

El Carnaval de las coplas de Cádiz entre las Artes Escénicas

M^a Luisa Páramo Fernández-Llamazares
mlparamo@gmail.com

Palabras clave:

Copla. Carnaval. Tipo. Escenario. Cádiz.

Resumen:

El carnaval de las coplas es una manifestación artística popular de carácter literario, musical y escénico que cuenta con una larga tradición. Surgió en el seno del Carnaval de Cádiz a partir de los disfraces y las canciones habituales de la fiesta, pero ha ido evolucionando hasta convertirse en un género artístico con entidad propia. El objetivo de este trabajo es exponer, desde una perspectiva semiológica, los principales rasgos significativos y las normas que caracterizan el género y justifican su inclusión entre las artes escénicas.

The Carnival of the coplas of Cádiz among the Performing Arts

Key Words:

Copla. Carnival. Character. Stage. Cádiz.

Abstract:

The carnival of the *coplas* is a popular artistic manifestation with a literary, musical and performing nature which has a long tradition. It emerged within the Carnival of Cadiz from the usual costumes and songs of the fiesta and has evolved into an artistic genre with its own identity. The aim of this paper is to state, with a semiological approach, the main significant features and the rules which characterize the genre and justify its inclusion amongst the performing arts.

La alteridad y el fingimiento constituyen la esencia del carnaval; sus límites con el teatro son a veces tenues y su interrelación es frecuente, como demuestra la historia. Aquí revisaremos un género escénico popular que nació y se viene desarrollando como actividad festiva carnavalesca. Los rasgos principales que delimitan el concepto de artes escénicas que manejaremos –quizá restringido– se extraen de entre los que tienen en común las más tradicionales: que se adaptan al espacio en el que se van a manifestar y que sus expresiones se desarrollan en tiempo real ante un público. Los elementos básicos del proceso comunicativo son, por tanto, los artistas, su actividad, el público, la copresencia y el escenario.

El carnaval de las coplas gaditano se adapta a ese concepto general de las artes escénicas con sus propias fórmulas comunicativas y expresivas, como ya apuntó Blázquez Ruz [2001]. Pero esta afirmación puede resultar confusa para quienes desconozcan las características específicas del carnaval de las coplas y no lo distingan de la fiesta que, generalmente, tiene lugar en febrero. Aun poniendo de manifiesto en varias de sus obras las múltiples relaciones entre carnaval y teatro, decía Bajtín [1986: 172]:

El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el carnaval, todos participan, todo el mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se *vive* en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la *vida carnavalesca*.

El Carnaval¹ de Cádiz, como las demás fiestas de Carnaval, participa de la idea expuesta por Bajtín y no se diferenciaría de cualquier otro de nuestro entorno geográfico si no fuera porque, entre sus actividades festivas, ha dado lugar desde hace casi un siglo y medio a un género artístico escénico, de carácter literario y musical –en el que sí hay división entre

¹ La palabra «carnaval», con minúscula inicial, se refiere al género del carnaval de las coplas y al concepto general, mientras que el nombre de la fiesta se escribirá con mayúscula.



actores y espectadores–, al que denominamos «carnaval de las coplas»². El género desarrolla el concepto de lo carnavalesco, una serie de operaciones discursivas que, desafiando tanto los límites sociales como los individuales, ponen en cuestión los significados socialmente aceptados y hasta la propia estructura de nuestro lenguaje y nuestro pensamiento. Sus objetivos son hacer surgir la risa, liberadora, transgresora, mediante el humor, pero también provocar emociones que lleven a la reflexión y a la crítica. El nuestro es describir y analizar, desde una perspectiva semiológica, las normas y los signos del género que guardan relación con su carácter escénico, aludiendo también a la evolución que han seguido hasta la actualidad.

Las viejas ricas (1884)³ pueden considerarse la agrupación que inaugura la historia documentada del carnaval de las coplas por ser la primera de la que se conocen letras, músicas y vestuario. *Las viejas ricas* comenzaron actuando en Sevilla en 1885 durante meses en el teatro Variedades, donde llegaron a hacer hasta cinco pases cada madrugada, y continuaron obteniendo éxito en muchos otros lugares a lo largo de algunos años; incluso la agrupación fue contratada por el gran maestro del flamenco Silverio Franconetti para actuar en su café cantante y para acompañarlo en sus giras⁴. Se produce así en 1885, según documenta Osuna García [2002: 238], «la primera contratación notificada de una agrupación de carnaval fuera de su ciudad de origen y fuera del contexto de la fiesta carnavalesca», lo que significa que, desde su principio histórico, la copla de carnaval ya aparece valorada por el público incluso separada de la fiesta, como un auténtico género músico-teatral, y así continúa siendo en la actualidad.

Si avanzamos en el siglo XX, durante los años de la Dictadura encontramos numerosas actuaciones de las grandes agrupaciones de la

² Ante la inexistencia de estudios anteriores sobre el género del carnaval de las coplas desde la perspectiva que aquí se adopta, remitimos a trabajos anteriores donde hemos incidido en esta temática. Véanse Páramo, 2016 y 2017.

³ Véase Zilbermann Morales, 1983.

⁴ Véase Osuna García, 2002, 237-253.



época en salas de fiestas, circos y teatros; quizá el caso más conocido sea el de *Los escarabajos trillizos* (1965), de Enrique Villegas, que se hizo popular con el nombre de Los Beatles de Cádiz. En las últimas décadas, el carnaval de las coplas se ha convertido en un espectáculo ya habitual y frecuente en un buen número de localidades de nuestro país en cualquier época del año, teniendo como escenarios desde pequeñas salas hasta grandes espacios como el Palacio Euskalduna de Bilbao, Fibes de Sevilla, Liceo de Barcelona o teatros de Madrid, como Capitol, Amaya, Calderón o La Latina, entre otros, e incluso se vienen estrenando montajes de obras musicales creando y adaptando coplas de carnaval; *Clandestino*, de Tino Tovar (septiembre 2021) o *El Selu. El Musical*, de José Luis García Cossío (noviembre 2021), son los últimos ejemplos.

En el arte escénico del carnaval, las agrupaciones, en sus distintas variantes y modalidades, son las encargadas de crear, producir y transmitir el mensaje carnavalesco, las coplas, que se integran en un repertorio condicionado por el tipo que se interpreta en una edición concreta del Carnaval.

