



Enrique Encabo
Inmaculada Matía Polo
(Editores)

Entre copla y flamenco(s)

Escenas, diálogos e intercambios

ENRIQUE ENCABO
INMACULADA MATÍA POLO
(Editores)

ENTRE COPLA Y
FLAMENCO(S).
Escenas, diálogos e
intercambios

Dykinson, S.L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70/93 272 04 07.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial.
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienessomos

Esta obra ha sido realizada con la ayuda de los proyectos
Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata (PID-2019-104641GB-I00) y
Microhistoria de la música española contemporánea: periferias
internacionales en diálogo (PGC2018-098986-B-C33)



© Copyright by
Los autores
Madrid

Editorial DYKINSON, S. L. - Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfonos (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1377-596-8
Depósito legal: M-18589-2021

ISBN electrónico: 978-84-1377-654-5

Preimpresión e Impresión:
SAFEKAT, S.L.
Laguna del Marquesado, 32 - Naves J, K, y L - 28021 Madrid
www.safekat.com

Índice

ESTO NO ES UN PRÓLOGO...	7
INTRODUCCIÓN	9
CANTES QUE FUERON CANCIONES, CANCIONES QUE SE HICIERON CANTES, <i>Faustino Núñez</i>	17
ENTRE WAGNER Y LAS PETENERAS: APROXIMACIÓN A LOS INTERCAMBIOS EN ESCENA A TRAVÉS DE LA FIGURA DE ELENA FONS (1873-?), <i>Elena Torres Clemente</i>	25
EL CANTO POPULAR EN JOAQUÍN TURINA: HACIA LA BÚSQUEDA DE UN ARTE NETAMENTE ESPAÑOL, <i>Tatiana Aráez Santiago</i>	43
«(...) TENÍA CUERPO DE GIGANTE / Y VOZ DE NIÑA». FEDERICO GARCÍA LORCA ENTRE LA COPLA, EL FLAMENCO Y LA CANCIÓN: DOCUMENTOS, RE- DES E INTERSECCIONES EN LA EDAD DE PLATA, <i>Manuel Antonio Broullón Lozano</i>	63
EL PASODOBLE <i>MI JACA</i> : DEL CUPLÉ A LA CANCIÓN ESPAÑOLA, <i>Enrique En- cabo</i>	83
EL EMBRUJO Y LAS ZAMBRAS: LOLA FLORES, MANOLO CARACOL Y LOS ES- PECTÁCULOS ESCÉNICOS EN LOS AÑOS CUARENTA, <i>Julio Arce</i>	103

TULES, RULOS Y PEINETAS: EL CONSTRUCTO ICONOGRÁFICO DE ROCÍO JURADO, <i>Inmaculada Matía Polo</i>	113
EL AMOR BRUJO EN EL REPERTORIO DE ROCÍO JURADO, <i>Dácil González Mesa</i>	123
DE LA COBLA A LA COPLA. SEGMENTOS DE TRADICIÓN TEMÁTICA Y FORMAL PARA UNA PROTOHISTORIA DEL GÉNERO, <i>Arturo Tello Ruiz-Pérez</i>	135
DE LA ZAMBRA ORQUESTAL AL «CUPLÉ POR BULERÍAS»: HACIA UNA NUEVA HISTORIA DE LA CANCIÓN ESPAÑOLA, <i>Inés María Luna</i>	163
VERSIONES Y ADAPTACIONES DE LA COPLA EN EL EXTRANJERO: DEL ORIGEN DE UN GÉNERO A SU EXPANSIÓN MUNDIAL, <i>David Pérez Rodríguez</i>	179
LAS TRADUCCIONES DE COPLAS Y LETRAS FLAMENCAS AL FRANCÉS: FUENTES, OBJETIVOS Y RECEPCIÓN, <i>Vinciane Trancart</i>	203
DAN GRENHOLM Y EL FLAMENCO: SEMBLANZA DE UN MÚSICO, INVESTIGADOR Y DIVULGADOR SUECO, <i>Argibel Euba</i>	221
IMÁGENES Y SONIDOS DE LA DANZA ESPAÑOLA POR UNA «SPANISH SEÑORITA» DE KENTUCKY. TRAYECTORIA, REPERTORIO Y PERFIL ARTÍSTICO DE LA MERI, <i>Judith Helvia García Martín</i>	243
DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE EL GUINCHO AL SONIDO DE JAYCEN JOS-HUA: HIBRIDACIONES MUSICALES Y MEDIACIONES TECNOLÓGICAS EN EL UNIVERSO SONORO DE ROSALÍA, <i>Pablo Espiga Méndez y Marco Antonio Juan de Dios Cuartas</i>	263
EN TORNO A LA COPLA Y EL FLAMENCO: UNA APROXIMACIÓN ETNOMUSICO-LÓGICA-PERFORMATIVA, <i>Francisco Bethencourt Llobet</i>	287

