con pena su corazón.

Por eso, cuando Rocío
lo vio en silencio sufrí
con acento dolorío
así le quiso decir:

no llores, Curro Molina,
de los gitanos clavel,
porque los hombres no lloran
por una mala mujer
No llores, Curro Molina,
de los gitanos clavel.

7. *Mi jaca* – Ramón Perelló y Juan Mostazo (1934)

El tronío, la guapeza, la solera,
el embrujo de la noche sevillana
no lo cambio, por la gracia cortijera,
ni el trapío de mi jaca jerezana.

A su grupa voy lo mismo que una reina,
con espuelas de diamantes a los pies.
Que luciera por corona y como peina,
que luciera por corona y como peina
la majeza del sombrero cordobés.

Mi jaca, galopa y corta el viento cuando pasa
por el Puerto caminito de Jerez.
La quiero, lo mismito que al gitano
que me está dando tormento,
por culpita del querer.

Mi jaca galopa, corta el viento cuando pasa
por el puerto caminito de Jerez.

A la grupa de mi jaca jerezana,
voy meciéndome altanera y orgullosa,
Como mece el aire por mi ventana,
Los geranios, los claveles y las rosas,
Cuando trota por el polvo del sendero,
a su paso para mi forma un altar.

Que ilumina el resplandor de los luceros,
Que ilumina el resplandor de los luceros,
Y que alfombra la emoción de mi cantar.

Mi jaca, galopa y corta el viento cuando pasa
por el Puerto caminito de Jerez.
La quiero, lo mismito que al gitano
que me está dando tormento, por culpita del querer.
Mi jaca galopa, corta el viento cuando pasa
por el puerto caminito de Jerez.

8. *Tani* – Rafael de León, Salvador Valverde y Manuel Quiroga (1935)

A las cuevas que hay en Graná
ha llegao de tierra lejana,
como reina en carroza dorá,
una niña, princesa gitana.

Tani le llaman por nombre
y es más bonita que un sol,
no camela corona real,
Que camela gitano español.

Su blanco pañuelo
las rosas tendrá,
Que no hay otra novia más guapa y honrá.

Ay, Tani, que mi Tani, que mi Tani
Ay, Tani, que mi Tani, que mi Ta
Ay, Tani, gitana morena que corre en tus
venas la sangre real
Ay, Tani, que mi Tani, que mi Tani
Ay, Tani, que mi Tani, que mi Ta
Ay, Tani, mi Tani morena, gitana más
buena, no ha habío ni habrá.

Una y una, dos
Dos y una, tres
No salen las cuentas porque falta un
churumbel.

Hoy los novios se van a casar
donde tiene su trono la zambra
y la fiesta se va a celebrar
en el patio mejor de la Alhambra.

Llega de to el mundo entero
la caravana calé
y la palma del rumbo le dan
a la isla Triana y Jerez.

Los payos reales
le van a comprar
corona de plata con perlas del mar.

Ay, Tani, que mi Tani, que mi Tani
Ay, Tani, que mi Tani, que mi Ta
Ay, Tani, gitana morena que corre en tus
venas la sangre real
Ay, Tani, que mi Tani, que mi Tani
Ay, Tani, que mi Tani, que mi Ta
Ay, Tani, mi Tani morena, gitana más
buena, no ha habío ni habrá

Una y una, dos
Dos y una, tres
No salen las cuentas porque falta un
churumbel.

9. *Pregón de la gitanilla* – Antonio Quintero, Pascual Guillén y Juan Mostazo (1936)

Flores, las flores
a las niñas morenas, y a las rubias
encendías,
a las que entran y salen y a las que están
escondías
pa' que nadie las vea, detrás de la celosía,
yo las vendo las flores, las flores más lindas
de Andalucía.

Venid muchachas y caballeros,
que a todo el mundo venderles quiero,
de mis claveles la maravilla,
los más hermosos que hay en Sevilla.
De mis claveles la maravilla,
los más hermosos que hay en Sevilla.