Las cuadrillas o comparsas⁵ tradicionales, entendidas como grupos de personas con ropajes similares que desfilan durante las fiestas con intención jocosa o de simple celebración, han sido frecuentes durante el Carnaval en la mayoría de las localidades de nuestro país desde hace siglos. Pero, en 1884, el alcalde de Cádiz Eduardo Genovés publicó un edicto en el que decía:

[...] espero, repito, que no se arrojará agua sobre persona alguna, ni se permitirán disfraces, ni ademanos, ni cantares que ridiculicen á la religión ó á sus ministros, ó á cualquiera otra institución del Estado, ú ofendan a la decencia, ó ataquen al pudor ó á las buenas costumbres [...]. [Ramos Santana, 2002: 140]

⁵ El término «comparsa» tiene aquí un sentido general, aunque más adelante lo usaremos con un valor técnico para denominar una modalidad concreta de agrupación.



Esta alusión a los «cantares» nos indica que debían ser ya por entonces un elemento común a las comparsas, que, a su vez, se estaban convirtiendo en la actividad central del Carnaval y, por tanto, en la principal diana de la censura municipal. Así, Genovés impuso ese mismo año a las comparsas la obligación de hacerse con una licencia para recorrer las calles, entregando para conseguirla dos copias de las letras que pretendían cantar, lo que supuso la primera acción de la censura contra las coplas en el Carnaval gaditano –ya desde mucho tiempo antes venía ejerciéndose esa censura sobre los disfraces, como pone de manifiesto Barceló Calatayud [2015]–, pero también, aunque sea doloroso admitirlo, hizo posible que, a partir de entonces, esas letras quedaran documentadas para la posteridad.

El producto más genuino que se ofrece en esta fiesta son precisamente las coplas, numerosísimas y nuevas en cada Carnaval, la mayoría de las cuales –no todas– se acompañan de música y, además, se presentan con los aditamentos propios de las artes escénicas, como el «tipo» –personaje, disfraz, accesorios, gestualidad–, que dota de argumento al repertorio, o como el uso que se hace de un espacio escénico. En el Carnaval de Cádiz, el binomio coplas-tipo trasciende el concepto del simple disfraz que encontramos en otros lugares para introducirse en parámetros expresivos más complejos, como veremos.

En la fase de producción del mensaje carnavalesco gaditano, las agrupaciones comienzan por la concepción y formulación del tipo y continúan por la creación del repertorio, músicas y letras. El repertorio queda condicionado, en primer lugar, tanto por la variante como por la modalidad de la agrupación y, en segundo lugar, por el tipo elegido como base de su espectáculo carnavalesco anual.



Variantes y modalidades

El carnaval de las coplas presenta dos variantes bien definidas: la «oficial» y la «callejera» o «ilegal»⁶. En la variante oficial se incluyen las agrupaciones que se presentan al Concurso Oficial de Agrupaciones de Carnaval (COAC), mientras que a la variante ilegal pertenecen aquellas que no se presentan al concurso. El hecho de participar o no participar en el COAC tiene tan importantes repercusiones comunicativas, normativas, formales, temáticas y escénicas que justifican sobradamente la división de las agrupaciones y su actividad en las dos variantes. El número de las que se inscriben en una y otra se acerca bastante; por ejemplo, en 2018 se presentaron 139 agrupaciones a concurso en la categoría de adultos, mientras que Acedo Moreno [2021], contabilizó ese mismo año 125 callejeras o ilegales de adultos actuando en las calles de Cádiz⁷.

Tanto las agrupaciones oficiales como las ilegales tienen en común una finalidad lúdica para hacer carnaval, la de pasarlo bien y divertir al público; pero, mientras que esta finalidad común es única para las ilegales, las oficiales añaden otros objetivos: competir, ganar un premio, conseguir notoriedad a través de la televisión y las redes sociales, buscar posibles contratos, etc. Así, mientras que las agrupaciones oficiales se ven coartadas por múltiples condicionamientos –sobre todo por los que se derivan de los estrictos reglamentos del COAC–, las ilegales son libres para la creación e interpretación de sus repertorios, aunque la tradición del género siempre está presente.

Las agrupaciones callejeras tienen como coordenadas básicas de tiempo y lugar la Semana de Carnaval y la vía pública para hacer el número de pases de su espectáculo que mejor les convenga en cualquier lugar que ellas mismas decidan; por esta, entre otras razones, pueden encontrarse

⁶ La denominación de «ilegales» viene heredada de las agrupaciones carnavalescas que en otras épocas no se sometían a la obligación de solicitar una licencia municipal –a veces con coste económico– para salir a cantar a la calle, por lo que su actividad no era considerada legal y podía tener duras consecuencias; ahora son las que no se someten a las normas del COAC.

⁷ Se acercan a tres mil las letras que se estrenan en Cádiz cada Carnaval.



puntos en común con la performance, pero hay un guion y un repertorio previo y, aunque pueda participar el público, la comunicación es asimétrica, controlada por la agrupación. El COAC, por su parte, se desarrolla en el Gran Teatro Falla en cuatro fases a lo largo de más o menos un mes antes de la semana de fiestas. Es verdad que las agrupaciones oficiales actúan también en tablaos en la calle durante las fiestas, y hasta se insertan en las coordenadas espaciotemporales del carnaval callejero cuando – esporádicamente– cantan sin subirse a un tablao, pero lo hacen en todo caso manteniendo el repertorio creado bajo las reglas del concurso.

Los actores del proceso de comunicación, la agrupación y el público, adquieren distinta identidad en el concurso y en la calle. En el primer caso, el público paga la entrada a un recinto privado para ser espectador de un espectáculo teatral del que es plenamente responsable la agrupación. En la calle, agrupación y público quieren divertirse juntos; beben y charlan antes y después de una actuación que tiene lugar con la máxima proximidad, cara a cara. Por eso, el público en la calle tiende a perdonar los fallos que puedan presentarse, sobre todo si la agrupación es capaz de solucionarlos con gracia, con «arte», mientras que en el teatro el público es más exigente y no suele darse esa relación tan fuerte de complicidad.