Introducción

A largo de su devenir la copla y el flamenco han transitado por espacios comunes, bien mediante aquellos intérpretes que ofrecían indistintamente un género u otro en sus repertorios, bien a través de músicas que comparten rasgos estilísticos: coplas aflamencadas, cuplés por bulerías o palos del flamenco cuyas letras fueron tomadas de canciones bien conocidas. A pesar de esta convergencia, que nos sitúa en un paisaje creativo enormemente rico para la investigación, durante demasiado tiempo estas expresiones artísticas no han merecido la atención de los estudios científicos¹, y cuando en época reciente han sido abordadas, por un lado lo han hecho desde ópticas dispares (sin partir de la idea de un espacio creativo múltiple y proteico), y por otro han mostrado, quizá como sutil venganza por tal olvido, los problemas, contradicciones y dificultades en torno a su comprensión y entendimiento desde los parámetros de la «música organizada».

Copla y flamenco beben de una misma fuente: aquellas canciones y tonadillas enormemente populares que durante el siglo XIX llegaron también a la escena, como números sueltos o como parte de zarzuelas y espectáculos afines. Situar

¹ Aunque desde época temprana los pensadores guiados por el romanticismo volvieron sus ojos a este tipo de musicalidad en la que descubrían el «alma» del pueblo, muchos de estos textos tienen un carácter descriptivo y evocador. Uno de los primeros intelectuales que trató de comprender el flamenco (ligado al redescubrimiento del folklore) fue el padre de los hermanos Machado, Antonio Machado Álvarez *Demófilo*, que en 1881 publicó su conocida *Colección de Cantes flamencos*.

en el mismo nivel ambas creaciones no resulta extraño, pues en la memoria colectiva estas expresiones, sin ser «lo mismo», pertenecen de alguna manera a un mismo modo de ser y estar: no por azar a las principales intérpretes de la canción unipersonal del siglo xx se las llamó –y se las llama– cupletistas, canzonetistas, tonadilleras, copleras y también, cuando su arte presenta un tinte marcadamente «andaluz», flamencas. Por tanto, dedicar un volumen a los universos de la copla y el flamenco nos permite no solo reivindicar ambos géneros, sino tratarlos de manera conjunta. Si bien la tarea no es sencilla, con toda seguridad es, a pesar de la cada vez más abundante literatura académica a propósito de estas dos manifestaciones, absolutamente necesaria.

Contando con estudios imprescindibles sobre el flamenco (Cruces 1996, Steingress 2007, Gamboa y Núñez 2007, Washabaugh 2012, entre otros) y la copla (Román 1993, Blas Vega 1996, Encabo y Matía Polo 2020), en este texto deseamos abordar estos mundos desde una perspectiva determinada: como géneros escénicos que parten de una rica productividad conjunta, lo que nos permite reforzar el concepto de interdisciplinariedad, de gran significación en los actuales estudios musicológicos. Como Faustino Núñez señala en el primero de los capítulos de este libro, la primera ocasión en que el género flamenco aparece nombrado como tal, es en 1847, y es precisamente en el ámbito de la escena: «UN CANTANTE FLAMENCO. (...) cualquiera que haya viajado por Andalucía, y concurrido en Cádiz o Sevilla a algunas de las funciones que tan frecuentemente se ejecutan en aquellas capitales (...)»². En efecto, el flamenco adquiere toda su polisemia cuando, más allá de ser una expresión –y conscientemente nos permitimos ciertas licencias románticas– de «un pueblo», una «raza», una «región»... se convierte en un producto artístico inscrito en los circuitos comerciales, algo que se ofrece y por lo que se obtiene beneficio económico en teatros peninsulares y europeos, en colmaos andaluces o barceloneses, en los tablaos (convenientemente ornamentados) del mítico Albacín y de los barrios madrileños, o en discos y películas a través de los cuales se consolidan las «estrellas» del cante, los artistas que devienen figuras idiosincráticas.