Yo no tengo jardín ni azotea,
ni arriates, ni huertos en flor,
los claveles los llevo en la cara
porque me los siembra la gracia de Dios.

Flores, la que no tenga novio,
la que la dejó el marío,
la que está en relaciones veintidós años
seguíos,
si se adornan la cara con estos claveles
míos
almirantes y reyes caerán a sus pies,
rendíos.

Venga la fea, venga la hermosa,
que en sus cabellos pondré una rosa,
no hay un milagro como mis flores
pa' los que sufren de mal de amores.

10. *Échale guindas al pavo* – Ramón Perelló y Juan Mostazo (1936)

Huyendo de los ceviles
un gitano del Perchel
sin cálculo y sin combina
¿en donde vino a caer?

En un corral de gallinas
y ¿qué es lo que allí encontró?
Pos una pavita fina
que a un pavo le hacía el amor.

(Saltó el gitano la tapia
con muchísimo talento
y cuando se fué a dar cuenta
con un saco estaba dentro).

A los dos los cogió,
con los dos se najó
y llamando a su costilla
de esta manera le habló:
"Echale guindas al pavo
que yo le echaré a la pava
azúcar, canela y clavo".

Estaba ya el pavo asado,
la pava en el asador
y llamaron a la puerta.
Verá usted lo que pasó.

Entró un cevil con bigotes,
¡Ozú, que miedo, chavó!
se echó el fusil a la cara
y de esta manera habló:
"A ver donde está ese pavo,
a ver donde está esa pava
porque tiene mucha guasa
que yo no pruebe ni un ala.

Con los dos se sentó,
con los dos trajeló
y el gitano a la gitana
de esta manera le habló:
"échale guindas al pavo
que yo le echaré a la pava
azúcar, canela y clavo".

11. *Falsa monea* – Ramón Perelló y Juan Mostazo (1936)

Gitana, que tú serás
como la falsa monea,
que de mano en mano va,
y ninguno se la quea..
Que de mano en mano va,
y ninguno se la quea.

Cruzó los brazos
pa' no matarla.
Cerró los ojos
pa' no llorar.

Temió ser débil,
y perdonarla,
y abrió la puerta
de par en par.

Vete, mujer mala,
vete de mi vera.
Rueda lo mismito
que la maldición.

Que Undibé permita
que el gaché que quieras
pague tus quereres,
tus quereres pague
con mala traición.

Gitana, que tú serás
como la falsa monea,
que de mano en mano va,
y ninguno se la quea..
Que de mano en mano va,
y ninguno se la quea.

Besó los negros zarcillos finos
que allí dejara, cuando se fue,
y aquellas trenzas, de pelo endrino
que, en otros tiempos, cortó pa' él.

Cuando se marchaba
no intentó mirarla,
ni lanzó un quejío,
ni le dijo adiós.

Entornó la puerta,
y, pa' no llamarla,
se clavó las uñas,
se clavó las uñas
en el corazón.

12. *La bien pagá* – Rafael de León, Ramón Perelló y Juan Mostazo (1936)

Ná te debo, ná' te pio.
me voy de tu vera, olvíame ya.
Que he pagao con oro
tus carnes morenas.
No mardigas paya,
que estamos en paz .

No te quiero, no me quieras.
Si to' me lo diste, yo ná' te pedí.
No me echas en cara
que to' lo perdiste:
También a tu vera
yo to' lo perdí.

Bien pagá,
si tú eres *la bien pagá*,
porque tus besos compré
y a mí te supiste dar
por un puñao de parné.
Bien pagá, bien pagá
Bien pagá fuiste mujé.

No te engaño, quiero a otra,
no creas por eso que te traicioné.
No cayó en mis brazos,
me dió sólo un beso,
el único beso que yo no pagué.