En el carnaval oficial, las agrupaciones se dividen en cuatro modalidades, según los reglamentos⁸: coros, chirigotas, comparsas y cuartetos. Las modalidades se definen por el número de componentes, las cuerdas de voces, los instrumentos musicales que pueden utilizar y las piezas que interpretan, indicando, en este caso, cuáles son las comunes – presentación, cuplés con estribillos y popurrí– y cuáles las genuinas de cada modalidad: los tangos en los coros, los cuplés en las chirigotas –aunque los interpreten todas las modalidades–, los pasodobles en las comparsas –

⁸ Puede consultarse las Bases del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de 2020 en el siguiente enlace:

https://www.diariodecadiz.es/2020/01/06/BASES_COAC_ADULTOS_2020_-2.pdf?hash=5eb55c8f2005de38b8455f219c7af9599e714037



también las chirigotas incluyen pasodobles en sus repertorios– y las parodias en los cuartetos.

Los coros son las agrupaciones con mayor número de componentes, hasta cuarenta y cinco entre músicos y cantantes; interpretan el repertorio a tres voces mínimo y se acompañan de una orquesta de pulso y púa. Son los principales depositarios del tango gaditano, la pieza musical insignia de Cádiz, lo que ha determinado en parte que sean la modalidad con un carácter más local. Además, los coros fueron los que recuperaron el Carnaval en la ciudad durante la Dictadura –aunque bajo otra denominación– a pesar de la prohibición para el resto del territorio; en aquellas circunstancias se adaptaron a un papel folclórico y conservador para no resultar incómodos a las autoridades locales y estatales y poder seguir actuando. Estas condiciones han hecho que su evolución sea lenta y que permanezcan fieles a su carácter tradicional. En algunos coros más evolucionados o de más reciente creación se ha dejado notar en las últimas décadas la influencia del teatro musical en sus presentaciones y popurrís. Esta modalidad es la más «callejera» de las oficiales, por sus tradicionales carruseles por distintas zonas de la ciudad durante el Carnaval cantando desde sus bateas o carrozas.

De las chirigotas, el reglamento solo indica el número de componentes –entre siete y doce–, la instrumentación –dos guitarras, caja, bombo y platillos y uso opcional de «pitos carnavalescos»– y el repertorio que deben interpretar. Las chirigotas, continuadoras de las antiguas murgas, son agrupaciones que hacen uso del humor en todo o casi todo el repertorio, es el componente básico de su dramaturgia. Esta característica, que las define, sobre todo viene dada por la tradición y generalmente no está recogida en las bases del COAC, excepto en los reglamentos de 1980 y 1982 donde dice⁹: «Y se le valorará su mayor grado de comicidad». Las únicas piezas serias admitidas en sus repertorios son los pasodobles, pero a

⁹ Los reglamentos anteriores a 2020 aquí citados pertenecen al fondo de documentación del Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz y al archivo personal de Eugenio Mariscal Carlos, a quien agradezco que me los haya facilitado.



veces se reconoce el esfuerzo de algunas agrupaciones de esta modalidad por llevar también pasodobles humorísticos, lo que en ciertas chirigotas constituye ya un rasgo de estilo.

Las comparsas solo se diferencian de las chirigotas en que pueden tener hasta quince componentes, hasta tres guitarras e interpretar el repertorio a dos voces como mínimo. Sin embargo, en la práctica, las comparsas tienen un carácter especial: no buscan provocar la risa en el público, sino emociones y sentimientos y se sirven para ello de formas refinadas, poéticas, tanto en sus coplas como en sus tipos, además de grandes voces y cuidadas polifonías. La modalidad nace en 1960; durante la Dictadura, cuando todo lo carnavalesco estaba prohibido, las agrupaciones se encontraban muy limitadas por la censura y solo podían acomodarse a la situación o intentar innovar en las formas buscando nuevos caminos o refinando los ya existentes. La norma 9.^a del concurso de ese año dice literalmente:

Toda Agrupación que sea denunciada por cantar letras de mal tono, o doble sentido, que rocen la moral, la más indispensable corrección, aparte de retirársele el derecho a subvención o premio que pudiera habersele otorgado, se le retirará la autorización de salida y se dará conocimiento a la autoridad competente.

Así y con varios «premios especiales» anteriores de unos jurados que no sabían cómo catalogar su nueva manera de hacer carnaval, Paco Alba fue conformando la comparsa. Este autor y su agrupación *Los pajeros*¹⁰ sumaron aquel año una nueva modalidad al concurso, modalidad que es actualmente la más seguida por el público del carnaval.

Los cuartetos, a pesar de denominarse así, pueden tener entre tres y cinco componentes y pueden utilizar cualquier instrumento musical. Aunque están obligados a incluir cuplés en sus repertorios, son las parodias, piezas

¹⁰ Representaban a unos vendedores ambulantes de paja para jergones junto al burrillo Lucero, que les llevaba la carga. Con este tipo y desde sus coplas rendían homenaje a Juan Ramón Jiménez y su obra *Platero y yo*.



dialogadas no cantadas, las que les dan su razón de ser. Resultan las agrupaciones más teatrales, herederas de aquellos grupos que preparaban parodias y pantomimas para las fiestas privadas de Carnaval a mediados del siglo XIX, pero han tenido una evolución muy desigual que convertía, unas veces, la música y el baile en elementos centrales de los espectáculos y, otras veces, las coplas mezcladas con pequeñas parodias. El cuarteto se consideraba una agrupación vulgar y tuvo que esperar a 1973 para ser admitido en el COAC. *Don Mendo y sus mendas lerendas*, inspirado en la obra de Muñoz Seca, con la autoría de Manuel Rosales y protagonizado por el Peña, el Masa y los hermanos Scapachini, inolvidables cuarteros, inaugura los premios en la modalidad.

Por su ausencia de normas, no podemos considerar la existencia de modalidades entre las agrupaciones ilegales, la otra variante carnavalesca; incluso resulta difícil caracterizarlas más allá de su no concurrencia al COAC. Se conocen algunas que podrían ser coros, a pie y en carroza, e incluso comparsas, aunque pocas; la mayoría de estas agrupaciones son chirigotas, además de una cierta cantidad de cuartetos, dúos, etc. El número de componentes en las chirigotas es indeterminado; desde tan solo uno, como ocurrió –excepcionalmente– en 2007 con *Los inventos de Leotardo da Vinci*, hasta más de veinte.