Contrariamente a lo que ciertos pensadores (instalados todavía en un arcaísmo y una pretendida pureza de una expresión bastarda por naturaleza) puedan opinar, el flamenco se convirtió en fenómeno cuando pudo exhibirse³, primero dentro del

² *El Espectador*, 6 de junio de 1847. La noticia completa puede leerse en el capítulo de este libro firmado por Faustino Núñez.

³ Son numerosos los textos que muestran la relación entre el café-concierto y sus derivados (café-cantante, tablado o colmao entre otros) y el *music hall*, suponiendo los primeros el lugar de partida para la sofisticación y teatralización que llevan a cabo los salones y teatrillos subalternos. Muy interesante resultan las apreciaciones de Isabel Clúa (2016), que analiza estos espacios conectándolos con la aparición y éxito del denominado «género ínfimo».

país –más tarde traspasando fronteras– en el contexto del café-cantante, así como en teatros y barracones donde junto a cupletistas, números circenses, arias y jotas, se mostraban bailes y canciones aflamencadas construyendo un paisaje escénico de hibridación. Nombres como los de Pastora Imperio, Pepe Marchena, Niña de los Peines, o más adelante Juanito Valderrama, Carmen Amaya o Camarón de la Isla, por citar solo algunos, fueron artistas hábiles e inteligentes que comprendieron perfectamente la necesidad de adecuarse a las exigencias del público, manteniendo unos orígenes que, por su propio ímpetu artístico, habían de transformarse continuamente aportando savia nueva a un género de innegable aceptación internacional.

Si bien copla y flamenco son productos herederos de las prácticas lírico-teatrales del siglo XIX, su definición estilística y popularidad la adquieren fundamentalmente en el siglo XX, en el caso del flamenco en los primeros años de la centuria con intérpretes como Antonio Chacón, Pastora Pavón o el Niño de Marchena, que brillaron con luz propia llevando la categoría del flamenco a cotas hasta entonces insospechadas para los mismos artistas (Nuñez 2020), o en el caso de la copla cuando letristas como Rafael de León o Ramón Perelló y músicos como Juan Solano o el maestro Quiroga configuran el género en la década de 1930. Artistas como Concha Piquer, Miguel de Molina o Lola Flores reinterpretaron estas creaciones, y en consonancia con la oportunidad de difusión que proporcionaban la radio y la industria filmica, incrementaron la popularidad de los repertorios que interpretaban tanto en la Península como en el espacio internacional.

Indicábamos anteriormente que este libro es necesario y lo es porque todavía asistimos a determinadas afirmaciones muy cuestionables sobre lo que la copla y el flamenco fueron y significaron en la convulsa historia española del siglo XX. No cabe duda de que el régimen político instaurado en 1939 –y que se extendería hasta 1975– tuvo un impacto notable en todas las industrias culturales, aprovechando la popularidad de aquellos productos que posibilitaban exportar y difundir su idea de nación, y reinterpretando los mismos de manera interesada para alcanzar sus fines. No obstante, las relaciones de estas (no solo) músicas con el franquismo no fueron tan amables y sencillas como a priori pueda parecer: si bien tenemos la idea de que una parte importante de las denominadas «folclóricas» tuvieron cierta simpatía por el Régimen (en ocasiones abierta adhesión), tanto sus letras, aún en el ámbito de la ficción, como su expresión corporal –en un primer momento la erótica zambra de Lola Flores, más tarde las extremadamente sensuales apariciones televisivas de artistas como Rocío Jurado o María Jiménez– permitían visibilizar una realidad no reconocida por la moral oficial. De este modo, de una manera un tanto paradójica e incluso contradictoria, aquellos elementos incómodos, cercanos a los universos subalternos, fueron legitimados a través de quienes los cantaban e interpretaban, y se integraron en el sistema (quizá como necesi-

ria vía de escapismo en tiempos asfixiantes). Aún más compleja fue la relación del franquismo con el flamenco, pues este representaba uno de los colectivos que fueron más marginados por el régimen oficial, la etnia gitana, y por tanto, en una primera etapa, sus músicas fueron condenadas a un letargo injusto y se asociaron a los conceptos de ruralidad, pobreza, e incluso primitivismo. No obstante, a partir de un determinado momento (especialmente vinculado al desarrollismo y a la apertura de fronteras) el flamenco, o quizá deberíamos decir la «flamenquería», fue asumido por el Régimen como identidad nacional, aprovechando de manera inteligente –e interesada– el éxito y el atractivo internacional de estas expresiones.