Na te pio, na me llevo.
Entre esas paredes dejo sepultás
penas y alegrías
que te he dao y me diste
y esas joyas que ahora
pa' otro lucirás.

13. *Canasteros de Triana* – Manuel García Matos y Manuel Villacañas (1936)

Una gitana
duerme a un churumbelillo
cantándole la nana,
mientras va caminando
la pobre caravana.

Y alrededor del garlochí
que parece una pintura,
van cantando los calés
desafiando la ventura.

Hay en el cielo un lucero
que brilla con luz lejana,
y va alumbrando el sendero
de la sufrida y alegre caravana
de los calés canasteros de Triana.

Con alegría
Sigue la caravana
cuando amanece el día,
sufriendo por el fuego
del sol de Andalucía.

Y aunque venga el churumbel
polvoriento del camino,
suplicándole a Undibé
un milagro repetido
van cantando los calés:

Hay en el cielo un lucero
que brilla con luz lejana
y va alumbrando el sendero
de la sufrida y alegre caravana
de los calés canasteros de Triana.

14. *Herencia gitana* – Ramón Perelló y Juan Mostazo (1938)

Me dejaron de herencia mis pares
además de la luna y el sol,
esta bata cuajá de lunares,
que conmigo to' el mundo corrió.

Un borrico y un par de calderos,
muchas ganas de no hacer ná'
y talento, pupilas y salero
pa' poder esta vida arrastrá.

Mu' poquitas cosas,
esta es la verdad,
pero soy dichosa
pudiendo cantar:

Soy de la raza calé,
que al mundo dicta sus leyes.
Hija de pares gitanos
y llevo sangre de reyes
en la palma de la mano.
Y llevo sangre de reyes
en la palma de la mano.
Soy de la raza calé.

Yo quisiera morirme en la cuna,
y al nacer recogió al faraón,
que cerrase mis ojo' la luna,
Y sellara mis labio' el sol.

Yo no envidio de naide la suerte,
soy lo mismo que el pavo real,
que orgulloso recibe la muerte
y del mundo orgulloso se va.

No pido gran cosa,
esta es la verdad,
moriré dichosa
pudiendo cantar:

Soy de la raza calé
que al mundo dicta sus leyes.
Hija de pares gitanos,
y llevo sangre de reyes
en la palma de la mano.
Y llevo sangre de reyes
En la palma de la mano.
Soy de la raza calé.

Y llevo sangre de reyes
En la palma de la mano.
Y llevo sangre de reyes
En la palma de la mano.
Soy de la raza calé.

15. Antonio Vargas Heredia – Ramón Perelló y Juan Mostazo (1938)

Con un clavel grana sangrando en la boca,
con una varita de mimbre en las manos,
por una vereda que lleva hasta el río
iba Antonio Vargas Heredia el gitano.

Entre los naranjos, la luna lunera,
ponía en su frente su luz de azahar.
Y cuando apuntaron los claros del día
llevaba reflejos del verde olivar,
del verde olivar.

Antonio Vargas Heredia, flor de la raza calé,
cayó el mimbre de tus manos
y de tu boca el clavel,
y de tu boca el clavel.

De puente Genil a Lucena,
de Loja a Benamejí,
de puente Geni a Lucena,
de Loja a Benamejí
las mocitas de sierra morena
se mueren de pena llorando por ti,
Antonio Varga Heredia
se mueren de pena llorando por ti.

Era Antonio Varga Heredia el gitano
el más arrogante y el mejor plantao
y por los contornos de Sierra Morena
no lo hubo más bueno, más guapo ni honrao.

Pero por culpita de una hembra gitana
su faca en el pecho de un hombre se hundió,
los celos malditos nublaron sus ojos,
y preso en la trena de rabia lloró.
De rabia lloró.

Antonio Vargas Heredia, flor de la raza calé,
cayó el mimbre de tus manos
y de tu boca el clavel,
y de tu boca el clavel.