En sus repertorios tiene cabida cualquier forma musical, pero las piezas centrales son los cuplés, con o sin estribillo o con varios estribillos. La instrumentación suele ser escasa e incluso puede reducirse a los pitos de carnaval o a unas claves o «palos» para marcar las entradas y el compás en ciertos momentos de la actuación, como hace la Chirigota de las Niñas; también pueden no llevar instrumentación y acompañarse solo de palmas, como en el caso de la chirigota de Pepe Vélez. Los instrumentos más habituales son las guitarras, que en algunos casos son eléctricas, como suele llevar la conocida como Shirigota Rockera. Algunas agrupaciones se acompañan de caja, bombo y platillos e incluso la instrumentación puede ser más amplia y diversa, pero simple. Los Guatifó, maestros de la calle,



convirtieron en costumbre acompañarse de instrumentos fabricados por ellos mismos: una paellera con una espumadera daba lugar a un *banjo* o una caja de puros se transformaba en un violín.

Los romanceros son un caso especial. Seguramente herederos directos de los juglares, los ciegos y otros narradores y rapsodas que iban ofreciendo sus historias por los pueblos, sobre todo en fiestas, los romanceros gaditanos, como los tradicionales, también suelen recitar sus romances apoyando su discurso en las ilustraciones de un tablón o estandarte que ellos denominan «cartelón», ilustraciones que señalan con un puntero o que golpean con un palo para llamar la atención del público y para marcar la secuencia de las estrofas o de las tiradas de versos. A veces van solos en busca de quien quiera escucharlos, otras veces se acompañan de una persona que sujeta el cartel, pero ahora lo más frecuente es que la segunda persona también participe en la recitación conformando un dúo. No siempre cantan –aunque algunos, al terminar el recitado, incluyen cuplés en sus actuaciones en la calle–, solo declaman su texto, al que, en terminología carnalera, generalmente se denomina también «romancero».

Debemos considerarlos un caso especial porque, aunque son una de las más específicas manifestaciones del carnaval callejero y los incluimos en esta variante, desde 1979 tienen su propio concurso oficial, separado del COAC, en el que participa una buena parte de ellos. El reglamento de este concurso establece que los romances deben estar en «octosílabos rimados», su duración no puede sobrepasar los quince minutos y que el romancero puede estar compuesto por una o dos personas con la posibilidad de ser interpretado por ambas, pero no se admiten figurantes.

El tipo, concepto y evolución

El disfraz cambia, oculta, desfigura la imagen real, pero el «tipo» crea una nueva identidad ficticia con características que van más allá de lo visual y que implican determinados comportamientos de la agrupación, además de condicionar en buena medida la temática y los conceptos



contenidos en las coplas, el registro lingüístico de las letras e incluso las evocaciones de las músicas.

Mientras el carnaval de las coplas evolucionaba a lo largo de los siglos, el valor del disfraz cambiaba hasta convertirse en tipo, en caracterización del personaje, según el género se iba teatralizando. Primero se utilizaba el término «tipo» como sinónimo de disfraz e incluso se sustituía por «vestimenta» o «traje», hasta que en las últimas décadas se fue delimitando el concepto, según queda documentado en los sucesivos reglamentos del COAC.

Los tipos del carnaval –en sus aspectos visuales y materiales, pero también en su significación y simbolismo– han sido amplia y minuciosamente descritos y catalogados por Ana Barceló Calatayud. Según Barceló [2020], el término «tipo» referido a la indumentaria y al carácter aparece en la prensa sevillana en 1885 con *Las viejas ricas* para generalizarse unos años después y añade que, ya en Cádiz, la primera alusión al tipo encontrada está en el propio repertorio de la agrupación *Compañía gaditana de clowns* (1889). Se trata, por tanto, de un concepto anterior a Antonio Rodríguez, el *Tío de la Tiza*¹¹, pero, según Osuna García [2007], ese autor creó un importante precedente que pronto imitaron otros: con *La sucursal del zoco* (1891), dejó de utilizar cada año el mismo nombre en sus agrupaciones, que venía siendo el de *Los viejos cooperativos*, para hacer que el título y el ropaje, nuevos cada Carnaval, ya siempre guardaran relación.

La Guerra Civil y los primeros años de la Dictadura crearon un paréntesis en la historia del carnaval, lo que, unido a las nuevas y duras circunstancias históricas, obligó a una recreación de la fiesta y del género. La fiesta se centró en las cabalgatas o desfiles de carrozas y en los bailes y las reuniones privadas. El género se vio constreñido por las normas del concurso obligatorio como forma más cómoda para la autoridad de ejercer la censura sobre la actividad de las agrupaciones.

¹¹ Primer gran autor de la historia del carnaval, creador del tango *Los duros antiguos*.



Aunque el primer concurso de coros después de la Guerra Civil, casi improvisado, tuvo lugar en 1948, hasta 1954 los jurados actuaron sin unas normas conocidas. Ese año tiene lugar la recuperación ya oficial del Carnaval en Cádiz, pero bajo la denominación de Fiestas Folclóricas Típicas Gaditanas, y se hacen públicas las primeras bases reglamentarias del concurso de coros y chirigotas; en ellas, se solicita para la inscripción el «diseño del disfraz» y, aunque con la valoración mínima, se incluye el «vestuario» entre los conceptos que puntúan para los premios, pero solo en el caso de las chirigotas. En 1960, el nuevo reglamento acoge ya la modalidad de comparsas, pero solo sigue puntuando el vestuario de las chirigotas; aparte, se premia la mejor carroza de coro, añadiendo: «Asimismo se premiará con igual cantidad al Coro cuyo “tipo” reúna las mejores condiciones artísticas y de originalidad».

El primer reglamento de la época democrática, el de 1980, además de incluir ya la palabra «carnaval», hace alusión de nuevo al «tipo», aunque sin definirlo tampoco. Al referirse a la instrumentación de las comparsas dice: «Cuando el tipo lo requiera, podrán utilizar otras clases de instrumentos». El «vestuario», ya de todas las modalidades, queda valorado con la mínima puntuación, entre 0 y 3 puntos. Las bases aprobadas en octubre de 1984 –que entrarían en vigor en el Carnaval de 1985–, en el apartado 3.1, comienzan a definir lo que se entiende por «tipo»: «Se engloban bajo esta denominación tanto el título o nombre de la agrupación como el disfraz que se utilice»; también se amplía a todas las modalidades la posibilidad de utilizar cualquier instrumento musical «cuando el tipo lo requiera [...] pero solamente en la presentación, popurrí y estribillo» y así ha permanecido en los demás reglamentos desde entonces.