A pesar de la estigmatización que nos trasladó el franquismo de estos géneros, que llegan en muchos casos hasta la actualidad, flamenco y copla fueron expresiones existentes, dentro y fuera de la Península, con anterioridad al estallido de la guerra civil, y sus significados, independientemente de las relecturas llevadas a cabo en un momento determinado, no son nunca sencillos ni admiten simplificaciones no exentas de peligro. A modo de ejemplo, en el año 2008 se indicaba, a propósito de la copla, que «(...) el periodo desarrollista de la dictadura se apropia de unas prácticas culturales de supuesto origen local, rural, popular, justo cuando las bases sociales de esa cultura están siendo demolidas (...)» (en Fouce 2008, 5-6) sin tener en cuenta que la copla nada tiene, en ningún momento de su historia y génesis, de rural o local –sí mucho de popular– y que, como artefacto artístico, nace en la escena y tiene su sentido en la misma (amplificando desde allí, mediante los medios de comunicación de masas como la radio o el cine, sus audiencias⁴).

Como se puede deducir de lo hasta ahora esbozado, este libro no se mueve en los parámetros de la «pureza», «autenticidad» o «esencia». Por el contrario, precisamente contemplando la hibridación a través de la escena –y escenarios– y los diálogos, negociaciones e intercambios con otras expresiones artísticas, pretendemos comprender las razones del éxito de estas músicas. De hecho, si observamos siquiera de manera superficial las trayectorias profesionales de algunas de las figuras más destacadas de aquello que conocemos bajo la etiqueta «copla», pronto constatamos que una amplia mayoría procede de espacios flamencos y que, sin llegar a abandonar este universo, se decantan por la «canción española»⁵ quizá

⁴ Y todavía en los años del desarrollismo (Encabo 2020). Basta visionar películas del momento o determinados programas de variedades de la radiotelevisión española para, rápidamente, comprobar el protagonismo, en los años sesenta, setenta y ochenta del siglo xx, de estas expresiones artísticas. En cuanto al flamenco, las teorías sociológicas más recientes cuestionan su procedencia *popular* (es decir, de las clases bajas) en favor de unas necesidades estéticas e ideológicas de la burguesía que viene a satisfacer el flamenco como espectáculo (Bäcker 2008).

⁵ A lo largo de este texto, así como en el volumen *Copla, Ideología y Poder* (2020) se observará la discusión de las etiquetas «copla», «canción andaluza» o «canción española».

por su mayor oportunidad comercial. Baste observar los nombres de Lola Flores (que en su Jerez de la Frontera natal tiene contacto con los artistas de los tablaos y colmaos), Rocío Jurado (que en 1962 gana el concurso de Arte Flamenco en Jerez de la Frontera, galardón que le abrirá las puertas del tablao El Duende) o Isabel Pantoja (nieta de Pipóño de Jerez, hija de Juan Pantoja y prima de Antonio Cortés *Chiquetete*) quienes en sus giras y espectáculos en reiteradas ocasiones, además de interpretar copla, intercalaban cuadros flamencos. En caminos de ida y vuelta, Miguel Poveda (ganador de la Lámpara Minera en 1993), Estrella Morente o Paco de Lucía han vuelto su mirada a la tradición de la copla en recientes trabajos discográficos: *Coplas del querer* (2009), *Copla* (2019) y *Canción Andaluza* (2014, disco póstumo) respectivamente.

Todos estos aspectos son analizados en las páginas que siguen, comenzando por el primer capítulo, firmado por Faustino Núñez, quien desde el mismo título muestra los trasvases culturales de estas músicas de ida y vuelta –en el más amplio sentido, no solo transoceánico.