De puente Geni a Lucena
de Loja a Benamejí
de puente Geni a Lucena
de Loja a Benamejí
Las mocitas de Sierra Morena
se mueren de pena llorando por ti,
Antonio Varga Heredia,
se mueren de pena llorando por ti.

16. *Ojos verdes* – Rafael de León, Salvador Valverde y Manuel Quiroga (1939)

Apoyá en el quicio de la mancebía,
miraba encenderse la noche de mayo
pasaban los hombres y yo sonreía,
hasta que en mi puerta paraste el caballo.

¡Serrana! ¿me das candela?
y yo te dije: Gaché
ven y tómalas en mis labios
y yo fuego te daré.

Dejaste el caballo y lumbre te di
y fueron dos verdes luceros de mayo
tus ojos pa mí.

Ojos verdes,
Verdes como l'arbahaca,
verdes como el trigo verde,
y el verde, verde limón.

Ojos verde, verdes
con brillo de facas
que s'han clavaíto en mi corazón.
Pa' mí ya no hay soles, luceros ni luna,
no hay más que unos ojos que mi vía son.

Ojos verdes,
verdes como l'arbahaca,
verdes como el trigo verde,
y el verde, verde limón.

Vimos desde el cuarto despertar el día,
y sonar el alba, la torre, la vela;
dejaste mi brazo cuando amanecía,
y en mi boca un gusto de menta y canela.

¡Serrana! para un vestío
yo te quiero regalá
y yo te dije: ¡estas cumplío!
No me tienes que dar ná'.

Subiste al caballo, te fuiste de mí
y nunca otra noche más bella de mayo
he vuelto a viví.

Ojos verdes,
verdes como l'arbahaca,
verdes como er trigo verde,
y el verde, verde limón.

Ojos verde verdes, con brillo de facas
que s'han clavaíto en mi corazón
Pa mi ya no hay soles, luseros ni luna,
no hay más que unos ojos que mi vía son

Ojos verdes,
verdes como l'arbahaca,
verdes como er trigo verde,
y el verde, verde limón.

3.2. Anexo B

Campo semántico	Frecuencia total	Motivos dominantes	Composiciones destacadas
<i>Naturaleza</i>	48	luna, sol, luceros, flores, clavel, rosas, alelís, geranios, naranjos, azahar, olivar, albahaca, trigo, limón, fuego, lumbré, candela, agua, río, pájaro, caballo, jaca, pavo, pavo real, campo, sendero, camino, Sierra Morena	<i>Zorongo gitano, Ojos verdes, Antonio Vargas Heredia, Mi jaca, Pregón de la gitanilla</i>
<i>Pasión y violencia</i>	46	amargura, dolor, pena, llorar, tormento, rabia, desengaño, corazón, sangre, matar, muerte, faca, celos, obsesión, traición, abandono, castigo, encierro, cárcel, trena	<i>Cárcel de oro, Salomé, Falsa monea, Antonio Vargas Heredia, Curro Molina</i>
<i>Marginalidad y movilidad</i>	31	caminos, sendero, vereda, caravana, borrico, calderos, mancebía, ceviles, fusil, trena, Perchel, pobreza, itinerancia	<i>Canasteros de Triana, Échale guindas al pavo, Herencia gitana, Ojos verdes, Cárcel de oro</i>
<i>Linaje y nobleza</i>	23	reina, reyes, corona, brillantes, diamantes, tesoros, sultán, princesa, sangre real, raza, herencia, pares, faraón, poder	<i>Herencia gitana, María de la O, Antonio Vargas Heredia, Mi jaca, Tani</i>
<i>Religiosidad y destino</i>	16	Dios, Undibé, virgen, milagro, castigo, maldición, promesa, juramento, “estaba escrito”, purificación	<i>María de la O, Falsa monea, Canasteros de Triana, Curro Molina, Manolo Reyes, Cárcel de oro</i>

Ilustración 1: Síntesis de la distribución semántica de los motivos principales