Hubo que esperar a 1997 para que se especificara en las bases del COAC cómo se valoraba el tipo por parte del jurado, atendiendo a la originalidad, el ingenio y la puesta en escena. Estas ideas se han mantenido hasta la actualidad, como demuestra el último reglamento, el de 2020:



6.º. TIPOS: Comprende el título o nombre de la Agrupación, así como el disfraz y otros complementos utilizados, la temática tratada y su interrelación con el repertorio a interpretar en lo referente a la Presentación, Estribillo/s y Popurrí. Los disfraces serán de riguroso estreno en el COAC.

El término «tipo», como vemos, tiene una larga historia en el vocabulario del carnaval. Se ha utilizado durante décadas casi como sinónimo de «disfraz»; pero ya desde los años 50 del pasado siglo grandes autores del carnaval, sobre todo el propio Paco Alba, comenzaron a darle relevancia y a dotarlo de un valor muy parecido al que define el *Diccionario de la Lengua Española*: «7. m. Personaje de una obra de ficción que ejemplifica una clase de carácter particular; p. ej., el avaro o el soldado fanfarrón». La teatralización del carnaval ha tenido su mayor impulso a partir de la década de los 80, cuando irrumpe la televisión en el COAC¹² y las agrupaciones cuidan de manera especial sus aspectos visuales e interpretativos. Antes de esta etapa, ya el concurso se retransmitía por radio y se describían los tipos¹³ para que los oyentes pudieran apreciar mejor el contenido de las coplas que escuchaban. Los reglamentos del concurso no han hecho más que recoger en su articulado poco a poco esta evolución.

No solo es el aspecto físico de los integrantes lo que da una idea al espectador o al jurado de la obra que se va a interpretar, también refuerza el concepto el nombre de la agrupación, que es, en realidad, el título del espectáculo, distinto cada año. Unas veces se eligen nombres descriptivos, como *Los vendedores de marisco* (1953), *Los soldaditos* (1989) o *Las femme fatale, de bar en peor* (2019), y otras veces las agrupaciones se nombran de manera que causen sorpresa cuando se desvelan sus formas o que añadan rasgos, unas veces humorísticos y otras veces poéticos, al

¹² La primera final televisada del COAC tuvo lugar en 1981.

¹³ Ana Barceló, bajo el seudónimo de Mari Pepa Marzo, comenzó a describir los tipos para Canal Sur en 1991. Uno de los premios con mayor prestigio que se otorga de manera paralela al COAC, el Premio Aguja de Oro al mejor tipo –en su dimensión plástica, visual–, fue instituido por Canal Sur Radio también en 1991; es curioso que un premio como este lo dé precisamente una emisora de radio y que, por añadidura, lo haga en colaboración con la ONCE desde 2014.



mensaje que la agrupación pretende transmitir. Así, *Los masoquistas* (2020) eran obreros que votaban a partidos de derechas, *Una chirigota con clase* (1996) presentaban un grupo escolar con su profesor al frente, *Las estaciones* (2004) ponían en escena un bosque otoñal o *Allegro molto vivace* (2011) se mostraban como una gran orquesta dieciochesca.

El tipo es un campo conceptual en el que el autor o la autora selecciona los signos que conforman la agrupación, desde las sugerencias de las músicas, las formas más convenientes para la interpretación y el canto, hasta el léxico y la prosodia de las letras. En cuanto a los aspectos visuales del tipo, disfraz y escenografía, los autores cuentan con los artesanos del carnaval, profesionales que proponen ideas y diseños para la más adecuada plasmación del concepto y la perspectiva desde la que se aborda.

Los repertorios

Nos ocupamos ahora del elemento más importante del carnaval de las coplas, el repertorio; porque, conviene remarcarlo, hablamos de un espectáculo de texto insertado en distintos formatos musicales, en el que los demás elementos tienen la función de darle un argumento –como es el caso del tipo–, de ayudar a la comprensión de su clave o tono general o de realzar el contenido y dotarlo de espectacularidad mediante la puesta en escena. En este sentido, existe un claro paralelismo entre el carnaval de las coplas y los musicales, incluso las zarzuelas o las óperas. Sin embargo, la principal diferencia es que, dejando aparte las parodias de los cuartetos, el texto previo del carnaval de las coplas no es dramático, no suele contener diálogos, aunque excepcionalmente los haya¹⁴; en coros, comparsas y chirigotas las letras son líricas, narrativas o expositivas y el enunciatario es el público.

¹⁴ La comparsa *La niña de mis ojos* (2001), de Antonio Martínez Ares, por ejemplo, llevaba unos cuplés de primera y segunda parte, «Amo a darle a la partía», en los que aparecían distintas voces que recreaban la situación de un grupo de mujeres que jugaban al bingo en la playa de La Caleta.



Para las agrupaciones oficiales, los reglamentos especifican no solo el repertorio sino el orden en el que deben interpretar las piezas: presentación, tangos/pasodobles, cuplés con estribillos y popurrí para coros, chirigotas y comparsas; los cuartetos, en los últimos años, interpretan parodias, cuplés con estribillos y otras composiciones que, generalmente, son también parodias, pero ellos pueden utilizar el orden que les parezca conveniente. En el carnaval callejero se pueden encontrar las mismas piezas que en oficial y cualquier otra de los más diversos compases, pero las composiciones más características de esta variante son los cuplés. Tampoco hay una cantidad ni un orden establecido en las piezas de las agrupaciones ilegales que, por ejemplo, pueden cantar su presentación en cualquier momento del pase o incluso no llevarla en el repertorio.

La presentación es la más teatral de las piezas carnavalescas; en ella se explica el tipo a través del cual se expresa la agrupación, de manera que el público –y, en su caso, el jurado– se interese por él y conozca enseguida la clave en la que va a desarrollarse el repertorio. Puede llevar música original o insertarse en músicas conocidas, pero lo importante es que las músicas permitan, por su evocación, subrayar e incluso ampliar o delimitar los rasgos del tipo.

Como tal pieza diferenciada, la presentación es relativamente nueva; las agrupaciones antiguas no la llevaban, sino que utilizaban el primer tango o pasodoble para saludar al público y explicar su tipo. Paco Alba, por ejemplo, solo incluyó en sus libretos la letra de una presentación, la de *Los hombres del mar* (1965), aunque se conocen, al menos, dos más, pero no olvidó el pasodoble de «saludo a Cádiz» más que en *Los pajeros*, agrupación en la que la mayoría de las letras eran relativas al tipo. En la década de los 80 eran frecuentes en el concurso las presentaciones no cantadas, sino recitadas o puramente gestuales, sin texto; pero, cantadas o no, la mayoría de las agrupaciones interpretaban una presentación. En el COAC de 1989 la presentación ya se convirtió en obligatoria para todas las



modalidades¹⁵, pero hubo que esperar a 1997 para que el jurado valorara la relación de la presentación con el tipo [Cuadrado Martínez, 2006].