Los tres siguientes capítulos que integran el libro continúan estudiando copla y flamenco más allá de las limitadas fronteras que, en ocasiones, pretendemos atribuirles. A través de compositores (Joaquín Turina o Manuel de Falla), pensadores y literatos (Federico García Lorca) o intérpretes (Elena Fons), comprobamos a través de los textos de Elena Torres Clemente, Tatiana Aráez Santiago y Manuel Antonio Broullón Lozano cómo los ámbitos de las denominadas «alta» y «baja» cultura, al mismo tiempo que la práctica de diferentes géneros musicales y teatrales, se desdibujan al aproximarse a la cultura flamenca, el andalucismo o aquello que podríamos considerar incipientes coplas.

Precisamente en el terreno de la copla se mueven Enrique Encabo y Julio Arce, quienes analizan en sus capítulos momentos cruciales que marcarán el devenir de este «nuevo» género. Aunque tradicionalmente se consideran los espectáculos de Piquer, Márquez, Quintero, León y Quiroga los iniciadores del género, antes, y durante, suceden acontecimientos que significan y son piedras de toque en la posterior popularidad de este tipo de canción andaluza, racial y pasional. Encabo trata de averiguar los difusos orígenes de la aceptación de la copla, considerando el pasodoble «Mi jaca» (aún denominado, en el momento de su estreno, cuplé) como un momento fundamental. Decisivo será también el clamoroso éxito de Lola Flores y Manolo Caracol, pareja que no solo triunfa, sino que populariza una iconografía específica en torno a la zambra (ese ritmo característico que populará los escenarios en las décadas venideras).

No queremos abundar en esta breve introducción en el incuestionable éxito de la copla durante los años del franquismo –no está de más repetir, para espíritus despistados, que su nacimiento es anterior, y que el régimen instaurado a partir

de 1939 aprovecha su popularidad para sus fines propagandísticos– pero sí subrayar, como evidencia Inmaculada Matía Polo, su pervivencia en la Transición y años venideros. A través de la figura de Rocío Jurado, la autora analiza la transformación de la figura de la coplera –llamada también folclórica o tonadillera según quien escriba– siguiendo los nuevos tiempos, unos cambios en los que también se observa su acercamiento a músicas consideradas «cultas», como muestra Dácil González Mesa en su capítulo a propósito de *El amor brujo* (en realidad una gitanería originalmente pensada para una de las grandes figuras del universo del cuplé, Pastora Imperio).

Como podemos observar, copla y flamenco comparten espacios, y también mutaciones, hibridaciones y relecturas. Dado su éxito, es inevitable que se reinventen a partir de figuras, espacios y contextos, algo estudiado por Arturo Tello Ruiz-Pérez de manera diacrónica, Inés María Luna en el ámbito peninsular y por David Pérez Rodríguez más allá de nuestras fronteras. A través de una serie de interrogantes, Arturo Tello ahonda en la protohistoria de la copla, mientras que Inés María Luna expone un recorrido desde los orígenes del andalucismo escénico al siglo xx, considerando los encuentros, pero también los desencuentros entre canción andaluza, copla y flamenco. Más rocambolesco resulta el recorrido de David Pérez Rodríguez quien refleja un poco conocido modo de recepción: las traducciones de coplas consideradas emblemáticas (una manera de proceder que ya comienza en los tiempos del cuplé) a diversos idiomas y que da noticia del éxito de estos productos culturales más allá de las fronteras patrias.

Esta difusión internacional guarda especial relación con la etiqueta «españolada», un constructo no necesariamente creado desde el país para su proyección internacional sino, por el contrario, también configurado a partir de la visión sobre España desde el romanticismo europeo. A pesar de lo despectivo que pueda parecer en un primer momento el término, la «españolada» triunfa, y así se refleja en los estudios de Vinciane Trancart –que en su texto se ocupa de las traducciones de coplas y letras flamencas al francés–, Argibel Euba Ugarte –que da muestra del muy curioso acercamiento de Dan Grenholm al universo flamenco, interés que propicia su presencia en la televisión sueca⁶– y Judith Helvia García Martín, que al aproximarse a La Meri –esa «Spanish señorita» de Kentucky– refleja cómo la difusión de «lo español» no fue llevada a cabo exclusivamente por los «guardianes de la esencia» (llámense, según el gusto y la época, artistas gitanos, o andaluces, o

⁶ Juan Pedro Escudero Díaz (2013) ha estudiado la presencia del flamenco en la programación de RTVE, considerando las dos grandes series dedicadas al mismo *A través del flamenco* y *Rito y geografía y del cante*, del año 1972. Curiosamente, Grenholm se adelantaría unos cuantos años con sus novedosas apuestas a estas producciones nacionales.

españoles) sino que copla y flamenco fueron interpretados por diversos creadores y apreciados y degustados por aún más diversas audiencias.