Los tipos admiten muy distintas formas de presentarse, dependiendo de la modalidad, de la clave que se seleccione, del estilo de cada agrupación y del propio carácter que se esté presentando; sin embargo, en todos los casos se busca la teatralización de la pieza, se aprovecha que la disposición de los componentes de la agrupación durante su interpretación es libre, así que también es frecuente el movimiento escénico. A veces las presentaciones resultan descriptivas desde el propio texto, pero la tendencia actual es que se trate el tipo de manera indirecta, a través de la narración de una anécdota o de las opiniones y preocupaciones que expresa el propio personaje, de manera que el público comprenda fácilmente a quién tiene delante.

El personaje, una vez presentado, expresa sus ideas, sus críticas, sus afectos y sus emociones en los tangos o en los pasodobles, generalmente en tono serio, para después cambiar a una clave humorística en los cuplés, muchas veces con un propósito lúdico e incluso con una finalidad subversiva, más carnavalesca. Unas veces estas piezas nos dan la visión del mundo del personaje, pero también puede que no guarden relación con el tipo porque el género no les obliga a ello; cada copla es un acto comunicativo autónomo. En el popurrí vuelve a aparecer el carácter de manera directa o indirecta.

En cuanto a los tangos¹⁶, investigadores como José Luis Ortiz Nuevo y Faustino Núñez (1999) consideran que, en su vertiente musical, el tango de carnaval tiene un origen afrocubano y fue traído desde las Antillas a Cádiz por los colonos y soldados que regresaban a la Península. Teniendo en cuenta la época de su implantación y desarrollo en Cádiz, el tango nació inmerso en el nacionalismo musical, por tanto a sus músicas se adhirieron

¹⁵ En 1990, la chirigota *Carnaval 2036 (Los piconeros galácticos)* llevaba una presentación que no llegaba al minuto de duración y en la que por toda letra decían: «Hoooooola»; esta presentación entroncaba de forma paródica con el tradicional saludo a Cádiz.

¹⁶ Véase Osuna García, 2002.



los elementos folclóricos de la región y sus letras expresaron la cultura, los mitos y las emociones de la tierra; lo mismo ocurrió con la zarzuela, sobre todo con el género chico, que vivía su época de mayor auge en las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del XX, género que los investigadores consideran una influencia destacable para la conformación del tango. El Tío de la Tiza es el autor que configuró definitivamente el tango de Cádiz; músico y escritor interesado en las artes escénicas, se vio influido por el teatro musical, sobre todo precisamente por la zarzuela. En el tango, como pieza cargada de simbolismos identitarios locales, el propósito expresivo es el más frecuente, muchas veces cargado de gran emotividad, pero los tangos se utilizan también en muchos casos para invitar a la reflexión.

El pasodoble goza de mayor libertad que el tango, entre otras razones, porque se inserta en los repertorios de dos modalidades oficiales, la chirigota y la comparsa. Como en los tangos, las letras de los pasodobles suelen presentar propósitos expresivos y reflexivos o de denuncia en clave seria, sobre todo en las comparsas, que pueden llegar a acercarse al tono trágico; son piezas que pretenden provocar fuertes emociones en el público. Las chirigotas a veces utilizan el humor, pero también pueden llevar pasodobles mixtos, comenzando en tono cómico para desembocar en planteamientos serios. Quizá la tradicional seriedad de los pasodobles es la causa de que no abunden en el carnaval ilegal, pero los pasodobles callejeros cumplen una gran diversidad de funciones con otros propósitos distintos de los oficiales, como la parodia o la subversión.

Los cuplés son las coplas carnavalescas por excelencia, comunes a todas las variantes y modalidades. Los cuplés de carnaval son herederos de los que, con letras sicalípticas o políticas, se cantaban en los teatros de variedades, que luego pasaron a los cafés cantantes, desde donde se trasladaron al carnaval sin apenas cambios adaptativos. Son piezas generalmente breves, que no suelen aparecer solas, sino en series o tandas



en el carnaval callejero y de dos en dos en el oficial, junto a su correspondiente estribillo.

El cuplé no se define por la música, sino por ser una forma literaria breve, generalmente narrativa o expositiva, con golpes de humor, al menos uno al final; ese golpe de humor proviene de la situación de la que se habla o simplemente de un determinado uso del lenguaje. Puede presentar una gran diversidad de ritmos y estructuras, pero la música tiene que resultar graciosa. Su función principal es la lúdica, aunque es frecuente que se le añadan finalidades críticas, reflexivas o subversivas; en cualquier caso, el cuplé busca provocar la risa. Se dice que el humor del concurso es fácil y directo, con temas y formas con los que pueda identificarse un público mayoritario, masivo a través de la televisión, mientras que el humor de la calle necesita de operaciones mentales más complejas. En el carnaval se permite un uso catártico tanto de las ideas como del propio lenguaje y ese uso se concentra sobre todo en los cuplés, y más en los de las agrupaciones ilegales, porque en el concurso tienden a evitarse los términos malsonantes y los temas demasiado impactantes, aunque los haya.

El popurrí de carnaval ensambla distintos fragmentos musicales de duración indeterminada, unos originales y otros provenientes de melodías ya conocidas, carnavalescas o no, que suelen referirse al tipo por evocación o tener una fuerte carga simbólica. Cada uno de esos fragmentos con su correspondiente letra –denominados «cuartetos» en términos carnavaleros– tiene entidad propia, pero los engarces musicales dotan al popurrí de una cierta unidad formal. Esta pieza es la culminación de la evolución dramática del repertorio; en ella el personaje nos habla de sí mismo, de sus inquietudes, gustos y aspiraciones e incluso puede contarnos una historia. En el caso de las agrupaciones con tipos abstractos, frecuentes en coros y comparsas, el popurrí nos ofrece distintas perspectivas desde las que puede ser contemplado un concepto. Es costumbre que la última cuarteta de los popurrís presente un tono serio, de despedida, para provocar la emoción en



el público; los cuartetos suelen sumarse en general a esta tradición y cantar una cuarteta emotiva como cierre de sus actuaciones.

Los popurrís de las agrupaciones ilegales tienen características similares a los de las oficiales; sin embargo, estas agrupaciones no siempre los llevan, porque su duración –alrededor de ocho minutos– hace difícil mantener la atención del público en las condiciones en que se desarrolla esta variante. En muchos casos, el popurrí queda sustituido por canciones completas, también con diversos ritmos, que resultan más fáciles de gestionar, pero hay callejeras que llevan canciones además de llevar popurrí.

Las parodias de los cuartetos son piezas dramatizadas que imitan de forma burlesca situaciones o personajes prototípicos, pero con las características propias del género carnavalesco: el texto versificado en cuartetos asonantes en las parodias más tradicionales, los golpes de humor prácticamente continuos y el uso de las claves o palos para dar determinadas entradas; actualmente, es frecuente el uso de la prosa, pero incorporando ripios en determinados puntos para aumentar el efecto cómico. La acción no suele ser compleja, dada su corta duración; lo más habitual es que se trate solo del planteamiento de una situación, en la que vemos desenvolverse y dialogar a los personajes, que queda truncada, sin resolver, y se hace así de manera explícita. Suele haber uno o dos personajes serios, que son los que se encargan de la continuidad de la acción y de facilitar a los más cómicos la expresión de los golpes de humor dándoles el pie correspondiente; tienen también la función de oponentes de los graciosos, presentando una visión más lógica de los asuntos que contrasta con los disparates y bromas que hacen y dicen los personajes principales.

El romance de carnaval es una modalidad que se mantiene muy viva en la actualidad, cuando el romance popular casi ha desaparecido en el resto de España. La diferencia fundamental entre este y los romances tradicionales es que, mientras que en estos últimos el romancero relata historias de otras personas, en el carnavalesco el personaje –tópico, cómico en sí mismo– es quien habla en primera persona, cuenta su vida, sus



problemas y aporta su visión del mundo. A veces son dos personajes que dialogan entre ellos, aproximándose así a los cuartetos, pero también puede ser un único personaje que se desdobra por turnos con el público como enunciatario. El desarrollo del personaje, único o en dúo, se basa en la verosimilitud, pero rompe con sus coordenadas de espacio y tiempo para referirse a las circunstancias actuales, buscando situarse en la contradicción y el ridículo para provocar la sorpresa. El romancero viene a ser, por tanto, un monólogo –o diálogo– paródico, teatral y versificado.

Los escenarios. Interpretación y puesta en escena

El carnaval se representa en otros momentos y escenarios, pero el género de las coplas se concibe y se crea para interpretarse en el teatro Falla o en las calles de Cádiz en tiempo de Carnaval.

En la calle, las ilegales normalmente se trasladan después de cada pase, seleccionan determinados lugares por su visibilidad y su acústica, sitios prominentes o recogidos y que estén algo alejados del bullicio de la fiesta, pero esto no siempre es posible, por eso a veces las encontramos en lugares inesperados.

La identificación entre las agrupaciones oficiales y el teatro Falla es absoluta, lo que ha ido fraguando el carácter simbólico que este teatro tiene para el carnaval. Al principio, las agrupaciones no eran conscientes del componente teatral del género y, por tanto, apenas aprovechaban las posibilidades escénicas del Falla. En las últimas décadas, ha habido una gran evolución en la escenografía, a veces con montajes muy complejos; ahora se le da una gran importancia al forillo, los decorados y la iluminación, además del vestuario, maquillaje, etc., incluso se utiliza figuración. Del forillo único de otros tiempos para todas las agrupaciones – muchas veces impuesto por la televisión –, se ha pasado a vistosos y complicados montajes; como consecuencia, se ha desarrollado una floreciente industria alrededor de la artesanía escénica del carnaval. Es de destacar también la gran profesionalidad de los técnicos del teatro, que son



capaces de atender al montaje y desmontaje de los decorados, la iluminación y la regiduría de una docena de pequeñas representaciones diarias en cada una de las sesiones de entre los veinticinco días y un mes que viene a durar el desarrollo del COAC, solo en la categoría de adultos.

En el proceso de transmisión, con la agrupación y el público presentes, es cuando termina de configurarse el germen teatral que hay en la copla. Sin embargo, en ese proceso aparecen una serie de características que le dan entidad propia al género carnavalesco. Una de ellas es que la interpretación no desarrolla una acción en escena; la acción, si la hay, solo se narra, y la interpretación, más gestual que quinésica, colabora en darle el tono emocional que necesita el espectador para comprenderla en toda su extensión.

Otra de las características es la distribución espacial de los cantantes y músicos en escena, especialmente importante en un tipo de espectáculo en el que el movimiento escénico es escaso para no dificultar la emisión de la voz en el canto. Existen distribuciones básicas para cada modalidad que solo se rompen –y no siempre– durante la presentación y el popurrí, cuando a veces la interpretación del tipo se refuerza con movimiento escénico.

La distribución básica de chirigotas y comparsas oficiales es muy parecida: de pie, en dos filas de frente al público, con los músicos detrás de los cantantes. En los coros, las tres cuerdas de voces aparecen escalonadas mediante practicables y con los músicos sentados delante. Los cuartetos tradicionalmente desarrollaban toda su actuación con los componentes en fila de cara al público; esta actitud puramente declamatoria fue dejando paso a otro tipo de actividad: en las últimas décadas los cuartetos aprovechan todo el espacio escénico, hacen mutis e irrumpen en el escenario según requiera la situación, solo en la interpretación de los cuplés ocupan su ubicación tradicional. Sin embargo, algunos cuartetos actuales siguen guardando la formación clásica incluso en la parodia porque trasladan todo el peso de la actuación al texto, como en otras épocas; lo mismo hacen los cuartetos ilegales.



En el carnaval ilegal, la disposición de los componentes forma un arco de circunferencia, de manera que el público, se sitúe donde se sitúe, no ve a la agrupación completa, pero siempre tendrá de cara a algunos de los intérpretes. Si los cantantes se reparten en más de una fila por tratarse de una agrupación numerosa, no lo harán por cuerdas de voces, sino que estarán delante aquellos que hagan gala de mayor «poca vergüenza» dentro del grupo, los más expresivos. Cada miembro de la agrupación se centra en el sector del público que tiene más cerca para dirigirse a él con su mirada y su gestualidad, y son precisamente la mirada y los gestos faciales o la mímica de la parte superior del cuerpo los que aportan expresividad, los que hacen gracia, teniendo en cuenta que, excepto para el público de la primera fila, aproximadamente a un metro de distancia, es difícil ver la parte inferior del cuerpo de los componentes. La cercanía les permite cantar en voz baja, de esa forma se mantiene el silencio y la complicidad con el público. El movimiento escénico que implica desplazamiento suele ser escaso, dadas las condiciones espaciales, aunque algunas agrupaciones incluyan breves y modestas coreografías en presentaciones y popurrís.