En conexión con esta última cuestión, es inevitable ocuparnos en este volumen de Rosalía, la artista española que recupera, en el siglo XXI, muchas de las ideas que de manera transversal están presentes en este libro. Rosalía representa una vez más la heterodoxia (frente a la pretendida «pureza») al servicio de una pretensión comercial que, en ningún caso, está reñida con el temperamento artístico. Además, como buena parte de las figuras estudiadas, «es» también –y nuevamente– la difusión internacional del flamenco (entendido en un amplio sentido), llegando, a través de la mixtura con otros géneros, a ingentes audiencias. Marco Antonio Juan de Dios y Pablo Espiga muestran lo poco casual que hay en este aparentemente sorprendente triunfo: un proceso de producción impecable, con ecos de r&b y trap, que acercan Badalona a Los Ángeles, y cuyo sonido impacta en el mundo entero.

Finalizamos el volumen con un texto firmado por Francisco Bethencourt Llobet, profesor, musicólogo y guitarrista flamenco en permanente contacto con la escena, y su –como él mismo intitula– aproximación etnomusicológica-performativa nos permite conocer qué ha sucedido en las últimas décadas con el llamado «flamenco-fusión» (una etiqueta bajo la que se comprende la labor de formaciones como *Ketama*, *Navajita Plateá*, *La barbería del Sur...*), que no es sino la actualización de una tradición que es visible en los años ochenta, noventa y, claro está, en los tiempos actuales. Hoy por hoy los artistas saben que el flamenco ya no es solo palmas, cajón, guitarra y cante... y las copleras saben que no basta con el abanico y la bata de cola, sino que todos ellos precisan, por los tiempos cambiantes, técnicas digitales y *home-studios*. Los nuevos representantes del flamenco y de la copla, pertenecientes a la cultura audiovisual, renuevan constantemente el género o, de manera más precisa, el idioma, comunicando, hoy como ayer, alegrías, tristezas, amor, rabia, pasión, tradición, modernidad y, por encima de todo y sobre todo, sentimiento.

ENRIQUE ENCABO
INMACULADA MATÍA POLO

BIBLIOGRAFÍA

- Bäcker, R. (2008). «El flamenco y los nacionalismos - una enciclopedia semiótica y su uso ideológico en el siglo XX». En R. Gómez Muns y R. López Cano (eds). *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- Blas Vega, J. (1996). *La canción española. De la Caramba a Isabel Pantoja*. Madrid: Calambur.

- Clúa, I. (2016). *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siéclo*. Barcelona: Icaria.
- Cruces, C. (ed.). (1996). *El flamenco. Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Cádiz: Centro Andaluz de Flamenco.
- Encabo, E. (2020). «El balcón de la luna (1962): entre la autarquía y el desarrollismo». En E. Encabo y I. Matía Polo (eds.). *Copla, ideología y poder* (pp. 65-78). Madrid: Dykinson.
- Encabo, E. y Matía Polo, I. (eds.). (2020). *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson.
- Encabo, E. (ed.) (2019). *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU.
- Escudero Díaz, J. P. (2013). «Música y política. El flamenco como seña de identidad nacional en TVE. La serie *Rito y geografía del cante*». *Cuadernos de etnomusicología*, 3, 29-49.
- Fouce, H. (2008). «Modernidad, tradición e identidad nacional. Músicas populares después de las dictaduras ibéricas». En R. Gómez Muns y R. López Cano (eds). *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- Gamboa, J. M. y Núñez, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- Román, M. (1993). *Memoria de la copla, la canción española: de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial
- Núñez, F. (2020). «Edad de oro (1900-1936)». *Blog Flamencopolis*. Obtenido de <http://www.flamencopolis.com/archives/3471> [Consulta: 9 de octubre 2020]
- Steingress, G. (2007). *Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Washabaugh, W. (2012). *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Surrey: Ashgate.