La gestualidad facial resulta fácil de captar en la calle, pero no tanto en el teatro; sin embargo, la retransmisión por televisión permite los primeros planos, incluso los de detalle. Hay agrupaciones oficiales en las que la gestualidad facial y corporal resulta destacable, bien porque dan un valor especial a la interpretación del tipo, como en las chirigotas del Selu¹⁷, o porque quieren dotar de cierta clave a la actuación, como la sonrisa generalizada de los coros de Luis Rivero.

Es en el carnaval oficial, teatral, al fin y al cabo, en el que más importa la interpretación; en la calle, aunque también se cuida, prima sobre todo la espontaneidad, la experiencia que se propone, la participación del

¹⁷ Una de las agrupaciones que más cuida la interpretación es la de Selu García Cossío. Este autor de chirigotas oficiales suele decir en las entrevistas que, para interpretar bien un personaje, hay que hacerlo «desde dentro» y bromea: «Es el método Stanislavski, pero sin querer; yo me enteré después» (*Carnaval y punto TV*, 28-11-2013).



público, la diversión de todos en unión. En los romanceros, siendo, como hemos dicho, un tipo de monólogo –o diálogo– teatral, la expresividad del que recita es importantísima, porque es más que un simple difusor, es un actor dando vida a un personaje.

La interpretación corporal, tanto en el carnaval oficial como en el callejero, no es coral, sino individual; cada componente del grupo aporta, mediante la gestualidad, su perspectiva personal sobre el personaje que está recreando. Esta es otra de las peculiaridades del género carnavalesco que también lo separa del teatro convencional: a pesar de que hablemos del intérprete y lo hagamos en singular, en el carnaval, A, quien encarna a X, generalmente está constituido por un grupo de personas y no por un individuo. Los coros, tanto los de la tragedia griega como los de la ópera, se distinguen de la agrupación carnavalesca en que esta no depende de las vicisitudes de ningún personaje externo a ella, sino que es «el personaje»; a veces se limita a narrar –como narrador interno o externo– acciones o anécdotas propias o ajenas, pero otras veces expresa sentimientos y opiniones, siempre desde la perspectiva del tipo que encarna, pero no de un modo unitario y uniforme, sino matizado por la psicología y las características expresivas de cada una de las tres, doce o treinta y cinco individualidades que forman la agrupación, lo que no ocurre en ninguna otra manifestación dramática.

Ni siquiera existe en el carnaval de las coplas un tiempo unitario como coordinada dramática, ni externo ni interno; el personaje de Napoleón, por ejemplo, puede referirse a situaciones de la actualidad cruzándolas con otras que ocurren en la prehistoria, y lo aceptaremos igualmente. Además, Napoleón podrá hablarnos unas veces como un niño, otras como una anciana y lo admitiremos todo porque Napoleón nos lo dice viviéndolo ahí, delante de nosotros¹⁸. Entonces, ¿cómo puede ser teatro el

¹⁸ Uno de los pasodobles más recordados de *Los piratas* (1998), de Martínez Ares, es «Con permiso, buenas tardes», un monólogo dramático en el que una mujer maltratada se dirige a un policía para decirle que ha matado a su marido. El hecho de que la copla esté cantada por un grupo de piratas se acepta sin extrañeza.



carnaval de las coplas cuando no hay acción, ni tiempo, ni lugar? Se trata de una modalidad específica del teatro porque hay texto, hay ficción y hay interpretación de un personaje, además de que su transmisión básica se adapta a un escenario y es presencial por parte de agrupación y público. Es una modalidad escénica, teatral, que se llama «carnaval».

BIBLIOGRAFÍA

- ACEDO MORENO, Domingo, *Agrupaciones callejeras en el Carnaval de Cádiz (2.ª parte)*. Cádiz, Diputación de Cádiz, 2020.
- BAJTÍN, Mijail M., *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BARCELÓ CALATAYUD, Ana, *El tipo en el Carnaval de Cádiz. Propuesta para una catalogación*. Cádiz, Ed. Q-book, 2015.
- , *Cuaderno de Mari Pepa Marzo. Glosario de los tipos y coplas del Carnaval de Cádiz (1821-2020)*. Cádiz, Ed. Q-book Cultura Integral, S.L., 2020 (2.ª edición).
- BLÁZQUEZ RUZ, Francisco Javier, «Carnaval y teatro: Apuntes sobre un idilio inconfesado». En Asociación de Autores del Carnaval, (org.), *Actas 1.º Congreso Gaditano del Carnaval (Cádiz, 30 noviembre a 2 diciembre, 2001)*, Cádiz, Copistería San Rafael S.L., 2003, pp. 31-68.
- CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo, *El Carnaval de Cádiz en el siglo XX*. Cádiz, Publicaciones del Sur Editores, 2006.
- ORTIZ NUEVO, José Luis y NÚÑEZ, Faustino, *La rabia del placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999.
- OSUNA GARCÍA, Javier, *Cádiz, cuna de dos cantes*. Cádiz, Quorum Editores, 2002.
- , *El Tío de la Tiza 1861-1912. Revisión biográfica*. Cádiz, Caja San Fernando, 2007.



PÁRAMO, M^a Luisa, *El Carnaval de Cádiz como factoría de literatura popular: un acercamiento al proceso de creación y transmisión de sus coplas*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

———, *El carnaval de las coplas, un arte de Cádiz*. Madrid, Izana Editores, 2017.

RAMOS SANTANA, Alberto, *El carnaval secuestrado o historia del carnaval. El caso de Cádiz*. Cádiz, Quorum Editores, 2002.

ZILBERMANN MORALES, Marcos, «Las Viejas ricas». En Fundación Gaditana del Carnaval y Cátedra Municipal Adolfo de Castro (eds.), *Actas del 1.º Seminario sobre el Carnaval «Ciudad de Cádiz» (septiembre 1983)*, Cádiz, 1986, pp. 53-82.

